

R É P L I Q U E S

*Quelle représentation, à la télévision, au cinéma, sur Internet,
pour les révolutions arabes ?*

Voir la révolution

TABLE RONDE AUTOUR DE **TAHRIR**, PLACE DE LA LIBÉRATION

Le 5 novembre dernier, dans le cadre du Festival Résonances, 11^e Rencontres du cinéma citoyen, organisé par le Magic Cinéma de Bobigny, Stefano Savona, le réalisateur de *Tahrir, place de la libération* (cf. critique p.46) s'est entretenu avec Laurent Jeanpierre, professeur en sciences politiques à Paris 8 et Dork Zabunyan, maître de conférences en cinéma à Lille 3 au cours d'une table ronde sur les images de la révolution arabe. Nous publions ici de larges extraits de ce débat qui nous a semblé pointer avec une grande justesse les enjeux esthétiques et politiques posés par les images de la révolution égyptienne.

Dork Zabunyan : Dans le film, vous n'intégrez aucune des images d'archives disponibles sur Internet à propos des événements de la place Tahrir. Aujourd'hui, ces archives audiovisuelles que l'on trouve sur les plateformes de type YouTube possèdent une puissance de dissémination et un potentiel d'accès qui n'ont pas d'équivalent dans l'histoire ; elles constituent comme la matière première de notre relation aux « printemps arabes ». Quelle est votre position de cinéaste par rapport à cette matière première, forcément brute ?

Stefano Savona : Il faut savoir que, partout sur la place Tahrir, des montages d'images d'archives se faisaient en temps réel et au fur et à mesure de leurs téléchargements ; j'avais véritablement la sensation qu'un film d'archives était en train de se réaliser, en fonction, aussi, des informations qui arrivaient des différents endroits de la place. C'était quelque chose de très fort, de très puissant ; ce n'était pas un genre cinématographique, mais presque. Donc, faire quelque chose à partir de ça, pour moi, n'avait aucun sens, parce que les montages que j'aurais pu faire auraient été mille fois moins intéressants que ceux que les manifestants réalisaient et se transmettaient d'un point à un autre de la place.

Aussi, du point de vue du témoignage historique, un an après les événements, si on veut reconstruire tout ce qui a eu lieu, c'est sans doute plus facile de le faire à partir des archives d'Internet plutôt qu'à partir d'un film comme le mien. Par contre, ce que j'essaie de reconstruire de mon côté et qui n'est peut-être pas sensible dans les images d'archives, c'est un enthousiasme, une forme d'enthousiasme que Kant, à son époque, avait évoquée avec la Révolution française, quand il lisait les chroniques qui, à travers des

hebdomadaires, arrivaient en différé jusqu'en Allemagne. L'enthousiasme comme affect révolutionnaire et comme souci, aussi, de savoir comment ça marche. Dans le même temps, être sur la place Tahrir ne se limite pas uniquement à cet affect, puisque l'expérience que l'on y fait est aussi celle d'une impossibilité de savoir ce qui se passe. Si j'essaie cette fois de faire un rapprochement littéraire, ce serait du côté de la bataille de Waterloo vécue par Fabrice dans *La Chartreuse de Parme* : le protagoniste de Stendhal n'y comprend absolument rien. Tu perçois des morceaux de l'Histoire en train de se faire ; tu sens que tu y participes mais tu ne sais pas comment ; tu ne peux éprouver la stratégie d'ensemble, et tu ressens fatalement une angoisse par rapport à ça.

Laurent Jeanpierre : Les images, dans ces révoltes, ne sont pas des matières secondaires ou des sortes de lieux d'inscription des événements qui viendraient simplement les archiver après coup. Je voudrais insister sur la fonction stratégique qu'ont ces images comme matières nécessaires, dans la mesure où l'on s'envoie des images pour savoir ce qui se passe et pour réduire l'incertitude dans laquelle on est. Les situations révolutionnaires sont des situations d'incertitude immense. D'où le fait que dans le film, justement, il y a ces communications incessantes, ces envois d'images. Les images d'aujourd'hui ont la fonction de la presse hier, c'est-à-dire qu'elles servent justement à savoir ce que fait le pouvoir, parce qu'on ne peut pas le savoir sans ça. Il y a en outre une nouveauté historique vraiment intéressante : là où ça passait par l'écrit, ça passe aussi désormais par la nécessité de



Laurent Jeanpierre, Dork Zabunyan et Stefano Savona.

parler beaucoup – c'est pour ça aussi qu'on parle pendant les révolutions – on parle beaucoup parce que, précisément, on ne sait pas ce qui se passe. Et vous voyez, dans le film de Stefano, ces moments de discussions qui durent très longtemps, où les gens disent ce qu'ils pensent de la situation – et on est tout le temps en train de définir une situation qui précisément n'est pas définissable. Il n'y a plus de monopole médiatique, notamment, de définition de la situation et donc, du coup, tout le monde doit parler sans cesse ou s'échanger des images pour s'informer. Par conséquent, le fait que ça passe par l'image plutôt que par l'écrit change-t-il quelque chose ? Je pense que c'est une des questions à laquelle on doit réfléchir et qui n'est pas une question facile. Mais je note simplement que ces images sont des images nécessaires. Et pas des images secondaires ou superfétatoires. Ce sont vraiment des outils stratégiques, des armes, en quelque sorte.

S.S. : Le problème reste de savoir si ces images relèvent de l'archive à proprement parler. C'est une vraie question. Beaucoup de gens, par exemple, ont filmé avec leurs téléphones portables. C'est une chose qui m'a frappé à mon retour en Égypte pour y montrer mon film ; chacun avait dans son téléphone portable des morceaux d'événements, un peu comme il y avait des morceaux du mur de Berlin après sa chute : une série de traces qui se confondent avec le souvenir de l'événement. J'ai demandé à une quinzaine de personnes connues là-bas de me les montrer et chacun avait sa propre image d'une même situation dans son téléphone portable. Et ils ne l'avaient pas chargée sur Internet ; c'est une minorité qui a «uploadé» sur Internet ; à tel point que toutes ces images risquent de disparaître avec la mort des téléphones portables utilisés alors, ou avec la mort des ordinateurs portables. Tout cela est stocké numériquement, il n'y a pas d'archive physique réelle.

C'est là un aspect technique ; un autre aspect relèverait davantage du quantitatif : on a tellement d'images qui arrivent tous les jours ; des millions d'images sont téléchargées chaque jour sur YouTube et une forme de dictature du temps réel se met en place, empêchant peut-être ces images d'atteindre le statut d'archive. Si on fait une recherche sur Internet, en effet, on est envahi par des milliers d'autres images plus récentes ; c'est pourquoi l'idée d'un film d'archives à partir de cette matière première d'images me semble prématurée. Que restera-t-il dans trois ou quatre ans de cette quantité énorme d'images ? Ce n'est plus un recul au regard du temps réel qu'il faudra opérer, mais une confrontation avec le phénomène d'oubli qui s'imposera nécessairement ; cette quantité d'images favorise l'oubli plutôt que la mémoire.

D.Z. : Je précise que la Bibliothèque du Congrès américain, en partenariat avec la BNF, a décidé d'archiver l'ensemble des vidéos dites amateurs que l'on trouve sur Internet. C'est pour l'heure assez décevant parce qu'ils n'ont pas beaucoup de vidéos. En tout cas, le projet est là. Par ailleurs j'aimerais vous demander si le cinéma de fiction intervient dans votre travail de documentariste, que ce soit en amont, au niveau d'une réflexion sur le réel ou, en aval, au niveau du montage de vos films ?

S.S. : Cela n'intervient pas, disons, physiquement, parce que je ne fais pas de fiction comme telle – je n'en serais pas



Tahrir, place de la libération de Stefano Savona (2011).

capable ! – mais c'est vrai que ce qui est commun avec le cinéma de fiction, c'est cette tentative de s'approcher du réel tout en maintenant une distance par rapport à lui, d'agencer des images qui enveloppent en outre une fonction narrative. Si l'on considère les documentaires faits à partir d'images d'archives, c'est évident qu'on ne peut pas avoir de protagonistes qui soient vecteurs de fiction. À moins que le protagoniste, ce soit celui qui monte les images tout en prêtant sa voix à ce travail de montage avec le commentaire en off, une voix qui, d'une certaine manière, fait l'unité du récit. Dans le cas de mon film, je cherchais à incarner le récit par l'intermédiaire d'un nombre limité de personnes que je suivais en temps réel et dont je cherchais à capter les idées, les émotions, en vue de les transmettre aux spectateurs. En ça, je pense que l'on se rapproche du cinéma de fiction ; on écrit quelque chose au préalable, on l'incarne avec des acteurs ; dans mon cas, on n'écrit pas nécessairement par avance et c'est un processus opposé, mais le résultat peut être plus ou moins le même : avoir un récit qui se trame sur la peau des personnes, qui deviennent des personnages.

D.Z. : C'est l'un des gestes forts du film puisque, dans cette vaste masse anonyme de la place Tahrir, vous isolez un certain nombre de personnes que vous suivez en traversant cette foule sur plusieurs jours ; en résulte une espèce de récit multilinéaire qui rompt avec le strict côté documentaire du film puisque des bribes fictionnelles émanent de cette construction, avec la transformation des personnes en personnages, lesquels ne sont pas pris pour autant dans les rets d'une conscience réflexive : celle d'être, à la fois, les acteurs d'un film et les acteurs de l'Histoire. Les morceaux de fiction qui émanent de votre documentaire proviennent plutôt de ces lignes que tracent chacune des personnes que vous suivez et qui expérimentent, au fil du film, une nouvelle façon d'agir, de parler et de penser.

S.S. : Oui, il y a des bribes de premières personnes. Et finalement, j'étais moi aussi une première personne parmi cette foule protéiforme. Je filmais ; je faisais le tournage tout seul et c'est pourquoi il m'était impossible de suivre plusieurs personnes à la fois. De toute façon, j'étais obligé de suivre un groupe restreint de personnes pour pouvoir les suivre le plus longuement possible. Et si je les perdais, je les perdais pour toujours, ou presque, parce que ce n'était pas facile de se retrouver place Tahrir. On y arrivait à certains moments avec les téléphones portables, mais c'était difficile. Parallèlement, je savais dès le début que si le film devenait un vrai film,

c'était parce que les gens n'avaient pu être représentatifs d'eux-mêmes, pour le dire autrement, ils ne pouvaient être les représentants d'un genre de révolutionnaires types de la place Tahrir dans ces circonstances, ils incarnent toujours autre chose que ce qu'ils sont eux-mêmes. Je ne savais pas au départ qu'El Sayed était poète – je n'indique pas cela pour dire que tous les gens de la place Tahrir font des poèmes sur la révolution. Il a sorti son poème de sa poche et il a commencé à le lire. El Sayed m'a donné quelque chose qui lui appartient et qui transforme l'idée que l'on peut se faire d'une personne, en même temps, c'est vrai que le film s'appelle *Tahrir*, il ne s'appelle pas El Sayed. C'est ce que l'on peut retrouver dans ce genre de moment historique, où les personnes se révèlent tout à fait imprévisibles et cette imprévisibilité, cette folie traversent le film, sinon le film n'est pas un film, c'est autre chose, un reportage TV par exemple. Le film doit posséder une forme organique qui vit malgré les envies de son réalisateur, après, on pense à ces personnes, et on peut rêver : elles ont existé avant, elles vont exister après, également pour le spectateur – c'est ça le but. C'est ma manière d'intégrer le cinéma comme réalisateur documentaire, c'est peut-être ce que j'avais à dire de différent par rapport à la quantité énorme d'images d'archives existantes et au travail, par ailleurs très bon à certains égards, qui peut être fait par une chaîne de télévision comme Al Jazeera.

L.J.: Ce que vient de dire Stefano est très important. On pourrait investir une autre question qui pourrait se formuler ainsi : « Comment ne pas voir une révolution ? » Puisqu'il nous donne à voir quelque chose d'unique, car c'est très rare de voir un processus révolutionnaire d'aussi près que dans ce film. À mon sens, il y a deux manières de ne pas voir une révolution. La première qui est classique et plus théorique, mais qu'on pourrait imaginer dans certains films des années 70, ce serait de faire comme si cette révolution était déjà contenue dans les causes qui l'ont rendue possible. Par exemple, la lutte des classes existe à toutes les époques et la révolution n'est qu'une expression de cette lutte, et si la lutte des classes est de surcroît le moteur de l'histoire, l'événement révolutionnaire lui-même n'a pas beaucoup de valeur. Il est simplement une expression de quelque chose qui le précède et qui est toujours déjà là et qui, à certains moments, peut effectivement se réaliser. Du coup, on n'y prête guère attention, comme dans une certaine filmographie des années 70, où, au fond, le discours théorique servait de point d'unification des images révolutionnaires. En quelque sorte, les images ne nous étonnaient plus, parce qu'on avait déjà un discours pour expliquer la possibilité révolutionnaire ou, au contraire, l'échec ou l'impossibilité révolutionnaire. Voilà la première manière de ne pas voir une révolution.

La deuxième manière, c'est précisément de concevoir la révolution comme le fait de personnalités exceptionnelles, qui seraient les révolutionnaires typiques, précisément un leader, le Che, pourquoi pas, il y a d'ailleurs, je crois, un t-shirt du Che porté par un manifestant sur la place Tahrir, je l'ai repéré dans le film. Et dans cette seconde manière, on a exactement l'inverse, c'est-à-dire que l'on est en présence d'un récit où l'événement a d'emblée une unité à travers une figure emblématique ou une figure archétypique. Le choix de Stefano Savona, c'est d'éviter de voir la révolution de ces deux manières-là, c'est le choix de la polyphonie, de la plu-

rivocité, de la multiplicité plutôt que celui d'une unité qui serait donnée par avance. Et cela correspond une fois de plus à l'expérience concrète vécue. On pourrait dire de manière prétentieuse à l'expérience phénoménale de la révolution, c'est-à-dire qu'en effet, on ne connaît pas son unité, on ne sait pas si les autres sont avec nous ou contre nous, on sait que la place, c'est une foule de gens, on ne sait même pas ce qu'il se passe sur la place. Même en étant sur la place, on ne sait pas ce qui se passe sur la place.

Et j'insiste sur un point qui a été déjà dit : c'est tout l'inverse de ce qu'a fait Al Jazeera. Al Jazeera est important. Mais qu'est-ce que c'est les images des révolutions sur Al Jazeera ? C'est précisément de faire des places et en particulier de la place Tahrir, un sujet révolutionnaire. Le héros, ce n'est pas un héros qui aurait peut-être une figure, sauf éventuellement Wael Ghonim, que l'on voit également dans le film de Stefano, mais c'est la place en tant que sujet. Eh bien, le point de vue de Stefano, c'est de dire que ça ne va pas de soi que cette place est un sujet. Quand on la regarde de très près, en réalité c'est une multiplicité très complexe et ce n'est pas une unité comme celle que l'on peut voir dans les plans panoramiques d'Al Jazeera. Donc, l'attention à cette multiplicité et à cette polyphonie me paraît être le choix esthétique du film, qui me paraît concordant avec le problème vécu des révolutionnaires eux-mêmes. Donc, ni héroïsme ni, disons, loi de l'histoire pour voir la révolution.

S.S.: C'est vrai que ce n'est pas la place qui fait la révolution, mais c'est la place qui pose la scène. Et l'on retrouve en un sens la question de la fiction. La place est une scène dans le sens où ne se déroule pas uniquement l'action révolutionnaire mais également la myriade d'actions qu'enregistre une caméra documentaire. Il y a tous ces gens qui se parlent et ces discours constituent la matière même du cinéma documentaire. C'est de la parole, de la politique à l'état pur, à l'état naissant même. Et la place offre cela, dans un pays, l'Égypte, où cela n'existait pas auparavant. La préhistoire de cette révolution, elle, se passe sur Internet, mais ce n'est qu'une préhistoire, c'est avant que la parole ne soit effective, que les interlocuteurs soient vivants, l'un à côté de l'autre et je pense que le cinéma peut montrer cet ensemble de relations qui passent par la parole. Des gens commencent à se parler de façon absolument neuve, parce qu'ils sont dans ce même milieu qu'est la révolution. Qu'ils se parlent au téléphone ou qu'ils se parlent après coup sur Internet. Il y a quelque chose qui est difficile à saisir. Peut-être que le cinéma arrive justement à saisir cet enthousiasme, cette forme de coprésence où chacun est en même temps sur la scène et public de cette scène politique sur laquelle il se trouve. C'est quelque chose que j'essaie désespérément de montrer avec mon film. On vit cela de moins en moins dans notre expérience quotidienne, parce qu'on a de moins en moins d'espaces politiques comme celui-ci.

D.Z.: Comment finalement s'opère ce va-et-vient entre les deux, entre l'individu et la communauté mouvante de la place Tahrir ? Tout à l'heure, vous avez employé le mot d'« organique », dans le même temps, on pourrait justement avancer l'idée que cette organicité souhaitée est en contraste avec l'impossibilité de totaliser une place comme celle-ci. Aussi, la place Tahrir est topographiquement extrêmement



Tahrir, place de la libération de Stefano Savona (2011).

complexe, avec ces embranchements de routes dont certaines se rapprochent d'ailleurs de l'autoroute. La question c'est : « Comment peut-on filmer cette articulation entre des individus et une place dans sa totalité ? » À cet égard, on pourrait faire référence à un cinéaste pour qui cette notion d'organicité est essentielle : Eisenstein, qui la revendique au niveau de ses opérations de montage. Que l'on songe à la séquence des yoles dans *Le Cuirassé Potemkine*, qui montre le sentiment de communion entre les mutins et les habitants d'Odessa. Il y a une progression dramatique extrêmement rigoureuse, où sont montrées d'abord s par ement différentes catégories de la population d'Odessa – les jeunes, les vieux, les pauvres, les riches – qui, tous, célèbrent les mutins jusqu'au moment où les plans d'ensemble se multiplient, signe visuel d'un collectif reconstitué dans la célébration de la mutinerie. C'est là une solution à la question de l'articulation individu / collectif. Comment l'envisagez-vous au regard du montage de *Tahrir*, où une totalisation de ce type fait défaut (  l'exception d'un plan où la place nous est donnée à voir dans sa totalité depuis les toits) ?

S.S. : Le parti-pris était d'être là, avec le souci de ne pas emprunter le point de vue de quelqu'un qui sortait de la place – d'abord, on n'en sortait pas, sauf exception. L'image dont vous parlez correspond au moment où j'ai décidé de monter sur un bâtiment, juste à côté, pour avoir un point de vue d'ensemble, mais je suis monté une seule fois ; c'est un choix qui a été fait le dernier jour ; on peut sortir, car on pressent que c'est presque fini. Pour moi, c'est le moment où l'on comprend qu'on va gagner, là, quand on voit ainsi la place... On sent qu'il y a déjà des millions de gens sur la place et on les sent encore plus, paradoxalement, quand on en sort et c'est comme un moment de libération du fait qu'on perd la sensation de claustrophobie qui vous prend par moments sur cette place même énorme.

Il y a une scène en outre où, quand même, j'ai essayé de montrer la dimension organique de la place : c'est la scène où les manifestants souhaitent la bienvenue aux personnes qui arrivent. On voit des dizaines et des dizaines de personnes, la plupart blessées à cause de la bataille de la veille, qui chantent la bienvenue parce qu'enfin la place s'est ouverte, la bataille s'est arrêtée ; il y a des nouveaux, par conséquent, des gens qui viennent sur la place et les gens qui l'ont gard e jusqu'alors, qui ont résisté. Le rythme du montage, avec cet enchaînement polyphonique entre les plans, cherche à rendre ce mouvement des personnes ; c'est un gros travail que nous avons effectué avec Pénélope, pour donner cette impression de crescendo dans le montage. L'idée était en effet de suivre quelques protagonistes pour élargir cette histoire à tous les autres et à la fin, il y a la scène du père, cet égyptien de 70 ans qui fait l'éloge de la jeunesse et qui est là, carrément là. Après, je l'ai perdu de vue mais reste l'impression d'une délégation de l' v nement à autrui : l'histoire est incarnée par certaines personnes, puis par d'autres, comme dans un système de relais.

L.J. : Je crois justement que le fait d'être sur la place et de ne pas être en surplomb permet de voir des choses autrement et c'est un aspect fondamental de *Tahrir*. Une révolution, ce n'est précisément pas un moment où plusieurs sujets très différents deviennent un seul sujet qui serait la place ou qui serait représenté par un héros, un parti, une avant-garde, un porte-parole ; au contraire, ce sont des personnes extrêmement hétérogènes qui ont commencé à arriver sur la place à des moments très variés – c'est une chose que je trouve très importante dans le film. Stefano Savona pose la question suivante : « Quand est-ce que ça a commencé pour vous ? » Il y en a pour qui cela a débuté le 25 janvier ; il y en a d'autres pour qui ça a commencé une fois que Ghonim a été arrêté ; il y en a pour qui ça a commencé plus tard encore. On se



Place Tahrir, Le Caire, *Al Jazeera*, 1^{er} février 2011.

rend compte que les motifs, les raisons pour lesquelles on est sur cette place, les moments où on a eu le courage d'aller sur cette place (puisque il s'agit aussi de courage) sont pluriels ; par conséquent, l'enjeu d'une révolution, ce n'est pas de faire « un » avec toutes ces différences, c'est plutôt de synchroniser ces différences.

Ce qui me permet de revenir à ce que j'essayais de dire au début et que je vais illustrer à partir du questionnement suivant : pourquoi les gens se téléphonent-ils tout le temps ? C'est justement pour se synchroniser. Pourquoi les gens s'envoient des images tout le temps ? C'est pour se synchroniser. Il faut chercher à se synchroniser là où il n'y a que de l'hétérogénéité. Alors justement, c'est la grande différence, je crois, avec Eisenstein. Eisenstein, qu'est-ce que c'est ? C'est de la pure mythologie, au sens où tout est synchronisé d'emblée. Dans la séquence des yoles, il y a cette extraordinaire division du travail. Les habitants de la ville donnent ; les paysans donnent effectivement leurs poules et leurs œufs aux ouvriers mutins ; c'est vraiment splendide. On est dans une mythologie construite après coup. Ce qui est beau dans le film de Stefano, c'est que précisément tout cela doit être construit, ça ne va pas de soi. Il y a un moment particulièrement intéressant : celui où l'on voit qu'il y a un assaut de la place par les fameux vandales qui avaient été payés par le régime et qui étaient tous, dit-on, d'anciens prisonniers libérés ; on perçoit à ce moment-là que tous ces gens sont totalement pris au sein de micro-places dans la place et d'un seul coup, ils se coordonnent et il y a une division du travail immédiate : on voit l'homme qui fait des pansements, l'autre qui prévient qu'il y a un assaut, le troisième qui casse des cailloux, etc. On voit les techniques traditionnelles de l'émeute (les types qui cassent des cailloux, par exemple), mais l'important, c'est qu'il y a une division du travail et une forme justement d'unité qui se construit à travers cette division ou plus exactement une synchronisation par la division du travail, laquelle n'est pas du tout donnée au départ : ce que *Tahrir* montre parfaitement.

Qu'est-ce qui se passe en outre dans les moments révolutionnaires ? Des gens qui ne se rencontrent jamais dans la vie ordinaire, se rencontrent ; on le voit très bien dans le film : le bédouin, le rural, le citadin, les générations, effectivement, se croisent au même moment. Donc, il y a la possibilité de ces rencontres dont nous sommes les témoins, avec des questions récurrentes que les gens se posent entre eux : « Qu'est-ce qui se passe dans la ville d'où vous venez ? Qu'est-ce qui

se passe à Alexandrie ? Qu'est-ce qui se passe à Suez ? » Ce sont toutes ces opérations qui déterminent les constructions d'une synchronisation. C'est-à-dire : non pas un sujet collectif à partir de sujets individuels mais plutôt : des sujets synchrones tous différents mais pris dans une synchronisation qui les dépassent. Les différences et les singularités sont gardées, c'est pourquoi *Tahrir* est un film plurivoque, on l'a dit tout à l'heure, mais la synchronisation apparaît à travers ces petits moments où, d'un seul coup, Stefano nous montre la mécanique de la place.

S.S. : 24 h / 24 h, il y avait des gens qui arrivaient, qui parlaient et qui se posaient toujours les mêmes questions. La première, c'était : « Comment ça va finir ? » La dernière : « Comment vous vous appelez ? ». Celle-ci pouvait même être posée quatre heures après la première question. Je pensais qu'il y avait des gens qui étaient là depuis toujours et à un moment, ils se demandaient l'un à l'autre : « Vous vous appelez comment ? ». Je comprenais alors qu'ils venaient de se rencontrer. Cela se faisait en temps réel, c'était ainsi, parce que chacun amenait son discours sur la place. Au total, le tournage a duré deux semaines. Du 29 janvier au 12 février. Je suis resté jusqu'au 13 sur la place. Et j'ai tourné une trentaine d'heures en tout. Récemment, on m'a posé la question : « Est-ce qu'il y a des choses que tu as dû couper au montage et que tu regrettes ? » Normalement, j'ai toujours beaucoup de réponses par rapport à d'autres films possibles au regard des rushes ; là, je n'ai pas eu de réponse tout de suite, mais j'y ai pensé par la suite.

D.Z. : La fiction n'a pas encore présenté des réalisations qui ont su répondre au soulèvement populaire que l'Égypte a connu. Il y a bien eu ce film collectif intitulé *18 jours* réalisé par une dizaine de réalisateurs égyptiens et qui avaient pris le parti de réaliser uniquement des courts films de fiction. En Tunisie, une sorte de biopic sur Mohamed Bouazizi se prépare. Tarek Ben Ammar, son producteur, a dit à son sujet que c'était une manière de rendre son nom universel, d'en faire un symbole. La question se pose de savoir comment échapper à une tentative d'héroïsation, alors que c'est tout particularisme symbolique que balaie toute révolution dans son principe et son déroulement.

S.S. : Un symbole est effectivement construit à partir de personnes réelles et il s'inscrit dans la mythologie d'un pays, que le héros soit bon ou méchant : ainsi Moubarak, le rais déchu et momifié, qui incarnerait à lui tout seul tous les maux dans une société par ailleurs énormément compromise de multiples façons. Ça, c'est le véritable danger. Un million de personnes se trouvent réunies au même endroit, se côtoient, se parlent. Dès que la place n'est plus occupée de cette façon, la situation devient similaire à celle d'avant et on a besoin de boucs émissaires, d'une polarisation en bien et en mal. Le risque alors, c'est de perdre ce mouvement révolutionnaire... C'est pour cela que l'Égypte souffre beaucoup en ce moment, que les Égyptiens oscillent entre espoir et désespoir, en partie parce qu'ils n'ont plus la place Tahrir, même s'ils ont des espaces politiques qui se sont ouverts. J'ai vu dans les yeux des gens qui devaient quitter la place, la sensation d'une perte, que la liberté, en définitive, était là. Il ne s'agit pas uniquement d'une conquête de la liberté au

terme d'un soulèvement populaire ; c'était aussi une liberté gagnée du seul fait de se retrouver tous ensemble sur cette place. Le risque c'est d'en rester à ce besoin des mythes, des grands méchants aux grands héros, c'est de se trouver face aux reliques du monde révolutionnaire.

L.J. : Pour en revenir à la « matière première » des images sur laquelle on a commencé, je voulais préciser une chose. On a dit que le réseau Internet avait un rôle crucial dans ces révolutions : c'est évidemment totalement faux. Stefano a évoqué le taux d'équipement très faible dans ces pays ; ce n'est pas lui qui fait la révolution, même s'il sert à quelque chose. Et il sert principalement à mesurer les forces. On sait par exemple qui sont les ennemis de Moubarak et qui sont les amis du groupe de telle ou telle date, ou encore des amis de Wael Ghonim. Du coup, c'est plutôt un instrument de mesure des forces en présence à un moment où on ne sait absolument pas ce que veut le peuple, ce que fait le pouvoir, etc. Je pense que les images ont aussi cette fonction ; c'est pour cette raison que je disais que c'était plus des armes ou, si vous voulez, des instruments de communication au deuxième degré plutôt que des instruments de communication au premier degré.

S.S. : La synchronisation dont nous avons parlé se faisait également à travers un partage par le bas. Il y a certes Internet et la nébuleuse d'images que chacun met en relation avec un certain nombre de personnes, amis ou pas. Il y avait également un partage de la nourriture. On m'a demandé une fois : « Mais comment vous nourrissiez-vous sur la place ? »

Moi, je ne me suis jamais posé la question, parce que chaque personne qui arrivait sur la place amenait une certaine quantité de nourriture. C'est un peu comme quand on va dans des fêtes : on ne sait pas combien d'invités il y aura et on se demande : « Bon, qu'est-ce que je peux amener ? J'amène trois bouteilles de quelque chose, etc. » Sur la place Tahrir, des gens arrivaient avec une centaine de bananes, je ne sais pas qui donnait les bananes mais elles partaient et étaient données aux cent premières personnes rencontrées. On marchait sur la place et quelqu'un mettait une banane dans une main, une dattes ou un sandwich dans une autre. Le peu de fois où j'ai pu quitter la place, j'amenais moi aussi de la nourriture. J'amenais justement des sandwiches et je les donnais aux trente ou quarante personnes que j'avais autour de moi. Et cela fonctionnait très bien, parce que j'ai toujours mangé sans avoir eu faim : c'est un système qui marchait par partage local et qui permettait de nourrir des centaines de milliers de personnes. Les images, je pense que ça marchait un peu de la même manière. Le fait qu'il y ait des images, des tweets, des textos, des choses qu'on partage avec cinq cents personnes, puis ces cinq cents personnes les partagent avec cinq cents autres et on arrive très vite à un nombre considérable. Il y avait pour ainsi dire la rencontre de plusieurs types de synchronisations, de la nourriture aux images, de la fabrication des pierres aux textes écrits sur différents supports (écrans, affiches, cartons, etc.). Je crois que c'est la sensation que nous avons de comment fonctionnait la place. Chaque groupe devait s'organiser et tous donnaient l'impression de s'organiser dans un même temps. Si ce système pouvait également marcher en politique, ce serait génial. ■