

A l'épreuve du feu

Égalité et inégalités dans l'œuvre de Sylvain George

Marie Martin, Université de Poitiers

Depuis quelques années, Sylvain George est l'auteur d'une œuvre qui affronte sans relâche la question de l'immigration « irrégulière », notamment le cas des sans-papiers en transit que la France avait d'abord parqués à Sangatte avant de les pourchasser à Calais. Le cinéaste, parti pour filmer trois mois, est resté de 2007 à 2009 avec les exilés de la Jungle (Afghans, Iraniens, Palestiniens, Kurdes, Ghanéens, Erythréens...) et a déjà tiré six films de ces centaines d'heures passées aux côtés de ceux qui sont un emblème des inégalités contemporaines : trois court-métrages, *Ils nous tueront tous*, *No Border* et *Les Nuées*¹, et trois longs-métrages, *L'Impossible. Pages arrachées* en 2009, *Qu'ils reposent en révolte. Des figures de guerre* en 2010 et *Les Éclats (Ma gueule, ma révolte, mon nom)* en 2011.

Si le cinéma de Sylvain George semble ainsi obsédé par les migrants de Calais, c'est peut-être parce qu'ils confrontent chaque citoyen à la dimension inégalitaire de sa vie, qui tient au hasard d'une naissance ici ou ailleurs, en démocratie ou dans un pays en proie à la guerre ou à la misère. Cette inégalité contingente est une question complexe adressée à la conscience contemporaine, écartelée entre d'une part une vision humaniste strictement égalitaire (la déclaration des droits de l'homme), mais souvent taxée d'angélisme, et d'autre part les exigences de la politique (cette science du gouvernement, de la gestion ou de la domination, qui définit selon Jacques Rancière des places, des hiérarchies et des frontières dans l'espace social²). Il y a là un dilemme apparemment insoluble, auquel ne peut pas non plus se superposer la partition idéologique de la gauche et de la droite : comment oublier Michel Rocard déclarant que « La France ne peut accueillir toute la misère du monde », ou encore, comme le rappelle un militant à la fin d'une première version de *Qu'ils reposent en révolte*, que les centres de rétention ont été fondés par Pierre Joxe au début de l'ère Mitterrand ?

Face à ce qui ressemble à une aporie cristallisant la mauvaise conscience et le déclin idéologico-politique contemporains, Sylvain George met en place un dispositif d'images sans pathos ni commentaires intempestifs, sans solutions naïves ni conseils de gouvernement, mais avec pour volonté de poser autrement le problème et d'exposer les faux-semblants des politiques migratoires européennes. Au lieu d'un pessimisme ratifiant de fait les inégalités,

1 <http://www.100jours2012.org/blog/2012/04/24/89/>

2 Jacques Rancière, *Aux bords du politique*, Paris, La Fabrique, 1998.

l'œuvre de Sylvain George rappelle qu'il y a place pour une résistance qui passe par une autre articulation du réel et de l'art, soit qu'elle passe par le spectacle de l'égalité, soit qu'elle doive au contraire revendiquer la productivité d'un écart critique ou enfin qu'elle se tienne dans une dialectique précaire mais maintenue, dans le travail du film, entre les deux.

I. Stratégies de l'égalité

Le travail de Sylvain George met en pratique, de manière profonde et concrète, une certaine égalité. Rien n'est *a priori* indigne de figurer dans ses films. Trois longs-métrages témoignent de la richesse descriptive du matériel recueilli : la traque policières et ses esquives ; l'organisation du quotidien en commun ou solitaire ; la toilette et les soins aux blessés ; les tombes des exilés morts loin de leur pays d'origine ; les tentatives de passages en Angleterre, avec ce que le temps des migrants comporte de répétition, d'immobilisme, de prostration ; mais aussi la diversité des langues et des paroles (à la fin des *Eclats*, un Afghan livre une analyse géopolitique du mécanisme de vases communicants entre l'exploitation des richesses de son pays sous couvert de guerre idéologique et l'exil des populations opprimées, renvoyant l'Occident à ses propres contradictions) ; ou encore les déchets, ruines et vestiges entêtants d'une vie précaire ; les moments de contemplation de la beauté des phénomènes naturels ou des chants polyphoniques. Le comble de l'humilité a ainsi le même droit à figurer dans un film que la puissance la plus démonstrative (une boîte de conserve vide aussi bien que le ministre Eric Besson), la plus grande beauté n'a pas à être interdite de séjour sous prétexte que les conditions de vie dans la Jungle sont sordides – elles sont d'ailleurs tout autant pleines d'ingéniosité et de courage.

Il y a dans les images que nous offre Sylvain George deux champs en particulier où travaille une pensée de l'égalité comme force politique et possibilité de résistance :

- il s'agit d'une part du dispositif spectatorial mis en place dans chaque film.
- Et d'autre part des actions des migrants eux-mêmes qui composent certains épisodes.

Du côté du dispositif, les films revendiquent un spectateur qui n'ait besoin d'aucun savoir préalable pour appréhender ces images mais accepte de s'en remettre aux puissances égalitaires de l'immersion sensible, de l'imprégnation progressive et, parfois, de l'incompréhension ou de la perplexité. La philosophie de Jacques Rancière est l'un des horizons très conscients de la pratique d'image de Sylvain George : si le politique, en abolissant les écarts, est le lieu d'une égalité réelle, active et productive (au sens où le vote se fonde, seul, sur l'absence de compétence particulière), l'art peut lui aussi table sur une

reconfiguration du visible qui laisse à chacun le loisir de l'apprécier à neuf, loin des usages télévisuels dominants qui imposent un sens unique et, par conséquent, pauvre. Dans ce qu'ils peuvent avoir d'étrange et de déstabilisant, les plans muets, les paysages vides, les traces obtuses sont la trame d'un dispositif émancipateur : le spectateur n'est pas guidé dans ce qu'il doit voir ou comprendre (ce qui reviendrait à aplatir, voire nier, la complexité de la Jungle de Calais) ; chacun, quelles que soient ses connaissances initiales, est libre de réfléchir ou de rêver le long de ces longues plages d'images, de ces séquences pas forcément chronologiques, de ces moments suspendus seulement traversés d'un éclair rouge ou du son déchirant d'une unique note de musique (*L'Impossible*). La sidération est ainsi la meilleure façon de briser les habitudes de pensée, d'aller à rebours des images informatives qui n'affrontent jamais la question de leur condition de possibilité.

Un passage muet de *L'Impossible*, dans la deuxième section « *Ballad for a child* », incarne de manière emblématique l'égalité de principe qui fonde, dans son risque même, la poétique documentaire de Sylvain George : on y voit un jeune homme errer, seul, dans un terrain vague de Calais, dans un hypnotique ballet avec la caméra, pendant qu'une voix off, dans un anglais approximatif mâtiné d'italien, dénonce la « *vita bruta* », la « *dog life* » qu'il mène à Calais. Il ajoute, conquérant, que « rien ne pourra l'arrêter ». « *Nothing can stop me* » : à cette affirmation répétée et désynchronisée de l'action succède un carton évoquant l'assassinat de Khaihullah par des passeurs, alors qu'il allait enfin rejoindre l'Angleterre. La juxtaposition immédiate permet d'identifier le jeune homme des images au destin tragique de Khaihullah, et de reconsidérer la séquence comme le tombeau du jeune Afghan. Premier niveau d'égalité : le régime d'identification se fonde sur le montage seul, ce rapprochement éminemment démocratique de deux images d'où émerge une signification tierce, accessible à tous. Second niveau, que le dispositif du film assume de ne pas forcément atteindre, car il suppose, pour le coup, un savoir externe, c'est que les images montrent en fait un jeune Érythréen, Temesghen, alors que Khaihullah n'apparaît jamais que sous la forme d'évocations qui gagnent une présence lancinante dans *Qu'ils reposent en révolte*, où son nom est scandé à plusieurs reprises par la « voix du dehors » à laquelle Valérie Dréville prête son timbre et son souffle. Ce second niveau boucle l'égalité sur elle-même : les migrants sont, en droit mais aussi de fait, égaux, au sens même où le sort qui les menace tous les rend interchangeables, ce dont Sylvain George fait la démonstration positive.

Cette dernière constatation permet alors d'en arriver à la mise en œuvre, par les exilés et dans le réel même, de ce qui pourrait être qualifié de stratégie de l'égalité. La scène la plus saisissante à cet égard reste bien sûr celle du « *finger-burning* », dans *Qu'ils reposent en*

révolte, où les migrants se scarifient volontairement la pulpe des doigts avec des rasoirs ou des clous chauffés à blanc : ce geste de résistance paradoxal revendique l'automutilation et la négation d'une identité singulière pour contrer le système de fichage policier Eurodac qui leur interdit de demander l'asile dans d'autres pays que ceux où ils ont été enregistrés pour la première fois. Aucun dolorisme ou apitoiement pour les migrants qui se mutilent ainsi les mains mais au contraire l'admiration pour ce processus de retournement et de réappropriation de la tradition esclavagiste du marquage des corps. La force de la scène est d'être focalisée en gros plans sur le foyer où chauffe le clou et sur les innombrables zigzags blancs qui se substituent aux empreintes digitales : le *finger-burning* se révèle ainsi, sous la caméra de Sylvain George, comme un acte de résistance autant plastique que politique, qui consiste à faire d'une faiblesse une force en luttant sur le terrain même de l'identité et de l'égalité.

II. Vertus critiques de l'inégalité

De façon analogue, un renversement stratégique opère dans la trilogie des longs-métrages qui, pour ne plus seulement constater les injustices que subissent les exilés, utilise les inégalités dans leur portée critique et ce, de deux manières complémentaires :

- le non-lieu³ qu'est la Jungle révèle l'envers de l'Occident : l'inégalité se fait alors altérité.
- La saison en enfer⁴ vécue par les migrants en butte à la police spécifie cette fois l'inégalité en dualité, ouvrant l'espace d'une lutte.

Dans *Qu'ils reposent en révolte*, l'altérité impose sa puissance décapante notamment sous la forme de l'animal, dans deux scènes qui condensent la complexité subversive des mouvements d'introjection ou de refus de l'inégalité : dans la première, les migrants qui guettent la possibilité de passer en Angleterre en s'accrochant aux essieux d'un camion se nichent au creux de buissons, entre la route et un grillage ; de l'autre côté, un enclos de dressage, sponsorisé par la marque Royal Canin, où d'heureux maîtres admirent les évolutions de leur berger allemand. Traités moins bien que des chiens, ramenés à leurs seuls besoins organiques, assumant ce statut s'il peut leur permettre de s'évader un peu plus loin, les migrants parcourent le temps d'une séquence toutes les facettes de l'animalité, pour mieux faire éclater, par différence, leur irréductible humanité – d'où le malaise suscité par la

3 Au sens que lui donne Marc Augé, *Non-Lieux, Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Le Seuil, 1992.

4 Le poème de Rimbaud est l'un des hypotextes structurant *L'Impossible*.

juxtaposition fortuite mais éclairante entre le sort des migrants et cet autre camp de contrôle et de discipline des animaux. A un autre moment irréel du film, c'est un baleineau échoué sur une plage que les exilés contemplant une nuit dans un face-à-face vertigineux, où s'accusent les différences de formes et de tailles, mais aussi, par oppositions aux badauds calaisiens, le sort commun d'espèces menacées et innocentes (les migrants sont fascinés par ce spectacle inouï voire sublime).

A l'image de cet imposant mammifère sans doute victime de l'humanité moderne (pêche ou pollution), les trois longs-métrages de Sylvain George déploient, sur les traces des migrants de Calais, les vestiges de la société occidentale. Les innombrables vêtements abandonnés sur les grillages ou dans les arbres dessinent à la fois le devenir-fantômes de ces populations déplacées, mais aussi le gaspillage inhérent à la surconsommation contemporaine. Au détour d'un plan se creuse l'écart, sur le mode du décalage ironique, entre la « démocratisation » des vols touristiques à prix réduits et les conditions de reconduite des sans-papiers dans leurs pays d'origine ou encore, autre cas, entre la fermeture des frontières aux réfugiés politiques et la course aux jumelages européens. Panneaux publicitaires défraîchis, sacs poubelles et palettes de supermarchés sont au contraire recyclés par les migrants pour construire des camps de fortune, qui tendent un étrange miroir au démocrate occidental : dans cet agrégat des reliefs du capitalisme survit un peuple qui fait feu de tout bois, filmé par un cinéaste qui entend restituer le poids de cette expérience en insistant sur les moments de convivialité (chants, repas en commun), et non la traiter sous forme d'images télévisuelles à consommer et oublier.

Cette analyse découle du choix de Sylvain George de montrer systématiquement les deux facettes opposées d'une même réalité, de ne pas seulement filmer les migrants, mais aussi les policiers qui les traquent ou les expulsent, face aux Français qui les aident et les nourrissent. La part documentaire de ses œuvres s'empare avec force du spectacle des luttes qui traduisent l'inégalité en dualité : ce sont par exemple, dans la troisième partie de *L'Impossible*, sous-titrée « Je me suis armé contre ta justice », les affrontements du 19 mars 2009 où, place de la Nation à Paris, des manifestants se sont opposés aux rangées de CRS casqués et ont fini par être arrêtés et, souvent, condamnés. Dans ce film tout entier placé sous la lumière d'une *Saison en enfer*, le mécanisme policier et politique de criminalisation des mouvements sociaux est ainsi pris au mot par Sylvain George qui revendique ensuite dans sa quatrième partie « le temps des assassins »⁵. La révolte rimbaldienne se fonde sur une dualité

⁵ Comme le poète à la fin de sa « Matinée d'ivresse ».

poussée à son comble, dont Sylvain George, dans *L'Impossible*⁶, récupère la violence et la productivité. Il confronte, comme les migrants qui opposent l'« *Africa* » à la « *fucking Europe* », le camp de ceux qui peuvent dire avec le poète : « je suis une bête, un nègre », et le reste des « faux nègres ».

La prégnance structurelle de la forme duelle se lit dans la composition même des films. Les cinq parties de *L'Impossible* s'ordonnent en deux grands blocs : la situation de la Jungle (« *Niggers Wood* » et « *Ballad for a child* », d'après des titres d'Archie Shepp) et les manifestations démocratiques contre une politique sociale qui stigmatise les faibles, ajoutant l'iniquité à l'injustice. Dans *Qu'ils reposent en révolte*, les séquences se renversent également en deux parties inégales, autour d'une ligne de fracture formelle. Il y a d'abord la « construction » filmique de Calais, sous la forme d'une description fragmentaire de ce qui le compose, hommes au bain, plages désertes, chemin de fer désaffecté, tentatives d'évasion ; puis c'est le démantèlement, une déflagration de violence concentrée et brutale, après un carton rappelant la formule de Rocco Bustiglione, Président de la Communauté Européenne qui, en 2002, déclare : « Les immigrés sont des bombes temporelles ». Ce constat est aussi une césure entre le temps répétitif de la vie des migrants et la césure de la politique – de l'histoire aussi bien. Il ouvre à la fois la possibilité de faire surgir, dans le présent, les réminiscences d'un passé français des camps et la promesse d'inventer à nouveaux frais un avenir commun, en une trajectoire qui ne se place pas pour rien sous le patronage de Walter Benjamin, tant la dualité est ce qui permet la révolte du titre à côté de la tonalité plus contemplative de ce qu'en littérature on appelle « tombeau ».

III. Figures dialectiques

Chacun de ces films est donc profondément marqué par la coexistence de dispositifs documentaires émancipateurs et de segments militants, voire pamphlétaires, comme dans la cinquième partie de *L'Impossible*, « Tu resteras hyène, etc... », où, sur des images filmées au début des années 1980 par Lionel Soukaz, Sylvain George apostrophe directement, à la suite de Guy Hocquenghem, « ceux qui sont passés du col Mao au Rotary »⁷. Cette bipartition semble enregistrer la rémanence – comme une mauvaise conscience – de la question de l'efficacité de l'art. Jacques Rancière en a certes démontré l'inanité, que ce soit celle de ce qu'il nomme la « médiation représentative », c'est-à-dire les effets du spectacle de l'injustice, ou

⁶ Titre du sixième chapitre d'*Une Saison en enfer*.

⁷ Guy Hocquenghem, *Lettre ouverte à ceux qui sont passés du col Mao au Rotary*, 1986, Paris, Agone, 2003.

celle de « l'immédiateté éthique », quand l'art prétend s'identifier avec l'action politique même⁸. Mais la double postulation des films de Sylvain George est peut-être le signe d'une autre articulation possible entre l'esthétique et l'engagement, via le jeu contradictoire et maintenu, donc dialectique, entre l'égalité et les inégalités, le et la politique, l'art et le réel, sans réduire l'art politique à la seule reconfiguration du sensible et émancipation du spectateur. Deux aspects permettent peut-être, dans son œuvre, de penser autrement la question de l'efficacité politique de l'art :

- il s'agit d'un cinéma d'intervention dans la tradition des *newsreels*.
- Dans le dialogue avec Walter Benjmain, la figure du migrant paraît construite comme nouveau prolétaire.

La posture créative de Sylvain George est celle de l'artiste-citoyen en prise directe sur l'événement. Son dernier projet en date, *Vers Madrid* (2013), a consisté à filmer les assemblées populaires contre les politiques européennes d'austérité. Il s'agit toujours de montrer une résistance en cours et, dans ce choix d'objet, il ouvre davantage le spectre des possibilités d'action pratique de l'art sur le réel que ne le fait par exemple Pedro Costa dans ses films sur les exilés capverdiens au Portugal⁹. Bien plus, il y a de la part de Sylvain George une véritable implication physique dans le travail d'enregistrement. Filmer c'est vivre avec, accompagner, discuter et créer des liens, incarner l'égalité de manière non théorique. Dans *L'Impossible*, les manifestants résistant sous la statue de la République lancent aux cameramen de la télévision : « Eh les journalistes, on n'est pas dans un zoo ». Sylvain George, lui, reste une fois le cirque médiatique terminé, dans le respect de ceux qu'il filme, car le tournage même est déjà un acte politique où mettre en pratique les valeurs d'égalité. Ce n'est pas le film et ses éventuels effets sur le spectateur qui sont identifiés à l'action politique, mais bien le geste du citoyen qui l'accomplit comme intervention.

On pourra juger que s'exposer soi-même à la précarité ne compte pour rien, sinon pour du masochisme, dans la question de l'art. Pareil choix éthique fonde pourtant une politique esthétique militante, mieux à même de contribuer à l'organisation du pessimisme, pour

⁸ Jacques Rancière, « Les paradoxes de l'art politique », in *Le Spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, p. 56-92.

⁹ *Dans la chambre de Vanda* (2000) et *En avant jeunesse* (2006). Jacques Rancière s'est directement exprimé sur les films de Sylvain George. « Eclats de lumière », in *Trafic* n° 85, Paris, POL, été 2013, p. 70-73. Citons, entre autres : « Le cinéma ne témoigne pas seulement de la lutte de ces migrants. Il lui offre aussi le monde sensible qui lui répond : un monde où il n'y a pas seulement des tentes de fortune, le froid, la faim et les grilles mais aussi leur transmutation en spectacles toujours changeants, en mouvements et en miroitements, en ombres et reflets. C'est cela la politique la plus profonde des films de Sylvain George : non pas seulement montrer la capacité des "damnés de la terre" à vivre et à penser à la hauteur de la violence qu'ils subissent, mais aussi les faire habiter par avance ce monde qui leur est refusé, le monde où tous ont accès à tout, y compris, donc, au superflu et à l'artifice ».

reprendre la formule de Walter Benjamin¹⁰ que Sylvain George fait sienne dans *L'Impossible*. Formule sur laquelle se clôt aussi *Survivance des lucioles*, où Georges Didi-Huberman critique le désespoir du dernier Pasolini et les écrits apocalyptiques de Giorgio Agamben. Ses analyses qui datent de 2008 semblent plus d'une fois décrire la démarche cinématographique de Sylvain George, que ce soit dans les métaphores lumineuses (lumière aveuglante des projecteurs du pouvoir à quoi s'opposent les lueurs vacillantes des feux de camps dans la Jungle) ou dans la thèse même de l'intermittence indestructible des formes de résistances, dont la première reste la foi en la capacité à faire advenir des contre-feux. A ce titre, la « luciole » la plus emblématique de la trilogie de Sylvain George est sans conteste Temesghen, déjà évoqué ici pour son apparition fantomatique dans *L'Impossible*, à la place du martyr Khaihullah. Il resurgit de manière fugitive dans *Qu'ils reposent en révolte* et accède enfin à la nomination dans une scène finale des *Eclats*, au cours d'une visite médicale où l'on apprend qu'il est tuberculeux. La trajectoire de Temesghen dans le cinéma de Sylvain George concrétise bien cette figure dialectique de vie et de mort, de résistance et de fragilité, qui est l'apanage des lucioles. « Image pour protester contre la gloire du règne et ses faisceaux de dure lumière »¹¹, Temesghen est le symbole d'une politique esthétique qui donne des raisons d'espérer, l'incarnation de ce que Sylvain George qualifie lui-même de « poème filmique incendiaire ».

Enfin, une autre façon d'envisager les rapports d'interaction pratique entre son cinéma et le réel consiste à interroger cette prégnance des migrants dans l'œuvre de Sylvain George au prisme d'une autre généalogie philosophique, tant le film signale une articulation possible, voire indispensable, avec la pensée de Walter Benjamin. Celle-ci n'est jamais aussi forte que dans *Qu'ils reposent en révolte*, notamment en deux lieux stratégiques. Le premier, à la trente-huitième minute, fait surgir les initiales W B, la date 1940, puis le nom Ducamp au détour d'une visite, en quelques gros plans, du beffroi de Calais. La séquence se signale, outre ce hasard objectif digne des surréalistes, par l'usage unique qui y est fait du travail de l'image en négatif, voire, dans le plan final, en mosaïque (effet numérique où le plan est déployé en quatre images identiques dans le cadre). Le travail de reportage de Sylvain George s'y fait déjà écriture de l'histoire dans un travail dialectique des temporalités et des textures d'images (le noir et blanc saturé les reversant presque instantanément dans l'archive). « L'historien matérialiste ne saurait renoncer au concept d'un présent qui n'est point passage, mais arrêt et blocage du temps. Car un tel concept définit justement le présent dans lequel, pour sa part, il

¹⁰ Walter Benjamin, « Sur le concept d'histoire », 1940, in *Ecrits français*, Paris, Gallimard, Folio essais, p. 447.

¹¹ Georges Didi-Huberman, *Survivance des lucioles*, Paris, Minuit, 2008, p. 138.

écrit l'histoire »¹². Quant au second lieu d'apparition benjaminienne, il est premier chronologiquement : il s'agit du carton qui suit et conclut le prologue dévolu aux montagnes du Sinaï. Sylvain George y cite la célèbre et énigmatique dernière phrase de la *Critique de la violence* : « La violence divine, qui est insigne et sceau, non point jamais moyen d'exécution sacrée, peut être appelée souveraine »¹³.

Dans ce qui est à la fois une réflexion sur la violence, le langage et l'autorité, donc le droit, Walter Benjamin cherche une violence légitime qui soit pure, c'est-à-dire détachée de tout but (fondation ou conservation de l'ordre). Sans entrer dans les détails d'une argumentation complexe et dense, disons simplement qu'il ne la trouve que dans la violence divine, dont la violence révolutionnaire semble une approximation séculaire, puisque l'anarchie n'est le moyen d'aucune fin. Là encore, en plaçant au seuil de son film une citation sibylline qui fait le lien entre les images du Sinaï et les « figures de guerre » que sont les migrants, Sylvain George incite le spectateur à un montage dans lequel on peut voir un équivalent du langage pur qu'a toujours recherché Benjamin. « C'est en retrouvant un langage pur, qui ne soit ni communication ni instrument, que nous pouvons attendre une violence pure, divine et révolutionnaire : une violence qui peut être "dite souveraine" »¹⁴. Ce montage fait apparaître le potentiel révolutionnaire des migrants, nouveaux prolétaires d'une ère capitaliste mondialisée. Il ne s'agit donc pas de créer une commotion éthique par le spectacle de la souffrance mais de révéler la violence active de ces corps étrangers dans le continuum du désastre, « cette tempête que nous appelons progrès »¹⁵. En ce sens, le film et le réel s'articulent politiquement autour du travail plastique d'émergence et de hantise de ces Figures profondément dialectiques, « in between » comme dit l'un des migrants ou encore, pour filer une métaphore lumineuse qui conjoint la violence et la résistance : à l'épreuve du feu¹⁶.

¹² Walter Benjamin, « Sur le concept d'histoire », 1940, in *Œuvres III*, Paris, Folio, p. 440-441.

¹³ Walter Benjamin, « Critique de la violence », 1920-1921, in *Œuvres I*, Paris, Folio, p. 243.

¹⁴ Léa Venstein, « Violence et langage. Une lecture de la *Critique de la violence* de Walter Benjamin » http://www.scribd.com/fullscreen/74758433?access_key=key-5mi268q0j73sd9byhft&show_recommendations=false, p. 16.

¹⁵ Walter Benjamin, « Sur le concept d'histoire », 1940, in *Œuvres III*, op. cit. p. 434.

¹⁶ Gabriel Bortzmeyer, « Ne vois-tu pas que je brûle ? », in *Trafic* n° 85, op. cit., p. 74, commente ainsi la mythologie du feu chez Sylvain George : « Premier plan du premier long, *L'Impossible*, pages arrachées : sur un fond noir, des flammes lèchent l'écran, seules, primordiales. L'ultime partie du dernier en date, *Vers Madrid*, a nom "Romancero des Fuego". Entre-temps, le feu n'aura cessé de circuler dans l'œuvre, d'y faire retour sous des formes plus déterminées, brasiers allumés par des migrants pour se réchauffer, par des militants pour se manifester, [...] et, partout, ces images qu'on dit brûlées par la surexposition, comme il en est de certaines des vies imprimées sur leur surface et dont les films forment la geste. Les ciné-tracts s'intitulent *Contre-feux*. Et Sylvain George de dire ses films pamphlets, en donnant au mot une étymologie aussi hasardeuse qu'heureuse, *panphlégô*, "tout brûler" ».

Signalons pour finir que figurent aussi, dans ce numéro de *Trafic*, des extraits passionnants du journal de travail du cinéaste sur son film en cours, *Vers Madrid. The Burning Bright*.