

Ne vois-tu pas que je brûle?

Premier plan du premier long, *L'Impossible, pages arrachées* : sur un fond noir, des flammes qui lèchent l'écran, seules, primordiales. Elles feront retour, plus déterminées, tout au long du film, de l'œuvre entière, brasiers allumés par des migrants pour se réchauffer, par des militants pour se manifester, feux d'artifice tirés dans *No Border*, escarbilles ici ou là, et, partout, ces images qu'on dit brûlées par la surexposition, comme il en est de certaines vies que ces films, justement, enregistrent. La série de ciné-tracts porte le nom de *Contrefeux*. Et Sylvain George de dire ses films pamphlets, en donnant au mot une étymologie aussi hasardeuse qu'heureuse, *panphlégô*, « tout brûler »¹.

Complexe d'Héraclite, diagnostiquait Bachelard : prendre le feu pour substance première, et ne lui donner ce rôle qu'en vertu des transformations qu'il leur subir aux choses. De là son ambivalence, ses significations retournées, la gloire doublée du deuil, et l'impossibilité de mettre sa présence dans les films de George au seul compte d'un lyrisme fumeux, fut-il élégiaque ou guerrier ; signe qui endosse tous les sens et contamine toutes les formes, labile, il se renverse toujours en son contraire. Brûle la rage, mais brûlent aussi les corps – un migrant, dans *Les Eclats*, se dit pareil au petit bois carbonisé gisant à ses côtés, y voit son propre destin crématoire. Seulement ces corps, avant que d'être rendus poussière, ont été braises et brandons, vies incandescentes dressées contre le désastre. Les feux peuvent être de joie, de détresse ou de fortune, parfois les trois, ainsi celui autour duquel se regroupent le temps d'une échappée quelques migrants dans le bref *Ils nous tueront tous*. Il y a les étincelles qui dans certains plans sur la nuit noire viennent la trouer d'espérance. Et puis il y a ces brûlures, revenant dans chaque film en quelques gros plans d'une horreur pudique, que les migrants pour devancer l'immolation policière imposent à leurs empreintes digitales, cette première historique qui fait qu'aujourd'hui l'on défigure aussi les doigts.

Telle est donc l'image matricielle : la combustion du monde. La dialectique irrésolue et toujours relancée, principe moteur des films, commence là, dans ce choix d'adopter pour matière première la seule qui ne se laisse pas mettre en forme, celle qui, impermanence de la substance ignée oblige, ravage et ruine au lieu d'édifier. Aussi cette esthétique, mue par une telle contradiction – comment faire forme avec un feu qui la défait –, n'a-t-elle pour drame que la dissipation de la matière partie en fumée, comme elle a pour « objet » – évanescent, saisi seulement dans la mesure où il échappe – ce qui brille un instant en brûlant, les révoltes en leur éclat éphémère et ardent et, puisqu'il n'est point matière plus inflammable, les vies, ces existences promises à un embrasement trop rapide, trop vite réduites en cendres et dont les films sont comme l'urne funéraire, les vies de migrants ; esthétique, et le mot paraît presque trop lourd quant à ce qu'il désigne – la documentation, rigoureuse et attentive, d'un état de fait qui n'autorise ni hypostase sacralisante ni

1 Entretien Lussas

nappage crémeux de discours-écrans, mot pourtant nécessaire parce que l'éradiquer serait reconduire la privation, refuser à ceux qui n'ont que si peu, qui n'ont qu'eux-mêmes et les restes d'une grandeur qui s'y accroche envers et contre tout, le droit de devenir à la fois objets et sujets d'une construction sensible, esthétique, donc, qui se fonde sur une disparition, qu'elle soit fruit d'une stratégie étatique jouant du gommage autant que du fichage ou de celles qui lui répondent par la fuite et l'invisibilité, et qui s'acharne à capter le moment qui précède ces extinctions aussi violentes que discrètes. C'est dire que dans cette scénographie incendiaire où rien jamais n'est pérenne formes et images n'ont rien de stable et tombent aussi sous la loi de l'inflammation. À celle-ci répond, comme terme opposé, destination, le pur noir, celui sur lequel se détachaient déjà les flammes dans l'image originelle et qui souvent revient assombrir tout l'écran, lors des séquences nocturnes, dans la « jungle » de Calais, à Paris (*L'Impossible*) ou Madrid (**autre film**) quand la révolte y gronde, ou, simplement, quand les corps s'engouffrent dans l'ombre. Là sont les deux polarités de l'image, qui chacune représente sa destruction ou sa négation. À l'éclipse politique – le défaut d'apparaître qui occulte migrants et militants, dans des mesures sans rapports, ou les blesse par des visibilitées tronquées – correspond l'effacement esthétique. Façon de rejouer et dépasser une tradition militante pour laquelle, jusqu'aux années soixante-dix, la lutte visuelle était affaire de dévoilement.

Existe aussi, face à ce qui se consume, ce qui dure, les statues. Les migrants côtoient les bourgeois de Calais immortalisés – c'est le mot, leur signe, la survie – par Rodin ; dans plus d'un plan se dresse à l'horizon le fameux beffroi, emblème du temps lui aussi, et du se tenir debout. Ils reviennent en chaque long-métrage avec cette insistance propre au passé, en plans rapprochés, parfois très gros, que le grain du temps ressorte, souvent en contre-plongée, pour être à la mesure de leur grandeur ; ils ont filmés ainsi le regard que Benjamin cherchait dans *l'Angelus Novus*, regard endeuillé jeté sur les décombres. Car telles sont les statues, veilleuses du présent, chaperonnes des militants. Quand ces derniers dans *L'Impossible* manifestent contre la LRU, c'est sous les yeux attendris, répétés à l'image, de ces figures granitiques que la liberté a égrenées sur sa route en zigzag, discret rappel de cela, que tout nouveau combat en relançant les dés charrie les alluvions d'insurrections passées. Et dans ces jeux de renvois fendant le temps se communique un peu de la pierre à la chair, que, statufiée, elle emprunte de sa gloire.

C'est qu'il y a une tradition, demandeuse de reprise plutôt que de respect. Le peuple a été filmé au temps où à l'écran il ne pouvait parler, quand les images par contre rugissaient, et le regard de Sylvain George, encroûté – nourri, donc – par ces masses mises en branle dans le muet soviétique, par ces stases hallucinées chères à l'avant-garde française, filme à travers ce filtre. Le montage, enfant hybride du matérialisme historique et du lyrisme onirique, règle ses pas sur deux allures. L'une, russe, fait dans la consécution torrentielle, tornade dialectique qui joue du choc,

s'accélère dans l'acmé du conflit ; l'autre, française, travaille à la suspension, aux arrêts du temps, contemple la nature après que l'homme l'a désertée. La bataille qui clôt *Qu'ils reposent en révolte* (*Des figures de guerre*) et vers laquelle le film entier avait depuis la rafle qui l'ouvrait convergé, a lieu en trois temps, veillée d'armes, matins cendrés où l'Ordre charge, clairière évidée où les images ramassent quelques débris ; à la fois *Octobre* et *Le Tempêteire* (parlant presque muet, testament d'Epstein), temps de l'histoire, furieux, fait des remous des luttes, temps de la nature, furieux aussi, mais enroulé sur lui-même, infiniment répété.

Pourquoi le muet comme époque tutélaire, pas la seule bien sûr, mais la cardinale ? Peut-être pour sa manière de mettre en jeu le sens, de l'afficher sans ambages, massif, tel un roc signifiant, et, en même temps, de le dialectiser par le battement des plans, qu'il ne soit sens qu'en mouvement. Ainsi l'allégorie et ses gros sabots ailés qui, dixit Benjamin encore, calque son drame sémantique sur celui de l'histoire, les fait dans une même virevolte se rejoindre dans le non-sens que sont les ruines ; sont telles les statues et les flammes, comme les natures mortes – crépusculaires, nées du moment où histoire et nature se retrouvent pour célébrer une même disparition de l'homme – et les images fluviales ou maritimes, qui dessinent le flux du temps et le reflux des révoltes, comme le sont aussi, d'une façon autre, les cartons et inscriptions visuelles – panneaux ou pancartes – venus droit du temps où le sens se disait en toutes lettres, qui, dans les premiers films surtout, viennent s'incruster entre les plans pour en surdéterminer le sens, le saturer, afin de déjouer sa fixation. Migrants et militants, eux, ne sont point allégories – on ne détourne pas les destins.

Du muet George a aussi entendu la musique, la composition filmique en forme de partition – le sous-titre de *L'Impossible* est *Songs From The Protests*. Mais les modèles ont muté, et si les pionniers avaient des symphonies en tête, de grands opéras au rythme cadencé, à la forme cadencée, les chants géorgiens se coulent, eux, dans les mélodies défaits du free jazz, plus déambulatoires, arrachées aux structures organiques. Derrière la référence se cache une rupture, un déplacement qui substitue aux grandes œuvres closes, terriblement articulées, des films par nécessité au bord de l'implosion, distendus, troués, qui ne peuvent être autres que chapelets de perles dispersés, parce que telle est la réalité qu'ils veulent mettre en forme sans la trahir – l'emphase mise sur la forme fragmentaire, celle que disent les titres, *L'Impossible*, *pages arrachées*, *Les Eclats*, ne vient pas d'abord d'une allégeance à la poétique romantique, mais du respect pour des vies qu'aucun rassemblement trompeur ne pourrait rédimier. Ainsi en va-t-il du sens dans ce nouvel ordre modal, multiplié parce que non unifiable, obscurci parce qu'enfoui sous les débris.

D'Héraclite George tient, outre son flamboiement fondamental, l'adage encrypté voulant que la guerre soit mère de toutes choses, principe dialectique déjà, mais aussi géniteur, comme si elle seule, cette guerre, ensemçait le temps. On a pu pour cela le blâmer, le taxer de bellicisme lors de

la sortie de *Qu'ils reposent en révolte (Des figures de guerre)*, en voyant dans ses choix de montage une préférence, non exclusive pourtant, pour les paroles aux accents martiaux, pour les scènes où s'entrechoquent des forces ennemies, bref, on a voulu lui reprocher de faire le lit d'une division qui fait le jeu de l'autre camp. Vrai, George n'est en rien apologiste de l'accalmie, mais guère plus propagandiste guerrier – il n'y a là qu'exigence d'une dignité qui ne se gagne que dans le fait de se redresser face à toutes les forces qui ploient les corps, et si le sens peut quelque part être retrouvé, c'est dans cet acte d'insoumission. Vrai, George a le goût de la guerre, et les premiers ciné-tracts témoignent de son ancienneté : *N'entre pas sans violence dans la nuit* tourne autour de – ou plutôt dans, la caméra n'étant pas extérieure à la situation mais mêlée aux corps aux abois – une émeute née d'une réaction contre une rafle à Château d'Eau, enregistre la montée et l'explosion, la rencontre des contraires jusqu'à ce qu'au générique de fin se fasse entendre un discours de Malcom X sur la nécessité de la *self-defense* ; le *Contrefeux* n° 6, sur un même principe d'être-avec visuel, suit les échauffourées dans les rues qu'occasionne l'expulsion d'un squat de sans-papiers à Montreuil ; et *Un homme idéal*, qui joue sur le contrepoint entre le calme relatif des images, l'assourdissement sonore et les menaces que fait planer un propos sur l'état du monde, n'a d'autre objet que la guerre contemporaine, guerre qui avance masquée, se grime au moyen de discours sur le Bien, use d'armes virtuelles et camoufle les cadavres qu'elle produit en série, guerre qu'il s'agit donc, parce qu'elle joue à cache-cache, de mettre au premier plan.

Sylvain George est straubien sur ce point, en ce qu'il pose que seule la violence aide là où la violence règne, mais, comme Straub/Huillet, il installe au sein de ses films des plages de repos, les stases champêtres plus haut mentionnées, les moments où malgré tout jaillit la joie, baignades dans *Qu'ils reposent en révolte*, billard dans *Les Eclats*, conversations au coin du feu, tout ce qui pour un temps s'arrache à la violence. Et l'œuvre semble prendre de plus en plus cette direction, qui n'est point pacification, plutôt attention toujours plus poussée à ce qui dans ces vies échappe au *fatum*, les efforts qui se déploient pour aménager la possibilité d'une existence dans un territoire que les autorités ont transformé en désert.

Cette zone où le droit arbore un visage qui ne lui est pas connu ailleurs, Sylvain George l'a arpentée de 2004 à 2007, parfois seul, parfois avec ceux qui malgré toutes les distances se faisaient compagnons de route – l'un d'eux, seul nommé parce mort désormais, assassiné par des passeurs, Khaihullah, est le « sujet » – énonciateur, politique – de la seconde partie de *L'Impossible*, « Ballad for a child » – et ses films se sont faits patients relevés topographiques, recherches scrupuleuses des manières dont s'inscrivent sur un territoire, de manière antithétique, les pouvoirs, les vies, grillages des uns, cahutes des autres. Et, puisqu'il s'agit de contrer la vision des premiers en se rapprochant au mieux de celle des seconds, puisque la clarté est ici du côté des appareils de capture, il est normal

que sous sa caméra la *no man's land* de Calais, cette terre où le transit prend la forme d'un atterroissement illimité, n'apparaisse que comme territoire d'ombres où les silhouettes ne sont d'abord jamais vues que se détachant sur le lointain, insaisissables, approchées seulement quand l'entente s'est faite. Le noir et blanc de George en plus de ses vertus de contrepoint se rapporte à ce clair-obscur défini par les nouvelles coordonnées politiques, par la redistribution de la lumière qui désormais a plus à faire avec l'aveuglement qu'avec la vérité – l'ami suivi dans *Un homme idéal* le clarifie, disant « Je suis dans l'ombre. » Le désert croît : abords dépeuplés de Calais, voix ferrées désaffectées, forêts aux airs de steppes, zones tampons partout vides, hangars délaissés comme dans le court *Europe année 06* ; d'où en retour l'affirmation de traces, forcément discrètes, l'exposition de restes d'une présence qui, interdite, subsiste, qui, déracinée, ne tient que plus à demeurer dans ce qui a été transformé en terre brûlée.

Aux antipodes de celle-ci, mais la rejoignant par des chemins secrets, cet autre espace qu'on avait aussi dit désert et qui lui aussi se repeuple, la rue, la place publique, occupées par les militants pour, dans une stratégie inverse à celle des migrants, témoigner d'une existence qu'on occulte quand on pourchasse les autres à coups de projecteurs. Pas de commune mesure entre militants et migrants, sinon cette joute contre les radiations délétères ; et donc, s'il n'y a pas de sort commun, il y a possibilité d'un front partagé.

Que s'agit-il de voir ? Au final peu de choses. La beauté des films de Sylvain George tient surtout aux points aveugles dont ils regorgent, à leur opacité salvatrice. Quoiqu'il en soit jamais le geste n'y est celui du donner à voir, puisque le visible à la vision s'y dérobe. Non qu'avec l'avancée de l'histoire du cinéma se soient empilés les tabous au point que l'infigurable ait totalement recouvert le champ visuel. La tendance est plutôt à ce qui pourrait passer pour de la transgression, puisqu'une certaine grammaire nous a appris que la misère ne devait pas se vêtir d'oripeaux spécieux quand dans ces films les stigmates se trouvent doublés de splendeur, quand ceux qu'on appelait uniment victimes, sans craindre de les assigner à un rôle sans latitude, ont des airs de grands princes. « Esthétisation », le mot est souvent tombé comme un couperet sur ces films, avec à la bouche le *credo* qui en fait un vocable du droit criminel. On répondra que la beauté n'appartient pas qu'aux fleurs, que se joue ici une réparation esthétique des torts, que le cinéma peut peu de choses sinon restituer un zeste de gloire partout ailleurs contestée.

Rien à voir donc dans ces films, rien qui puisse nourrir de preuves accablantes la critique du monde comme il va – ou plutôt, là n'est pas le problème, puisque nous savons désormais que la vision ne convertit pas, que ces images, aussi puissantes soient-elles, se heurteront toujours à des yeux bandés par le déni. Le souci de George est autre, peut-être simplement un désir de dé-partager le visible et de redistribuer les richesses sensibles. Il est dit des migrants dans *Qu'ils reposent en*

révolte qu'ils sont des « bombes temporelles ». De même, les films de Sylvain George sont des bombes visuelles qui font exploser nos regards par trop domestiqués. Des plaidoyers pour la liberté de circulation, des personnes, des regards et du sens, que tous puissent errer sans être arrêtés. Cet idéal a dans ces films son image sans cesse reprise : un vol d'oiseaux au-dessus de la Manche, qui planent au mépris de toute frontière.

Il entre dans le label « cinéma politique », comme dans ses substituts lexicaux – militant, engagé, de lutte ou d'intervention –, une dose d'incertitude quant au principe de la dénomination. Le supplément adjectival sonne comme une restriction – parle-t-on au même titre, comme catégorie critique, de cinéma « familial », « gastronomique », sinon même « apolitique » ?, à la manière d'un cantonnement dans une région noble et vertueuse mais trop mêlée pour être purement, entièrement « cinéma », comme si l'adjonction du « politique » était concession faite aux thuriféraires de l'indépendance de l'Art qui n'acceptent que le loup n'entre dans la bergerie qu'étiqueté ; ou bien, à l'inverse, résonne dans l'expression une prétention qui voudrait à une qualité cinématographique accoler la valeur ajoutée que représente la « politique », terme qui du flou de son emploi engrange d'autant plus d'aura – chose que la formule consacrée « Tout est politique » avalise et invalide tout à la fois, puisqu'en autorisant la qualification elle l'interdit comme spécificité d'un film singulier. Une chose est sûre enfin, le fait que « cinéma politique » ne désigne pas un genre – pas, en tout cas, comme peut l'être le cinéma d'horreur ou le porno, avec leurs codes et réquisits – ni même une tonalité ; à la limite, un acte ou une visée, mais en amont de l'œuvre et qui la déterminent sans la qualifier. Faut-il tabler alors sur la simple indifférenciation et refuser l'appellation, dire que dans tous les cas le « politique » ici est de trop puisqu'il atrophie ou gonfle un cinéma qui, bien que nom, se trouve à terme à la remorque de l'adjectif ?

Pourtant l'expression nous est chère, précieuse peut-être parce qu'elle est le sceau d'un corpus des plus bigarrés et dont l'histoire est une relance éternelle de la colère, une tentative à l'infini répétée de filmer un monde honni aux fins de le transformer. « Politique » ainsi ne désignerait pas le registre, mais, territoire ô combien glissant, les effets – le mot se dirait des films qui se veulent leviers de l'action, inscrits dans un circuit qui les transcende, celui des luttes dont ils serviraient les stratégies. Mais le problème que nous croyions dissous réapparaît alors en un autre lieu, dans ce vœu pieux d'une *praxis* : orgueil des films que d'anticiper leurs conséquences. Rancière a été là pour faire sortir la pratique théorique et, à sa suite, cinématographique, de ce cercle votif, délestant les œuvres du souci de penser mécaniquement – cause, effet – leurs conséquences sur ce dont elles pensent être la négation, l'état des choses.

L'époque, si lointaine, si proche qui, faute de descendance, nous sert encore de référent quand il s'agit pour nous d'interroger nos ancêtres en matière d'action politique, celle des suites du

joyeux mois de mai, avait posé cet axiome : le cinéma politique est une politique du cinéma ; la formule est de Godard, mais pourrait s'étendre à d'autres, Debord et consorts y compris. Le cinéma politique ouvre les yeux du spectateur, ceux-là mêmes que le cinéma idéologique aurait fermés – et son regard armé par la critique jamais ne sera plus vulnérable aux séductions des marchands d'illusions. Ce principe godardien a un fond althussérien. Peut-être cette pédagogie, instruite par un grand partage entre le savoir et le non-savoir, a-t-elle atteint ses limites. Sylvain George n'enseigne pas, ne dévoile rien – il expose des situations dont l'horreur nous souille et qui trop souvent sont masquées par le fracas des médias, mais jamais le geste n'y est celui du lever de rideau, du secret par la caméra enfin amené à la clarté. La chose est tout au plus affaire de déposition ; de révélation jamais. Aussi la solution que le Groupe Dziga Vertov apportait à notre problème – est politique le cinéma qui extrait du cinéma sa politique propre, la met à jour en la démontant – est-elle pour nous caduque ; ou plutôt, cette critique de la raison cinématographique, désormais intégrée, a été dépassée.

Aporie que tout cela ? Nous reste-t-il seulement à apposer ce « politique » aux films qui font signe à notre propre fureur, en en faisant non un compartiment, une espèce spécifique du genre cinématographique, mais comme un marqueur sentimental, le tendre aveu que ces films parlent à notre cœur enragé, et ce en prenant le risque de l'incertitude de l'action, sans donc solidifier le sens comme le font trop de films prompts à colporter des discours et images de chapelle ? Probablement, et cela dans le seul but de ne pas perdre nos étendards déjà trop laminés par les rigueurs d'un hiver trentenaire. Est chose acquise en tout cas que « politique » n'est pas une qualité *in se*, l'attribut indéfectible d'un pan du cinéma et de lui seul ; ce serait autrement affaire de certificats, d'état civil, et s'il est une logique dont il faut s'écarter c'est bien cet inlassable épingleage de tout ce qui existe. Solution peut-être décevante, inquiétante même tant elle semble en appeler à un « goût » soupçonné de vivre dans un retrait idiosyncratique, solution qui d'ailleurs n'est posée ici que comme hypothèse, et qui admet une scolie : seraient politiques les films qui exposent ce qui pour nous est blessure, ceux qui, loin d'abreuer les consciences de la certitude d'être « du bon côté », rappellent à la chair, et sans images à charge aux couleurs racoleuses, qu'elle aussi est meurtrie quand d'autres corps tombent. S'il y a changement de régime politique – reconfiguration de nos expériences – c'est peut-être en cela que la Conscience, d'Eisenstein à l'après-Mai clé de tous les dispositifs filmiques, se voit d'un coup détrônée, ses pouvoirs confisqués. C'est l'humanitaire qui aujourd'hui récupère à son compte les affaires de conscience. Les autres luttes sont elles réactions épidermiques aux avanies subies par les corps humiliés – et peu ne le sont pas. Ainsi les films de Sylvain George, désamarrés du vieux logocentrisme, muets sinon par les paroles de ceux qu'ils montrent et qui mieux que tout autre disent ce qu'ils vivent, forts d'images qui n'ont d'autres drames que les prises et déprises du corps, les marquages de la chair, font-ils le poing sur la plaie.