

## QU'ILS REPOSENT EN REVOLTE

REVUE DE PRESSE 2010 / 2011

2011

### CINEMASCOPE

#### Interviews | Welcome to Calais: Sylvain George and the Aesthetics of Resistance

<http://cinema-scope.com/cinema-scope-magazine/interviews-welcome-to-calais-sylvain-george-and-the-aesthetics-of-resistance/>

By Jay Kuehner

The judiciously titled *Qu'ils reposent en révolte (des figures de guerres)* is prefaced by a crepuscular pan of imposing peaks (Mount Sinai) underscored by a cryptic quote regarding divine violence (from Walter Benjamin's *Critique of Violence*), followed by a negative-stock image of the Pyramids before then cutting to the manicured familiarity of a public park. Hereafter the itinerant point of view and temporally fractured editing reveal an activity—increasingly common in France's northern port city of Calais, a mere 34 kilometres from England—of undocumented immigrants dodging police round-ups. If such initial footage, both candidly and clandestinely gathered by the director, seems less than exigent in its rhetorical procedure, it becomes unmistakably evident that this is the fringe where a war is manifest, and these refugees its figures.

The initial geography of legend assumes signification by contrast: stark mountains symbolic of arduous journeys suffered by innumerable migrants on their way to more potentially hopeful lands. And does the long view and fossilized earth signify an historical struggle as old as time immemorial, of exodus as an original, everlasting condition? The query is implicit in George's alternately impressionistic and vérité method, bearing witness to the sentient struggles of displaced persons as well as the environments that hold or reject them, or, more pointedly, the temporary residences resiliently carved out of inhospitable spaces. Where some see the dignity of survival, others see the debased fate of the pariah: a split that constitutes the critical interstice where George's camera takes up a vigilant position as a means of exposing liminal space and abject experience, bodies subordinate to state sovereignty.

With no fixed subject to follow—the very idea being antithetical to such an endeavour, given that several of his putative subjects take sudden flight, one disappearing by way of an unsuspecting lorry's underside—George trains his camera on whomever and whatever

he can, tellingly circulating little beyond the shadow of a notoriously garish city hall and no further than the shore where freighters approach and recede just out of reach. As an account of living conditions among immigrants (mostly men from North Africa and the Middle East) in Calais over a period of three years (2007-2010), the film is non-dogmatic but deeply trenchant as well as avowedly sympathetic to its heterogeneous demographic of *nouveaux damnés*. Striking in the immediacy of its content and its formal texture—George shoots in black and white with a photojournalist's eye toward an aesthetic that's circumspectly iconic—the film takes an inventory of everyday rituals that prove unsurprising in their universality: men bathing and shaving at a riverside well, joining in prayer and song, preparing and eating meals in hunched but communal fashion, bedding down as comfortably as humanly possible, and sharing memories of family and friends. In this sense *Qu'ils reposent en révolte* isn't foreign to French drama in general, just as its subjects, less invisible now by the record of George's camera, are marginalized but not endemically marginal.

The distinction ends there, however, for this is a chronicle with a capacity to sear even the coldest conscience (wherein the notion of xenophobic intolerance and nativist sentiment may be seen as a defense against the inflammatory hazards of empathy). One intimate and indelible sequence graphically frames hands willfully scarred and blistered (by razor and coal-heated screws) so as to evade detection, a sacrifice offered up to the camera as evidence of the renunciation of identity coinciding with the self-actualizing pursuit of a better life. The film is rife with the paradox of exile; of African vitriol against a racist yet catalytic Europe; of nostalgia for a home that couldn't be; of indignation and humiliation some day reversed by history, when Europeans may have to "migrate to Africa to look for a job" (in the words of one displaced man, spoken haltingly in—what else?—broken English).

Charged with an emancipatory ethos that reflects George's education in philosophy and as a social worker, *Qu'ils reposent en révolte* is nevertheless destined to partake in the intractable fate of so many of its refugees, consigned to an in-between state, ineffectual against state policies that deny elementary rights. The film may not change political policy but it may well awaken compassion, with George presumably engaging Serge Daney's under-realized imperative of 1973: "For film-makers of all leanings, in this near-open battle, in their very craft of film-making, a single problem emerges: How can political statements be presented cinematically? How can they be made positive?" To this end *Qu'ils reposent en révolte* works at destabilizing held perceptions of migrant peoples as a means of restoring their fundamental equality, not through the narrative substance of their travails so much as the observation of their bodies and milieus. Where the film's first part indulges a more impressionistic or intuitive account of living conditions in Calais—including the unseen director's own, which entails a voyeuristic position among the bushes while free to roam at will—its second part confronts more directly the imminent and well-documented destruction by French authorities of a migrant settlement known as "the jungle."

The razing of an inchoate community deemed criminal is met with protest from European social, health, and humanitarian workers, as well as requisite liberals who denounce the brutal police action as shameful, but the spectacle has universal implications as to what and whom are being protected by borders, the definitive polemic of the 21st century that questions the agency of disenfranchised peoples. There is a distinct impression, however partial in its selectivity, that many of the tattered subjects of George's documentary are refugees, contrary to the nativist conception of immigrant usurpers, first and foremost. This is born out in the film's testimonial content, which reveals a mood of indignation entwined with a plea for help: "We are suffering," implores one man. "What can we do?" Footage of unofficial graves of those who've perished along the way, juxtaposed with Calais' cemeteries of official dead, is sufficient evidence of attrition, casualties of a war fought in the name of national interest.

In the end, *Qu'ils reposent en révolte* offers little in the way of a solution, its agenda being rooted in a humanism that seeks to perceptually restore a time and space in which a person's potential is held and recognized. If that which hasn't been seen cannot be recognized, per Serge Daney, then George's film offers a fiercely lucid gaze at a site-specific struggle whose shadow is cast universally. It is against the condition, testified to by one of the film's plaintive voices, of "neither living, nor dying; not animal, not human," that George refuses to be equivocal. Ultimately elegiac, the film's postscript returns to a landscape that suggests an eternal recurrence of expulsion and exodus, of struggle in perpetuity, and the eventual possibility of resurrection. This is a battle hymn that gnaws, restless with resistance.

Premiered at FIDMarseille last year, *Qu'ils reposent en révolte* has blazed a unique trail which has seen George as an artist-in-focus at Belgium's experimental Courtisane festival—where the film screened with live accompaniment by jazz legend William Parker—as well as winner of the international competition and FIPRESCI prize at this year's Buenos Aires International Festival of Independent Cinema. Here is an artist who has arrived, welcome or not.

**CINEMA SCOPE:** Given your background as a social worker and an emerging filmmaker documenting diasporic communities, was Calais and its inhabitants an inevitability? A calling?

**SYLVAIN GEORGE:** I decided when I was 18 to make films, but for many different reasons it took a long time to begin. Now I make the films I want to see, films that I feel are an emergency; they are necessary. I consider this my first film in a way, begun five years ago, while meanwhile I made several shorts and the feature *L'impossible – Pages arrachées* (2009). It's an improvisation on the subject of migration in Calais, too, a film in five parts in different mediums documenting as well the unemployed, the undocumented, and the student protests in 2009. The musical citations are culled from free jazz and punk, with literary allusions to Rimbaud, Lautréamont, Benjamin. With these films I experimented with forms, looking for a way to translate reality with the objective being to make *Qu'ils reposent en révolte*. All of my energy as a filmmaker was concentrated through this film, and now I am anxious to follow its lead.

My experience as a social worker was just that: an experience. I'm not convinced of the value of these jobs, which aren't really about building something with people having difficulties. Often it's to prevent a social explosion. Soon you are in a compromised position of wanting to help people but also working for social regulation, the regulation of people's anger: *against* the people. My project is to try to make some films about some subjects and events that I consider crucial today: questions of immigration, the suburbs, unemployed people, social movements and so forth, with a political view, and with rigorous research and innovation with the medium. (I'm influenced by the avant-garde, experimental, underground forms and music.)

This experimental approach allows for exceptions, and Calais is an exceptional zone, where people who are stripped of fundamental rights live a "naked life," stripped down to mere bodies. I don't want to take a didactic approach but rather attest to this reality, and take a position against the policies that create it.

**SCOPE:** Your footage of Mount Sinai as a preface to the film is cryptic—the matter of recognition is taken for granted, as is the unattributed Benjamin quote. Was this obscurity deliberate? Does the reference of exodus provide a religious context to the film's proceedings, in which religion is present within but never imposed upon the film?

**GEORGE:** Absolutely. The Sinai is a mythic landmark for immigration. With the pictures of the sun rising at the top of the Sinai at the beginning of the film, I try to play with

some elements that are the foundations of our civilization. I play with a lot of pictures, motifs, and representations that we could have in our collective memory: immigration, exodus, and movement as liberty.

If it's not clear that it's a picture of the Sinai it's for two reasons: first, to create attention and inquiry. The effect of "estrangement" is a way to create a distance with a given reality, with the pictures that you can see very easily in the media, with the representation of particular subjects and events. And second, I don't want to be didactic. I prefer to work with suggestion and invitation. I use the citation of Benjamin in the same way: as a proposition, an invitation for reflection, an element of my point of view, but absolutely not of any definitive truth.

**SCOPE:** As the film settles into its location, from which it will stray very little, there are spatial and temporal shifts in the editing, as well as formal shifts in film speed and sound. Can you speak about this sense of disorientation: is it a consequence of filming over an extended period of time, or is this more strategic? The notion of "dissensus," to use Jacques Rancière's word, comes to mind, a means of destabilizing existing perceptions.

**GEORGE:** I wanted to examine the concepts of the documented and the archived, to create a tension between the historical and the immediate: a dialectic of near and distant is constructed and established. The more things are away, the closer they are. There is a kind of play here, a diversion, with images and representation. I am moving, reading a situation, unfixed, as opposed to the consensus that the dominant media tries to establish.

The use of black and white, the alternation of sound and silence, of slow motion and freeze frame, presents another way of working with distancing. The fixed image is an attempt to capture something fleeting, to try to extract latent layers of emotion and reality, and to create some dialectical links between the present and the past. And the textural use of black and white is unavoidably metaphoric, as race is so clearly divided among people in the film. There's an aesthetic to the exposures that is consistent with the testimonials issued by migrants in which, on many occasions, they indicated that they felt burned, charred. The images of burned fingers are complicated; migrants are "marked" by immigration policies, "in irons," but here they are quite literally smouldering.

**SCOPE:** At times the film's point of view seems entrenched in the very marginal spaces in which your subjects inhabit or hide; I'm thinking of the scene where one migrant hitches a ride below a lorry and disappears from sight, and from the film entirely. In other scenes you shoot more candidly, for instance when we see the Ethiopians singing a devotional song together, or as another beds down for the night and shares his photographs. Your presence is deeply manifest in the film as a witness, but you're also erased from the film, unseen and unheard. Was this by design? And what does this alternately voyeuristic/candid footage reveal of your experience of shooting? How welcome were you among your subjects, how suspicious were the police of your presence, and so on?

**GEORGE:** I'm always present in my films, even when I'm "invisible." Calais has become a landmark, and the policies against immigration can be seen in broad daylight, with the blatantly visible violence, the raids of camps and common arrests. I don't need to be clandestine. And you have the omnipresence of the media, and the organization of extensive police operations staged politically for purely electoral purposes. There is always a journalist around, and it's absurd, as if the situation was a television documentary that says, "Welcome to Calais!" Coming to this town I had certain images and representations already formed, gathered from the media that portrayed the

situation of migration like a performance. There are very factual treatments, there are partisan views, and there are compassionate documentaries that portray migrants as victims. The cinematographic treatment—even in the name of experimental cinema—often seeks an aesthetic experience, for which the condition of the migrants is a pretext (to the romance of “revolution,” the privileged fascination of poverty and suffering, life on the street, etc.). All of these representations still seem to originate from a position of “dominance” vis-à-vis the people filmed, and remain deeply unequal.

Now more than ever I try to follow rules that I obey as a filmmaker, which I’ve developed gradually: (1) Take time and care to be a part of something in the clearest manner possible, introduce ourselves, explain who we are, what we want to do, why, what kind of movie it is. (2) Spend time with people. (3) Take care to know when to shoot or not—a great film is also measured in terms of images that are “missing.” (4) Do not film people without their knowledge, do not “steal” images. (5) Clearly state biases or political positions.

These rules, always subject to the realities of the material, are simple and obvious. However they are revolutionary because they involve certain ethics, and, of course, politics. The prevailing view in cinema and journalistic practices is that the ends justify the means, and that all means are good when it comes to getting a picture: palling around with migrants, monetizing interviews, hiding in the bushes. The production of the image is essential to the safe company that our culture has become. But by what means is the image obtained? Can we question its morality? For example, how is it possible that a reporter travelling by boat from Morocco witnessing a drowning is compelled foremost to broadcast the story without calling for help? Is it “cutting edge” to film the homeless in the corridors of the Metro without their knowledge or consent?

To me these practices and derivative products are absolutely unacceptable and I strive to be vigilant against them, whether to resist the “seduction” and the duplicity of a film or a documentary that apparently sounds very “interesting.” This is less a moral question than a practical one as a filmmaker: film is a means without an end, it cannot foreclose itself, but build rapport, a relationship with the world, a link that affirms its uniqueness.

**SCOPE:** Was there any conflict arising from the fact that as a European citizen the fences and borders your subjects tried desperately to cross were open to you at will, lawfully, and with little consequence? This raises a broader question of the director and his subject, of a politics at the very heart of your film, a politics of intervention.

**GEORGE:** My cinema is a means of preparing a fair-as-possible report with those likely to be filmed, and to hold myself similarly accountable. Having observed these principles, I’ve never encountered problems with my subjects. On the contrary, being able to build relationships of trust, or at least honesty and respect, allows for accessibility that turns “representation” into “presentation.” This has relational, poetic, and political implications.

I’m clearly against all the discriminatory policies that the European Union develops against immigrants, so I didn’t feel in conflict with myself when I was in Calais. Day after day it became clearer that the situation was unacceptable, and thus it was important to make a film that presents the migrants not as a generic entity, and takes a radical position. At the same time it was a global experience, expanding my life.

**SCOPE:** You also shot the film, and the texture and compositions are stark, indelible, necessarily aesthetic but ideally not gratuitous. What was your experience as the cinematographer? Can you speak too of this dialectic of aesthetics/politics, for example to reconcile the image of a bird’s feather gently caught in sea foam washed ashore versus the reality of hunger among your subjects? In other words, are poetics and

emancipation at cross purposes in the 21st century? Is the attempt to allegorize suffering a means of mitigating it?

**GEORGE:** Patches of ice, insects, spiders, stone statue with eyes gnawed by time, a can of cola, a sunset radiating, bird feathers, the belfry of the town centre of Calais, immigrants and onlookers, police: all are in close communication with each other as an environment and I aim to understand them with the same importance and intensity of attention. The goal is to present evidence at the scene of filming, where the question of how things correspond, communicate, and relate is revealed.

What is important is to rework the concept of humanism, to make the dialectical reversal and realize what could be the "true humanism": man is no longer "master and possessor of nature," he neither dominates nor instrumentalizes nature, it turns out to be his ally. Walter Benjamin used a wonderful phrase to describe this process: "to listen to the compliant outline of nature." The concept of creation associated with the first humanism described here supersedes that of pure destruction—a philosophy of justice.

**SCOPE:** *Qu'ils reposent en révolte* constitutes an act of awareness, of confrontation, of possible liberation, but in terms of immigration policy it may prove negligible in its impact. Is there an explicit goal with the film, for you, on behalf of your subjects, for audiences, even police and politicians?

**GEORGE:** The effectiveness, the finality of a film, is different than the political act, but the film does possess the capacity to change some things: the capacity to play with time and space. With a film you can deconstruct dominant representation, show that the migrants have singularity. Ideologies persist by these means, and can likewise be reversed.

When I try to attest to the reality of the migrants in Calais, about the current policies of immigration in Europe, I try to work on the short, middle, and long term. I make a testimony and an historical document that can concern some people today, and hopefully tomorrow. I just try to be with myself, and with the others. It's a question of justice as I said before, and also a question of beauty.

## FIPRESCI

Politics by hand: Sylvain George's *Qu'ils reposent en révolte (Des figures des guerres)* - *May They Rest in Revolt (Figures of Wars I)*  
By Gonzalo de Pedro Amatria

"Political" has become a common adjective basis for film critics nowadays. The word is used as indiscriminately as to make it meaningless, by normalising and deactivating it. Politics in film has become a mere wrapper lately, in spite of the fact that it is actually impossible to separate its essence from the heart of cinematography: transforming it not into dialectics but a response tic; not being an attitude but a striking pose just for being the proper consumer's item kind. This is the main reason to applause a real political filmmaker's arrival: Sylvain George's. And it seems very important to precisely highlight these two key words, "political" and "filmmaker".

Having a background in activism and social work before becoming a filmmaker, Sylvain George has constructed by only three films a radical and singular poetic work which articulates ideas debate through reinventing form. Not to do with Jean-Luc Godard's old aphorism, what it is important is to make films politically and not political films, but one step further on the need of finding a new and radical audiovisual form to interact and

eventually to merge with the dialectics of ideological, and also with political protest. If finding a reference for George's work would be needed, getting back to Jean Vigo and not just Godard should be a must: such a claimed filmmaker, as much as not well-understood (or better said, directly manipulated by certain film and critic groups), Vigo started a together poetic and experimental category of filmmaking of radical, bothering and inflammatory nature. Those key words, "political" and "filmmaker" can be called to mind once again thanks to Sylvain George.

*Qu'ils reposent en révolte (Des figures des guerres)* sets in Northern French Calais, the crossing to England obvious place, where immigrants from worldwide end up in their all-around efforts into the promised island. But a short regular synopsis of the kind could not ever correspond to what it really is like, though, as from first film images the usual social-democrat documentary has nothing to do in here. A fascinating and firmly-rooted in time film work proves it (George shot regular life in Calais for three years; that is, the real effects of applying immigration policies, social tension... and life in still, which becomes their existence, for those who try to continue their trip jumping over borders). This film work also drives documentary out of realism, which is the mistaken path usually claimed for it, until it turns it into a multiform object: an impossible to grasp one, rough and violent and so full of beauty at the same time, which leads its ability for repercussion far beyond intellectual matters. Obsessively filming reality ends up by moving the film far away from reality, wildly and cheerfully. The film is between protest and lyricism then, both complementary for a strong gesture expression: head on filming of what nobody wants to watch. George's essential proposal, a starting point which drives it all, is the almost photographic fight against some men in constant motion: those who are just traces at the side of our post-industrial capitalism, as if each one of them were grown-aside animals not having the right to be a person, above whom we build our wealth. Constant body motion is put forward by George's work on time and details; by their waiting, their life's details, by the signals of their living on the spot and their names on the walls... or by their paradoxical attempts in creating another identity for themselves by rubbing their fingerprints out using red hot screws. Furious black and white contributes to place the film far away from the usual occidental bad conscience emanating from filmed documents on the same issues, apart from consolidating a cinematographic universe which attacks us frontally; a space simultaneously crossed by dreams, nightmares and hyper-reality. All these construct stronger timeless evidence of the whole problem, by stripping their most specific references of it. Far ahead from what it could seem to be, dreams and hyper-reality are the simultaneous reasons why *Qu'ils reposent en révolte* is not (only) a film about immigrants and immigration, but a film about the set-up disappearance of people in perpetual travel... who are going to be lost into the dark for real too.

Above all, *Qu'ils reposent en révolte* is the attempt to create a space for an encounter between protest and art. Even if just a cinematographic space, it is for the portrayed and for the filmmaker's voices to be reunited in equal terms and by indivisible form and nature. If there is an aim in George's film, it should be fitting against answering back by the same dominating system, as almost all films on immigration usually do. That is, films as a see-through for the economical and political regular dominant structures, from the shooting planning to final prints, as if filmmakers shoot low down the ground those who are at their feet. *Qu'ils reposent en révolte* is precisely based on a violent reaction against all related to capitalist structure: even if just cinematographically, it tries to firstly start something on leaving domination and power money overhead. By going along with the moving shadowy men until fixing them on the camera eye, and showing therefore that they are solid bodies; human beings, not immigrants.

It has sometimes been said that Sylvain George's films avoid compassion. It may be true if the point of view for this comes from their developing from a basis on the opposite from the healing position of a well-intentioned report which makes do with just clear conscience evidence: George's images come from a calm and furious violence at the same, which emanates from someone who can't understand fighting against it all with

other than a camera. On the other hand, compassion comes from the Latin form of "to share", and perhaps this simple fact highlights the need in doubting from the idea that compassion is avoided. To share also evokes cutting a piece of bread into equal parts in Spanish ("compartir"), which precisely connects with the main aim in George's films: equally sharing it all with immigrants; not using metaphors for a conflict neither looking at them in sympathetic terms. They are persons, cultural bearers, bodies in movement who risk disappearing under political repression or even under the kind of pity which only bases itself in consequences but forgets causes. *Qu'ils reposent en révolte* fights whether blind who have sight but don't see, conscious oppressors who cause the problem and right-minded supposedly critical aware of, these last being the ones who end up by defusing political action through an apparently committed cinema. What Canadian film researcher Mike Zyrd approximately calls "fantasy in documentary": the idea that we collaborate in solving world problems by just watching documentaries on them. Strongly on the other side of things, and especially for this his last film, George's cinema is an uncomfortable one because it questions us without any reassuring, because he confronts dialogue and pamphlet; finally because he calls into question a supposedly true-caring but soil representation system... by continuously exploring any camera and editing innovations possible, and by straining the conventions of cinematographic language. Starring faces at *Qu'ils reposent en révolte* are merely fixed and there are no names in it, as George never plays with audiences' empathy. Poetry-like is mostly the path for amplifying ideas, in George's case, on the contrary: just see the read "They will bark as dogs, next to where insomniacs are" quotation, at the last part of the film. We must let them bark, as loud as possible, a wake up call for sleepers too. Sylvain George's films show those conventional ones up, for instance. As the filmmaker's sequences, those that seem to come after having been snatched from a lost part of history in sweating blood, give us back confidence in alive, conscious and wild films.

Gonzalo de Pedro Amatria (Pamplona, Spain, 1978) coordinates the programming team at Festival Punto de Vista (International Documentary Film Festival of Navarra), works as a film critic for national Spanish daily Público and Cahiers du Cinéma-España, besides being one of this last's youngest editing team members.

## VARIETY

Posted: Mon., Apr. 25, 2011, 6:46pm PT  
Buenos Aires

### **May They Rest in Revolt (Figures of War)**

#### **Qu'ils reposent en revolte (Des figures de guerres)**

#### **(Documentary -- France)**

By [Robert Koehler](#)

A Noir Prod. presentation. Produced, directed, edited by Sylvain George.  
With: Valerie Dreville. (French, English, Erythrean, Dari dialogue)

**A fiercely unsettling mood and vivid handmade cinema girds Sylvain George's "May They Rest in Revolt (Figures of War)," a black-and-white study of undocumented emigres and refugees battling powers that be in the French port city of Calais. Constructed in two slightly disparate parts and delivered halfway between experimental and docu modes, the pic develops into an epic saga of protest against the state, with cops applying blunt techniques as they destroy a refugee camp near city hall. Buyers may puzzle at the pic's construction, but**

## **progressive-minded fests should line up for this top prize-winner at the Buenos Aires fest.**

Pic preemed at the FID Marseilles festival in 2010 and has been flying below the radar since. George, who has been making docs with different collaborators for most of the decade on the complex issue of immigration in Europe, represents an interesting cross-current in independent French filmmaking. While he adopts many of the precepts of photojournalistic docu filmmaking by making sure that his camera is in the heat of the moment, his grammar is a radical rejection of logical sequencing in favor of dramatic jump-cuts, sudden switches of time and place and an interest in rough visual textures.

The result is a deeply artistic chronicling of episodes covered from summer 2007 through last year, as mostly young and middle-aged men from North Africa and the Middle East attempt to get to the U.K. via Calais, a traditional jumping-off point across the English Channel. In pic's first half, which clocks in at more than an hour-and-a-half, George follows refugees and police in a city park in the center of town. So intensive is the camerawork, often resembling wartime coverage, that it puts the viewer in the shoes of someone trying desperately to avoid arrest.

George never conceals his sympathies, allowing the refugees to express their fears and anger ("They make us slaves, and we can't change our lives."). In turn, they allow his camera observe the literal pains they take to conceal their identity, such as using a hot nail to alter their fingerprints. In many ways, "May They Rest in Revolt" is an observation of men with absolutely nothing to lose.

Thus, the groundwork is laid for the riveting second half, which begins at night with European social and health workers warning camp dwellers to flee in advance of a dawn police raid. Some comply, others don't, but the recording of the eventual clampdown is a small masterpiece of direct cinema in its dogged refusal to get out of the way of the rough stuff, further charged by George's alternately taut and loose editing. The cops' victory is perhaps a foregone conclusion, but events at pic's end make it seem somewhat Pyrrhic, as a new wave of immigrants comes to town.

If a film can be made by one man, this is it, with George taking credit in all tech areas.

Camera (B&W, MiniDV), George; sound (stereo), George; supervising sound editor, George; sound re-recording mixer, George. Reviewed at Buenos Aires Film Festival (competing), April 8, 2011. (Also in FID Marseilles festival.) Running time: 157 MIN. (Part 1: 106 MIN.; Part 2: 51 MIN.)

<http://www.variety.com/review/VE1117945084?refcatid=31>

## **CINEMASCOPE**

<http://cinema-scope.com/wordpress/cs-online/bafici-2011-like-hippo-hunting-in-pampas-grass/>

Saturday, April 23rd, 2011 Tags: [BAFICI 2011](#), [Jay Kuehner](#)  
Category: [Cinema Scope Online](#) Comments Off



Un mundo misterioso

**By Jay Kuehner**

"I want content, not form!" – Mariko Okada, soliciting a kiss, in Yoshida Kiju's *Mizu de kakareta monogatari* (Story Written in Water, 1965)

The BAFICI critic be damned. Again. When it seemed that the preeminent South American festival's stronghold might yield to ongoing budget constraints and a native indie market suffering from insularity, the 13<sup>th</sup> edition of BAFICI proved resilient in its capacity to curate another vast and dynamic rejoinder to the implicit critical stance of *how* (rather than *what*) is cinema? "Judge for yourself," the program seems to retort, offering up a surfeit of evidence capable of humbling, beguiling, or downright exhausting the spectator—all in a day, of course.

The critical task was enviable on paper but hazardous in reality, fit for the insatiable, obsessive, or insomniac viewer. Or perhaps, in the case of Jorge Mario, subject of the Argentine competition entry *Amateur* (Nestor Frenkel), it's a matter of mere priorities. A seventy-year-old dentist from Entre Rios, indefatigable Jorge is an avid stamp collector, shooting enthusiast, radio show host, founder of a Boy Scout troop and, as *Amateur* reveals with charming sincerity and alarming irony fitting of its subject, veteran viewer of some 17,000 films, each fastidiously catalogued (while his mother fixes lunch, naturally) in an antiquated home database that prefigures IMDb and the web-educated film critic.

That he can recall disliking only *one* film makes him honorary among critics; that he is director of a dreadfully good forty-year-old Super 8 western called *Winchester Martin* and actively pining for yet another remake with his disinterested, ageing pals makes him something of a cult auteur. Flip to page 478 of the festival catalogue and improbably you will find, within a section devoted to Super 8 films, a scheduled screening of the original five-minute *Winchester Martin* and, well, one's suspended sense of disbelief à la Errol Morris has shaded into the Borgesian uncanny. BAFICI meets its theoretical audience of no one by way of a feature documentary about a compulsive cinephile; offers an homage screening of his film within the film in return. At the least, BAFICI might be described as radically *elastic*.

Less insouciantly diverting were the handful of Argentine competition films I caught while attempting to track down the likes of Rotterdam Tigers and Locarno Leopards and Berlin Bears. While Martin Rejtman was teasingly present with a cheeky festival trailer of inverted yogis' pained/comic faces, his influence could be felt in Rodrigo Moreno's *Un mundo misterioso* (*A Mysterious World*), down to its aloof protagonist (name: Boris), dumped by his girl in the film's first frame, subsequently adrift in the capital and without identity save for a diminutive car that's a kind of emotional equivalent (it's a Renault knock-off, and it breaks down). Boris weathers a series of minor indignities and fortuitous encounters with a kind of sleepwalker's charm and luck, consistent with the dreamy banality that is the mystery of Moreno's not-so-mysterious world. The film plays out like an old tango or jazz LP on its last groove while an amicable mechanic eats a pasta dinner in his garage. The air is not serious, the mood just slightly melancholic. And yeah, echoes of Silvia Prieto: that's Rosario Blefari with a thing for casinos...



## Todos mienten

Matias Pineiro, emerging from obscurity last year with *Todos mienten* (*They All Lie*), chimed in with a 40-minute piece solicited as part of the Jeonju Digital Project (alongside fellow “Americans” Denis Côté and James Benning). *Rosalinda* transplants Shakespeare’s *As You Like It* to the lush Delta Tigre, and those unfamiliar with the pastoral romantic comedy (uh, that would be most of us not in college anymore) can find refuge in the repartee (Pineiro’s strength, however borrowed here) and its forested choreography of entangled lovers wandering. Hermetic yet beautifully crafted, and transfixing if you’re on the Bard tip.

*Las piedras*, which won Román Cárdenas the Best Director prize for the Argentine competition, made equally good use of its Delta setting, though it’s hardly prolix in its studied attempt to lay bare a failing relationship (their pilot light won’t stay lit). He, a writer, is given silent passages gliding down the Delta in a kayak. She, an accountant at a fumigation service, is saddled with an odd storyline involving an anonymous fumigator that seems derived from one of Tsai’s more absurd conceits. While waiting for a new refrigerator, he shaves his beard and head and inexplicably adjourns with a friend on a scooter to a remote fishing outpost by day and then a discotheque at night, finding some kind of solace in New Order’s “Blue Monday.” The goofy dance sequence is probably the film’s highlight—and possibly the best use of New Order as a loneliness panacea since the finale of Rejtman’s *Los guantes mágicos* (*The Magic Gloves*, 2006)—but like last year’s *Lo que mas quiero* (*What I Love the Most*, Delfina Casagnino), *Las piedras*, while possessed of good grammar, feels insufficiently realized.

Based on the strength of his collaboration with Santiago Loza on last year’s *Los labios* (*The Lips*), expectation was high for Iván Fund’s *Hoy no tuve miedo* (*Today I Felt No Fear*). Fractured and impressionistic, and boasting some tight camerawork that earned the film a cinematography award, *Hoy* is a diptych that favours immersion over characterization, suggesting a coming-of-age story among two sisters in its first part while hewing toward documentary in the latter (film crew included). Fund is content with disclosing minor occasions as formative—party dresses sewn, dogs washed in bathtubs, girls smoking on scooters, sunrises and sunsets, music, photo albums—his approach defining family as a force felt in absentia, experienced obliquely; any points of identification are generalized by ambience rather than localized by story. Compelling work from Fund, but it’s unlikely to get him another invite to Cannes.

I missed eventual Best Film winner *La carrera del animal* (*Animal’s Run*, Nicolás Grosso), though over in the International Competition another Argentine entry about *carreros* would become the festival revelation. *Yatasto* (Hermes Paralluelo), developed in last

year's BAL (Buenos Aires Lab for works-in-progress), literally hitches its camera to a horse and cart to track the daily ride of three young *cartoneros* scavenging garbage on the outskirts of Córdoba. *Yatasto*—the name seems to refer to a famous Argentine thoroughbred—dignifies the labour of the three rascally cousins through patient observation, as they bounce and talk along their route, all too often holding up traffic, their haul occasionally spilling into the street behind. The film is about labour, but Paralluelo never takes the expected self-aggrandizing stance towards his subjects: this a formally precise documentary about a way of life that leaves ample room for “meaning” (social, economic, familial) to gather while insisting on little more than the metronomic click of horse hooves on pavement. Where the horse and wagon of *Meek's Cutoff* (2010) cuts an infinite line through the landscape (I'm still trying to get my head around the film's spatial configuration, much more so than its historic evocation), and Béla Tarr's titular Turin horse (Nietzsche's angel, or devil?) charges steadfastly along in an unforgettable tracking shot, *Yatasto* rather economically yokes its *mise en scène* to the *carreros'* ride itself, backwards looking, all but dissolving the self-conscious or choreographic aspect of the reverse moving shot (see Robert Koehler's dialogue with Fred Kelemen in the *Cinema Scope* #46). Here's looking forward to repeat viewings of *Yatasto*, ideally with English subtitles in tow.

Which brings us to the curious question of just *who* is holding the camera in the films of Andrei Ujica, an inspired choice for one of BAFICI's retrospectives given the colossal achievement of *The Autobiography of Nicolae Ceausescu. Videograms of a Revolution* (1992), made with Harun Farocki, offers an exceedingly visceral counterpoint to the pomp and ceremony of Ceausescu's march toward total power (that *Autobiography* plays like an incidental death fugue is part of its resonant, retroactive power). *Videograms* is precisely that: anonymous video dispatches from both amateur and state from the front lines of Bucharest in the midst of revolution. Such footage created not only a new precedent for film's capacity to faithfully capture the historical moment, but a means to inform its very unfolding. *Videograms* is at once blisteringly live and non-sensational in its absence of production; if the ubiquity of the image in today's hyper-information culture has inured us to the causality of history, Ujica and Farocki's act of appropriation awakens us to a time when it wasn't so (while presciently anticipating the public revolutions in Egypt, Tunisia and elsewhere, all quite *televisual*).

*Out of the Present* (1995), Ujica's second film, archives the Soviet voyage into space while simultaneously the Socialist republic crumbles on the street. And again it is the embedded camera, in this case actually floating, that unwittingly testifies to the moment as it is crosshatched by historical forces. As a space odyssey alone, the film offers an astonishing scale of the intimate/epic and national/personal, elongated by the footage of tanks rolling into Moscow and being stoned by dissenters. From zero gravity to the weight of revolt—the disparity needs not coaxing but context, and Ujica's careful presentation suggests that, politically speaking, consensus is a mythical construct, that all too often we are worlds apart. Cue some thumping '90s disco beats and Ujica's construct spirals into an amusingly anachronistic orbit.



Qu'ils reposent en revolte (Des figures de guerres)

For all the forays afforded by BAFICI's vast and varied terrain—Tsangari's *ATTENBERG*, Kohler's *Sleeping Sickness*, Jose Maria de Orbe's *Aita*, and Emmanuelle Demoris' *Mafrouza* series persist in memory particularly—it **was the relatively unknown/unseen work by Sylvain George that took the program by surprise. *Qu'ils reposent en revolte (Des figures de guerres)/May They Rest in Revolt (Figures of Wars 1)* confronts the issue of immigration in Calais, the northern French port that serves as a gateway to England for illegal immigrants. George documented random subjects and encounters over a three-year period from 2007 to 2010, culminating in the much-publicized bulldozing of a settlement by French police that was home to hundreds of asylum seekers. The film is in essence an act of vigilant protest, a cumulative exposure of marginalized peoples and the liminal space they inhabit. In one sequence, George shoots from within the brush along a notorious highway where migrants attempt to fasten themselves below freight trucks. Unlike Philippe Loiret's dramatization of the subject in *Welcome (2009)*, George's treatment is scarcely sentimental, though not lacking in lyricism: the coarse black-and-white photography fixes on birds in flight, beach foam, and plastic H&M bags snared in the thicket when not tracking subjects in rest, during meals, or increasingly taking flight. One particular image synthesizes the political and the aesthetic: refugees' hands repeatedly burned and scarred to smear any trace of prints. It's a striking symbol of effacement and dispossession that cuts to the core of a universal issue of "newly damned" populations. Deserved winner of the International Official Selection and the FIPRESCI award, George's film was enough to distract one from a sidebar of later Godard burning up a screen nearby.**

### Figures of Dissent

DIAGONAL THOUGHTS <http://www.diagonalthoughts.com/?p=1275> -  
<http://www.diagonalthoughts.com/?p=1242>



## Notes on cinema and politics

It's not enough to make political films, films must also be made politically. This dictum by Jean-Luc Godard reflects the longstanding tension between politics and cinema. It's part of the introduction to his "What is to be done?" manifest from 1970, a sharp-toned piece which references Bertolt Brecht, Dziga Vertov and Vladimir Lenin, summarising the fundamental differences between the two above-mentioned notions in forty points. "For the first", writes Godard, "it is enough to only open the eyes and the ears. The second means to be militant". The combative tone illustrates the attitude of the French cinephile milieu at the time, which after the revolutions of May 1968 and the following disenchantments would see the need of taking an outspoken political role, parallel to a growing realisation that cinema – their idea of cinema – had become a shadow of what it once had been, or could have been. This was the time during which Godard and the editorial staff at Cahiers du Cinéma sought solace in Maoism; a short-lived impulse that would later be dismissed as "naive", but which is indicative of the perceived failure of the great utopias that had characterised French left-wing thinking since the Liberation. The Prague Spring, Salvador Allende's "Chilean experiment" and the Soviet version of communism had all failed and the idea of revolution seemed to be reduced to a selling slogan in the capitalist mindset. What was left was a great open void that seemed to be filled with nothing but bursts of violence, trivialisation and narcissism. The existing theoretical paradigms did not stand a chance: the interventions in the dialectic between ideology and representation, that had dominated the pages of Cahiers du Cinéma for years, came to nothing. The tragic events of the time demanded other forms of action and reflection, which more than ever needed to be directed to exploring and cultivating the political potential of cinema. In his first article as editor in chief of Cahiers in 1973 Serge Daney wrote: "For film-makers of all leanings, in this near-open battle, in their very craft of film-making, a single problem emerges: How can political statements be presented cinematically? How can they be made positive?".



The critical attention of Daney and many others close to Cahiers, did not go out to the verification of the effectiveness of a given "militant" cinema ("all films are militant films") but to the exploration of the relation between filmmaker and filmed subject. The favoured term was "point de vue" (point of view), which was interpreted in at least two

different ways: on the one hand, as the application of a political discourse – which thus already exists before the film is made; on the other hand, as the position taken by the filmmaker, his crew and equipment during the shooting. In the context of a demonstration, a politically committed filmmaker will for instance always film from within the crowd, with the camera among the limbs, the flags and the cries of the demonstrators, contrary to the police or television, who tend to film the crowd from above (as if in order to count or – imaginary – machine-gun). The temptation was always high to dismiss that fundamental distinction as “political”, an argument that doesn’t hold up. What is here at stake is a question of morality: is the filmmaker aware of the camera’s power of intervention, interference and provocation? Can he be truthful to his ideas and yet be respectful to the images that he has made? This accent on the idea of the “point de vue” aligns with the long-time cinephile tradition of Cahiers du Cinéma, based on the idea that each cinematographic work represents a voice and a standpoint, a vision of the world that at the same time legitimises and organises the work. It is not enough to simply emphasize what is being told in a film, it is at least as important to lay bare where, when and by whom it is told. There can be no “énoncé” (statement) without “énonciation” (enunciation). In other words, the unquestioning belief in the intrinsic power of an idea is under no circumstances enough to settle a (political or ideological) argument. In Daney’s words: “We have to know that today the struggle must encompass point of view as well as choice of subject. As our Italian comrades of La Commune remind us: ‘It is not enough to counter the false statements of the bourgeoisie. In and through our own statements we must convey a different view of the world.’”



In the light of this understanding of the notions of politics and cinema, the traditional distinctions between documentary and fiction can no longer be sustained – the “framing” of reality always implies a form of fiction – but neither can the distinction between “mise en scène” (as in: staged, constructed) and the so called “direct” filmmaking (as in: from “real” life). For Daney, “bourgeoisie does not only hold the monopole of the images of reality, it also has the monopole of the mise en scène of that reality. A city, a film theatre, a public space... are already ‘mises en scène’. There is already a given use of time and space that is laid out by obligatory paths to be followed, thresholds, out of bounds”. There is no “real” world, only a configuration of what is established as real, a system of coordinates that philosopher Jacques Rancière refers to as a “police order”: an order of bodies that defines what we do and what we don’t, and assigns those bodies to a particular place and function. It is an order of the visible and the sayable that sees that a particular activity is visible and another is not, that one speech is understood as discourse and another as noise. It’s this “mise en scène”, more powerful because we are barely aware of it, that inevitably predetermines and conditions how and what to behold and film. The opposite of a mise en scène is thus not a pure, non-manipulated, direct take, but another mise en scène. The opposite of a direct take is not a mise en scène, but another take. “Another” in the sense that it makes a new perception possible. “Another” in the sense that the filmmaker takes a new position – spatially, morally, politically – in regards to what he films. It’s here that the potential of true politics resides: in breaking with the self-evidence of the “natural” order – that pushes people and things to certain positions, pins them down on a determinate time and space,

assigns them to specific ways of being, seeing and saying – by reframing the given *mise en scène*, in search for alternative partitions of time and space, new configurations of the visible and the invisible, of speech and noise. Rancière has a word for this: *dissensus*.



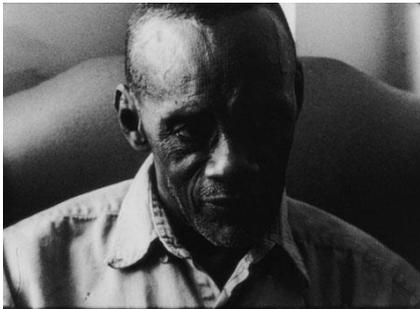
The greatest danger of our time, according to Rancière, is consensus. The term does not simply mean the agreement of political parties or social partners about the common interests of a community, it implies the resolute abolition of every form of political subjectivity, of every possibility of breaking through the dominant categories of classification and identification. By objectivising the conditions of any possible collective situation, every dispute is fundamentally neutralised: what is left are endless arguments over the administration and configuration of who and what has already been given a place and function. In other words, consensus is what reduces politics to police. Consensus, as a form of government, reduces the role of the state to that of regulating and controlling identities, space and movements, a stalemate which is greatly determined by the global economical order. As states have less control over the circulation of capital, they fall back on what is still within their power: the circulation of persons. This control, in permanent conflict with all the identities that it has not created itself, is today not only one of the principal tasks of the state; it is becoming its essential *raison d'être*. The recent hardening of immigration policies in many European countries and its resulting forms of stigmatisation and discrimination illustrate what has grown to become the ultimate trading mark of the consensual state: the management of (in)security. Only in the moments when the ranks are broken, when those who don't have the right to speak raise their voices ("Nous ne sommes pas en trop, nous sommes en plus" - "We are not surplus, but a plus"), when those who don't count make their existence known ("On est ici, on est d'ici" - "We are here, we are from here"), on those moments when the dreadful contradictions and logics of the dominant order are brought to light, only then politics becomes possible. In that sense politics always implies resistance. A resistance that is born in the refusal to accept the place that has been assigned to people and things. Politics assumes *dissensus*: two worlds in one.



<="" p="" height="320">

Politics and aesthetics each define a form of "dissensus", a way of disrupting and interrogating the self-evidence of the real; a way to create new relations between what we see, say and do. There isn't a straightforward relation between the two; an aesthetical intervention in the name of art or cinema does not necessarily lead to political awareness, in spite of its intentions. "Political art", writes Rancière, "cannot work in the

simple form of a meaningful spectacle that would lead to an awareness of the state of the world. Suitable political art would ensure, at one and the same time, the production of a double effect: the readability of a political signification and a sensible or perceptual shock caused, conversely, by the uncanny, by that which resists signification." In other words, art can only emancipate and be emancipated if it stops wanting to emancipate per se. The great failure of self proclaimed "militant" cinema lies in treating a film as a pretext, a mere foretaste and prelude to political action. From this point of view, an artistic creation is seen as a neutral moment, nothing more than a pacesetter in the spreading of ideas that are realized elsewhere. Art as a tool, the filmmaker as service provider. There is no room for aesthetic considerations here. "Paradoxically," wrote Daney, "films denouncing bourgeois power, injustice and oppression are themselves totalitarian, non-dialectical, laid on like veneer." The attempts by countless contemporary fiction filmmakers to escape this manichaeism under the auspices of "social realism" offer few solutions, stuck as they are in a sterile combination of political stereotypes and dramatic clichés. How to dissociate commitment from the overhanging dogmatic and didactic impulse? How to propose an alternative to the "small fictions" that place politics in a consensual correlation between reality and signification? How to give shape to a truly political cinema today, to an enunciation of dissensus in a time of consensus? Some possible answers can be found in the recent work of two filmmakers, who each in their own way probe for political tensions between reality and possibility: Sylvain George and Robert Fenz.



Politics situates itself not in the administration and the demonstration of the apparatus of power but in the gestures, glimpses and cries of those who are not recognised by the same apparatus. It's in this intersection of politics and aesthetics that the work of French filmmaker Sylvain George is to be found: in the struggle of the "nouveaux damnés" ("the new damned"), trapped between the rule and the exception: the outcasts, the unemployed, the "sans papiers", the young with no voice and even less perspectives; they who are regarded within the dominant socio-political order as "surplus": included but not belonging. But George is not the sort of filmmaker to embellish his sympathy with an overflow of commentary and explanation, nor to fall into a pedagogical ceremony of misery and sorrow. Instead of organizing his formal strategies around the worn out strategies of causality and narrative, structure and texture are put in the service of allegorical examinations where people and things have their full potential restored. Rancière writes that cinema "must agree to be the surface upon which the experience of people relegated to the margins of economic circulations and social trajectories try to be ciphered in new figures". It is not the task of art and cinema to endorse the self-evidence of the "real", but to seize the relation between reality and signification, between appearing and being. In the words of filmmaker Philippe Garrel, there is certainly "a solidarity between real artists and revolutionaries, because they both refuse ordinary identifications." In the films of George representation tears itself off from itself, in search for new figurations, new trajectories between what we see and what we know. Fable-like figures, worn faces, burned hands: the body constantly takes up the space of the image, but always resisting recognition, always on the verge of disappearance. It is the perceptible tension between the visible and the invisible, presence and absence, individual and collective, that leads us to a confrontational awareness: here is life.



“Ce qui n’a jamais été vu, n’est pas reconnu” (“What hasn’t been seen, cannot be recognised”) wrote once Daney. The consequence is clear: “on a un manque d’image” (“we have a shortage of images”). The problem is not, as it’s generally considered, that there are too many images; on the contrary: there can never be enough. The problem is that there are too few images that contest the dominant mise en scène, too few that give visibility to what is ignored by the dominant order; too many of the same, too little of the “other”. It’s not that there are no images of grief, violence, injustice and revolt; on the contrary, we get to see them regularly in the countless news reports and current affairs television shows self-evidently presenting us the state of the world. But they are always overshadowed by the faces and the voices of those who fabricate the news, those who speak with authority, the newsmakers, politicians and specialists. These are their images: their effigies that validate their words, their selection of visibilities that their words designate as relevant and in turn validate the same words. It isn’t that we don’t get to see any suffering or struggling people. But what we see are far too often bodies without a name, too many faces that do not return the gaze that we direct at them, too many voices that are spoken about, but who don’t get the chance to speak themselves. What Sylvain George’s images do is let these bodies speak for themselves: words of fire and dream, gestures of rage and despair. The spontaneous outbursts of resistance in a Paris neighbourhood in *N’entre pas sans violence* (2007), the voicing of hope and desperation in the harbour city of Calais in *Qu’ils reposent en révolte (des figures de guerre)* (2010): these are the stories of a few, who stand for the stories of many. For if there is something that we should retain, this is it: everyone has a story.



“Aesthetising” is a grievance often heard referring to the portrayal of misery. Making “beautiful” images in the light of the intolerable can only indicate indifference, or even worse, a gesture of “populism”. This line of thinking is the consequence of using simplistic oppositions between wealth and misery, between passivity and involvement, between what is given and what is seized. The question of aesthetics is not a matter of choosing a certain formula in order to grasp the hard “reality”. It’s a question of searching for a relation to the configuration of space and the rhythm of time, a question of experiencing and grasping the energy that space and time hold, a question of “point de vue”. This is the attitude that is imbedded in Sylvain George’s images. There is no trivial formalism hidden in the way he pays attention to the wealth of the landscapes surrounding the refugees in *Qu’ils reposent en révolte*; there is no cheap populism

hidden in the patience with which he listens to their stories. Everything that is seized, is given back: the misery of the world, the power of speech, the possibility of resistance. This is a poetry of exchange that is also present in the films of American filmmaker Robert Fenz. His work displays a conviction that the real is not a "given", the real can only be "framed". That's why the inclination to naturalism is foreign to him, as it would only be a confirmation of the dominating *mise en scène*. The challenge is to break through this order, to disclose it, to fracture it. "Realism must always be won", according to Daney. Hence Robert Fenz's preferred use of grainy black&white 16mm film, against the naturalistic impulses of the audiovisual industry. Hence his restless passion for the frame – the passion of a cameraman who understands that filming amounts to choosing. The frame, in André Bazin's words, is a "mask", hiding all what happens outside of it. But in Fenz's films, the frame is much more than a delimitation of the visible: it's an invitation to the invisible.



<="" p="" height="320">

Form is a mere formality: that is what television wants us to believe, 24 hours a day. Form is politics: that is what the films of Robert Fenz show us, 24 frames per second. "Every form is a face looking at us", wrote Serge Daney. This moral awareness is the basis of the rigour with which Robert Fenz composes his frames. Meticulous, but also conscientious: every choice, every gesture weighs, literally and metaphorically. It's not the weight of the Bolex camera that counts, but the understanding of the fundamental inequality of every exchange between filmmaker and filmed subject: an inequality that Fenz can only compensate by making it visible. Therefore he strives to display his gaze, to make its presence known: there is only a true relationship possible between who is watching and who is filmed from the moment that there is a relationship with the position of the filmmaker. Hence the use of "décadrage" ("deframing") that goes against the centrifuge tendency, pointing the attention to what is outside the edge of the image. The result is not a dramatisation of the off-screen – as common in mainstream cinema – but what Pascal Bonitzer describes as a "non narrative suspense": a tension that stresses the fragmentary and arbitrary dimensions of filmmaking, but also alludes to the friction which is present at every encounter between a gaze and the real. Images, Fenz emphasizes, are always fragments and traces of something that happens outside of them. *Meditations on Revolution* (1997- 2003) is the title of a series of films that represent the heart of Fenz's oeuvre. "Revolution" does not refer here to the overthrow of a form of state, but to the countless nameless revolutions inscribed in rural and urban spaces, steeped in hollowed and smiling faces, dancing on the rhythms of a world in constant transition. "Revolution" takes here the form of a sensible world. A dance lesson in the bustling streets of Havana, children playing in a shanty town in Rio de Janeiro, the hard-trained torso of a boxer in Greenville, Mississippi, the proud but fatigued monologue of a jazz musician (the late Marion Brown) in New York: the politics of Fenz's films does not lie in lecturing on economical or geo-political issues, but in the reframing of bodies, the world they live in and the place that they take in that world. Politics resides in the confrontation of power and impotence, reality and possibility, inside and outside, "here" and "there". It lies in the way films are made. "Say how things are real", as Godard proclaims, is what making political films implies. Making films politically: "to say how things really are".

*Sylvain George and Robert Fenz are two of the "Artists in Focus" on the Courtisane Festival 2011.*

*Translated from Dutch by María Palacios Cruz*

*Images are taken from various films by Robert Fenz and Sylvain George*

## **DANACTU-RESISTANCE (12.2011)**

Daniel Lebordais

Tout au long d'une année, nous voyons beaucoup de documentaires, engagés dans un combat ou non. Presque la totalité d'entre eux s'avèrent réussis sur le plan politique et social, mais assez faible sur le plan du cinéma. Parfois, c'est l'inverse, mais c'est rare. Et parfois encore, mais là cela relève du miracle, la forme est la hauteur du fond, en intime adéquation et l'on frôle alors une sorte d'état de grâce filmique.

"Qu'ils reposent en révolte" fait sans aucun doute possible parti de ce très petit nombre de films qui dès les premiers plans vous subjuguent, sans rémission, malgré la longueur inhabituelle du documentaire. D'abord il y a des choix techniques, celui du noir et blanc, celui de l'absence de musique (sauf en tout fin avec un sublime morceau d'Archie Shepp), l'absence de voix off, une des plaies endémiques des documentaires, et encore des longues séquences qui donnent du temps au temps, qui permet de s'arrêter sur les paroles de ces migrants, à Calais, des migrants qui souvent viennent de traverser une grande partie du monde. Des migrants qui tentent, souvent en vain, de s'embarquer pour la Grande-Bretagne, si loin mais si proche. Des migrants pourchassés par les flics qui tournent, on pourrait même écrire, qui rôdent sans cesse. Des migrants, seuls, très seuls, loin de leurs pays, loin de leurs familles et de leurs amis, dépourvus de tout, avec juste le courage et la dignité...

Avec retenue et respect, Sylvain George s'est immergé dans le monde des migrants de Calais durant trois ans, par périodes successives. Il filme avec sobriété les corps, les visages, les doigts mutilés pour échapper aux fichiers européens, mais il filme aussi les décors de ces vies en suspens, des décors à l'image de cette Europe qui se ferme sous les lois sécuritaires. Décors souvent filmés de nuit, qui sont faits de fourgons de police, de barrières, de barbelés, de poids lourds qui circulent où des corps anonymes tentent de monter clandestinement vers un ailleurs présumé meilleur, et aussi des lumières blafardes, des entrepôts vides et des zones de relégation. Parfois ces êtres humains se regroupent dans un lieu anonyme, ils reçoivent une soupe et quelques vêtements (Salam et son formidable travail), ils y construisent avec quelques matériaux récupérés des abris, et cela forme alors une espèce de "jungle".

Laquelle "jungle", on s'en souvient, fut détruite par Besson, à coups de CRS et d'excavatrice détruisant sans rémission les rares affaires personnels des migrants. Avec cette rage des nantis-prédateurs à détruire le peu que possèdent encore ceux qui ne possèdent rien ! Comme une négation infinie des individus jugés de trop sur notre territoire ! C'est une des dernières séquences du film où la police pourchasse au petit matin des migrants aux mains nus, avec pour seuls soutiens structurés "Salam" et "No border", en l'absence habituelle des valeureux partis et syndicats, sans doute occupés à d'autres combats... Là encore, le cinéaste laisse tourner, laisse parler les images. Et ces images nous parlent effectivement, elles nous en disent beaucoup sur ces migrants, sur la France, sur l'Europe, sur l'UMP de Calais, sur le niveau de déliquescence de notre société capitaliste...

Avec un talent incroyable, Sylvain George, nous donne à voir, loin des clichés habituels de la télévision destinés à faire peur avec les figures des migrants, à voir, mais aussi à ressentir, car sa caméra digresse, prend le temps, de filmer autour de ces hommes en stand-by. Il filme l'eau, les reflets dans l'eau, des morceaux de carton, ou des fragments de terre, des oiseaux qui passent, faisant parfois penser à des plans sublimes de Godard ou Ivens. Après avoir mis en action notre cerveau, il met en action nos sens, sans brusquerie, sans pathos, sans effet de style, juste la réalité, mais avec une vue poétique qui fait respirer son film, et qui par la même occasion nous fait respirer la vie de ces migrants, chassés par les guerres et les famines, ailleurs, chassés ici par la police des Hortefeux et Guéant.

Alors ne ratez pas l'occasion de découvrir ce film exceptionnel que chaque spectateur ne manquera pas de garder longtemps en mémoire. Sans nul doute le documentaire le plus marquant de l'année...

## **BLOG MEDIAPART (20.11.2011)**

### UN FILM SUR LA BARBARIE DÉMOCRATIQUE

Jérôme Valluy

Sorti en salles, le 16 novembre 2011, le film de Sylvain George « Qu'ils reposent en révolte (Des figures de guerre I) », déjà applaudi et primé dans les festivals depuis un an, connaît aujourd'hui un véritable succès médiatique, salué par Médiapart, Libération, L'Humanité, L'Express, Le Monde, Les Inrockuptibles... comme un documentaire exceptionnel sur les migrants, les migrations ou les politiques migratoires.

C'est peut être le propre d'une œuvre majeure que de susciter des conflits d'interprétation et de classement, d'autant que chacun peut avoir envie de tirer le talent de Sylvain George à soi, les journalistes vers le documentaire, les chercheurs vers l'anthropologie visuelle, les artistes vers la création esthétique. Je n'y échapperai pas tout à fait en soutenant que ce film, bien loin d'être un documentaire sur les migrants est une création artistique d'anthropologie visuelle sur un sujet difficile à traiter visuellement : la barbarie démocratique.

Ceci n'est pas un documentaire : aucun film de ce genre cinématographique ou télévisuel n'a jamais associé, avec une telle audace, l'extrême fidélité dans la représentation du réel le plus laid avec la beauté fascinante des artifices visuels étonnamment découverts dans de piètres contextes par le talent de l'artiste.

Il ne s'agit pas non plus des migrations : il y manquerait les conditions du départ, les étapes du voyage et la suite, reconstruite dans une autre société ou simplement en mouvement. Il ne s'agit pas non plus des migrants : aucune biographie personnelle n'est présentée ici, sauf quelques bribes échappées, ici ou là, d'une vaste étendue silencieuse. Il ne s'agit pas d'immigration : le traitement du sujet serait partiel en l'absence de toutes les autres catégories d'immigrés et de tous les autres aspects de leurs vies. Il ne s'agit pas de politiques migratoires : il manquerait les personnages et textes principaux, ces fonctionnaires ministériels, en beaux costumes, plein d'humanisme bourgeois, rédigeant sous les dorures de la république les projets de lois et de décrets de la déshumanisation ; il y manquerait le cumul historique, sur cinquante ans, des alternances gauche / droite de leaders politiques qui n'ont rien changé ainsi que la vacuité d'une gauche critique, philosophiquement et électoralement disparue ; il y manquerait la lâcheté des majorités intellectuelles qui ont servilement reproduit les cadrages officiels du « problème migratoire » aujourd'hui comme du « problème juif » autrefois ou qui ont simplement

pris soin d'éviter de se décaler sur des sujets gênants pour préserver carrières professionnelles et réputations mondaines.

Non, le film de Sylvain George, nous parle d'autre chose, de plus profond, de plus fondamental : il nous parle de la violence physique et morale, qu'exercent sur les plus faibles, les dominés, les déclassés du genre humain, des sociétés qui se pensent principalement comme non violentes, civilisées, droit-de-l'hommistes, libérales... et qui pour parvenir à se penser comme telles doivent se mentir à elles-mêmes en requalifiant humainement les faits inhumains qui pourraient troubler l'assurance apaisante de se savoir dans la vertu humaniste. Cette barbarie démocratique, en Europe, est ancienne : depuis l'esclavage dans la « civilisation » gréco-romaine jusqu'à la colonisation des temps « modernes », depuis l'antisémitisme d'Etat de la 3<sup>ème</sup> République traquant les exilés juifs allemands entre 1934 et 1939, sous la droite et sous la gauche, jusqu'à la persécution perpétuelle et l'actuel écrasement des palestiniens par l'état démocratique d'Israël et ses alliés aussi démocratiques... Elle se trouve évoquée dans le film par références aux migrants, mais pourrait l'être tout aussi bien à partir des banlieues, des prisons, des commissariats et également des impérialismes contemporains, de leurs guerres, des marches de l'Empire. Elle se distingue d'autres barbaries, plus archaïques, par le soin gouvernemental mis à accoutumer l'opinion publique de manière progressive, par répétition de doses successives et croissantes des violences caractéristiques de ces guerres intérieures et extérieures, accompagnées d'euphémismes politiques, d'angélisme social-humanitaire et de dénégations bien pesantes. Elle a donc indissociablement deux aspects qui en forment l'objet, étudié ici par Sylvain George sur la vie et les corps des exilés : la déshumanisation et sa banalisation. Il lui faut traiter à la fois du sujet et de la méthode permettant d'en lever le tabou ; montrer l'impact sur les vies et les corps de cette barbarie tout en réfléchissant et en travaillant l'image qui, par son artifice, permet d'en dénaturiser les traits devenus déjà très ordinaires à nos sociétés.

Sylvain George fait œuvre d'anthropologue : il nous parle du genre humain, dans ce monde de l'exil qui traverse les autres, et dans nos sociétés qui se croient si supérieures au reste du monde qu'elles en piétinent les libertés, les vies et les corps. L'horizon de sens est celui de la vérité, comme « idée régulatrice », objet d'une quête perpétuelle et à jamais inachevée : chercher, comme les scientifiques, derrière les apparences, contre le sens commun, à décrire la réalité dans ce qu'elle ne donne pas à voir spontanément. Comme pour les anthropologues, la vérité n'est pas ici liée aux seules certitudes et convictions de l'auteur mais avant tout à la méthode de préparation de l'œuvre et à la quantité de travail incorporée dans l'expression finale. Au moins cinq années de travail, comme pour une thèse de doctorat. Sylvain multiplie les « entretiens semi directifs », caméra au poing auprès d'experts, chercheurs, professionnels, militants... Il fait de « l'observation participante » en s'engageant pleinement dans l'univers observé de la vie quotidienne des exilés. Il puise dans la bibliographie bien plus que les quelques citations qui ornent son film. Il met en discussion ses esquisses, ses propos d'étapes dans des partenariats multiples en conférences-débats, festivals et séminaires. Il construit son « objet d'étude », ainsi, sur le temps long de la recherche. Il réfléchit sur sa méthode, sa démarche, son expression, la rigueur et la précision de son expression visuelle.

Mais ce n'est pas seulement un anthropologue. Aucun de ceux qui ont pris une caméra, même avec les fonds du CNRS, ne sont arrivés à un tel résultat, parce qu'aucun ne maîtrise ainsi la caméra et l'image. C'est d'abord un artiste.

Alors... (re)venons-y : peut-on faire de l'esthétique, de la création artistique, avec le malheur des gens ? La question est centrale, pour ce film, parce que l'esthétique de l'image y est centrale. On s'en rendra compte en voyant le film au grand écran, et non sur ceux trop petits des ordinateurs ou des télévisions qui laminent la création visuelle, les sublimes effets de lumières et d'ombres, les féeries de noir et blanc, les alternances de vues panoramiques entrecoupées d'un coup d'œil étonné sur un insecte, un caillou, une feuille. A chaque instant, l'image surprend et reprend l'attention du spectateur mis à

la place de l'exilé qui regarde, alternativement, les personnes, filmées au plus près des visages, et les paysages rendus fascinants, qui vit les temps longs des séquences étirées de l'attente et les accélérations visuelles, haletantes, des poursuites policières. C'est d'abord un œuvre d'art.

Et on peut trouver dans ce film cinq raisons de répondre un OUI catégorique à la question précédemment posée :

1) Sylvain George travail l'image, comme l'anthropologue travail le concept, les définitions, la terminologie et les typologies... Ni l'un ni l'autre ne le fait par goût de l'ésotérisme ou par coquetterie et encore moins par cynisme mais par souci de rigueur et de précision, donc d'honnêteté : pour rendre l'expression la plus juste possible, pour s'approcher d'une vérité que ne montrerait pas une image quelconque.

2) Cette vérité est ici celle du cauchemar éveillé de ceux qui subissent la barbarie démocratique. Ce film en noir et blanc, ces lumières et ces ombres, ces brillances, ces inversions de tons, ces épures artificielles de paysages naturels récréent le cauchemardesque de cette réalité sociale sans qu'il soit besoin de facilité compassionnelle.

3) Ces images sont belles ; oui, elles le sont, magnifiquement et cette beauté nous parle de son contraire, de l'insondable laideur de l'objet filmé, de cette barbarie démocratique, de cette violence qui s'exerce sur les gens. Sylvain George écrit la matière d'une sémantique des contrastes non pas superficiellement entre le noir et le blanc, entre l'ombre et la lumière mais entre le beau et le laid... où la beauté de l'image force à voir la déshumanisation.

4) Qu'aurait produit un documentaire en couleurs, avec voix off et musique d'appoint ? Une banale réalité déjà montrée à la télévision régulièrement, depuis tant d'années, et ordinairement, comme pour bien y habituer chacun. A l'inverse, l'inventivité artistique de ces images dénature l'objet, lui enlève toute évidence, toute spontanéité et contraint à le (re)voir autrement, à y apercevoir l'ubuesque que les documentaires ne montrent pas.

5) Comment filmer l'attente sans rien, sans fin, dans ces limbes créés par les démocraties ? Aucun documentaire n'aurait dépassé dix minutes sur ce rien sans fin. Et c'est pourtant la vérité de la vie nue des exilés : attendre et survivre pour attendre. Aucun spectateur ne resterait dix minutes devant ce rien... et, pourtant, on ne s'ennuie pas en deux heures et demi du film. Pourquoi ? A cause des images, de cette plastique visuelle qui réintroduit dans l'esthétique de la forme un suspens absent du scénario : chaque plan donne envie de voir les suivants et maintient l'attention du spectateur quand rien d'autre dans cette histoire sordide ni parviendrait.

Sylvain George retire de ses années d'immersion chez les exilés une perception subjective mais que partagent la quasi-totalité de celles et ceux, militants, journalistes, chercheurs qui les ont côtoyé autrement qu'à travers la télévision : ils ne sont pas ces fantômes lointains et inquiétants, toujours nombreux, du journal de 20h. Il y a de tout, comme partout, des bons et des méchants : l'auteur le sait mais choisit les figures sympathiques. Comme pour subvertir l'image télévisuelle de la peur des migrants, il montre ceux qui pourraient être nos amis, nos voisins, nos étudiants, nos collègues... Comme pour contrer l'image télévisuelle de fantômes téméraires, il les réhumanise en filmant les chants, les rigolades, les colères et les peurs. Et à l'inverse il relègue au loin, souvent de dos, en groupes inquiétants, ces hordes de policiers harnachés pour la guerre, rôdant toujours et se ruant parfois dans le monde serein de exilés pour en capturer quelques uns. Les bons et les méchants des discours gouvernementaux et télévisés sur cette guerre de capture, jouent ici en rôle inversé dans une vision du monde

tendue par le goût de la liberté, notamment celle de circuler sur la planète et d'y faire ou refaire sa vie où on le souhaite. C'est le thème des oiseaux, qui revient, omniprésent, tout au long du film, pour exprimer cette métaphore axiologique sur le franchissement des frontières et l'infériorisation d'humains en comparaison d'animaux.

Le film tout entier, son titre et le poème final sont un appel à la révolte... des spectateurs, bien sur.

## **EVENE (19.11.2011)**

N.T. Binh

Le titre magnifique est emprunté à Henri Michaux. On classerait le film de Sylvain George comme « documentaire », faute d'un terme approprié pour rendre compte de ce long poème qui se termine comme un pamphlet. Un film de plus sur les sans-papiers, dans la jungle de Calais, en attente d'une hypothétique terre promise (les rives de l'Angleterre) ? Non. Ou plutôt, pas seulement. Et, en fait, bien plus et bien mieux que cela. Le film raconte la misère, voire l'horreur, mais comme dans certains des premiers courts métrages de Georges Franju ou d'Alain Resnais : poésie de la misère, beauté de l'horreur. Non pas pour s'y complaire, ou s'en repaître, mais pour donner plus de force au cri d'alarme, pour rendre de la dignité à ceux qui se la voient refuser. Le travail sur l'image en noir et blanc est stupéfiant. Les hommes et les femmes sont filmés dans un man's land qui devient un vrai monde, avec ses éléments morts ou vivants : objets, natures mortes, croix, barrières, barbelés, carcasses, déchets, pancartes, chaque plan est un vers de poème, chaque séquence une strophe (fermée par un fondu au noir). Le cinéaste ose des ralentis, des arrêts sur image, des phrases dites par une comédienne sur une image noire. Sylvain George fait du cinéma expérimental au sens le plus noble : son film est une expérience, partagée avec les personnes qu'il a rencontrées. Ces visages, ces corps, ces voix ont en effet leur beauté profonde, intrinsèque, déchirante. De nombreuses séquences sont muettes, c'est-à-dire sans paroles, ou même silencieuses, à savoir sans bruit. Jusqu'au silence complet, assourdissant, d'une inoubliable dernière scène (relayée au générique de fin par la voix d'Archie Shepp sur 'Sometimes I Feel Like a Motherless Child'). Tant et si bien que quand les gens se mettent finalement à parler, à témoigner, leur parole est recueillie comme un trésor, alors qu'ils parlent d'abominations : une source vive dans un désert de douleur. Et au milieu de tout cela, le traumatisme d'une destruction médiatisée de la fameuse jungle, politiciens pérorant, journalistes surexcités, associations impuissantes. Il y a de l'humour aussi, ou plutôt une ironie féroce, vengeresse, celle d'effets de montage insolents qui jouent souvent avec l'écrit (slogans publicitaires sur la toile d'une tente, panneau « chasse interdite », pancarte touristique des villes jumelées à Calais...). Jacques Prévert, qui n'aimait ni le mot « militant », ni le mot « engagé », car il détestait le vocabulaire militaire, avait pourtant admirablement anticipé cette démarche, avec l'un de ses plus beaux textes, 'Étranges Étrangers' : « ... Hommes des pays loins/Cobayes des colonies/Doux petits musiciens... » Le film de Sylvain Georges est à la hauteur de ces mots-là.

## **MEDIAPART (16.11.2011)**

## RENCONTRE AVEC JACQUES RANCIÈRE

Carine Fouteau et Joseph Confavreux

À l'occasion de la sortie en salles du film de Sylvain George, *Qu'ils reposent en révolte* (Des figures de guerre I), sur les migrants de Calais, Mediapart a rencontré Jacques Rancière, qui entretient un dialogue régulier avec le cinéaste.

Auteur de *La Méésentente*, du *Partage du sensible* ou encore de *La Haine de la démocratie*, le philosophe s'intéresse à la manière dont sont montrées des situations ordinaires, de repas, de baignades ou de discussions, pour aboutir à la désignation de ce qu'il nomme l'«intolérable». Une politique migratoire française destructrice qui n'est pourtant qu'un rouage d'un dispositif de contrôle européen et mondial.

Première partie d'un entretien, qui peut être écouté en podcast, confrontant frontières géographiques et limites de la démocratie.

Des documentaires sur les migrants ou les sans-papiers, il en sort des dizaines chaque année. Qu'est-ce qui vous a intéressé dans le film de Sylvain George, *Qu'ils reposent en révolte* (Des figures de guerre I), au point de le défendre? Qu'est-ce qui vous apparaît décisif?

Ce qui est intéressant, dans le cas du film de Sylvain George, c'est qu'il s'agit d'un projet en développement, qui, à un moment, arrive à une forme d'achèvement. Il y a eu plusieurs projets de ce film, plusieurs projets d'autres films appartenant à la même constellation, quelquefois je me suis même un peu perdu en route. Ce n'est pas un documentaire, mais le résultat d'un travail de recherche, de présence, de formulation, de formulation qui change. Il se trouve qu'à un moment j'ai été sollicité pour en parler. Je n'ai pas de comparaison avec tous les films qui existent sur les immigrés, mais je pense qu'effectivement il propose une réflexion continue et une élaboration, une mise en forme assez lente qui, je crois, sont spécifiques.

Parlons d'une séquence particulière. Des hommes se brûlent le bout des doigts pour effacer leurs empreintes digitales et empêcher leur expulsion. Cette scène montre comment des parcours singuliers rencontrent une logique d'État, comment une politique nationale et européenne marque les corps eux-mêmes. En même temps, elle décrit la manière dont les migrants contournent cette politique. Ils ne sont pas juste soumis, ils trouvent une solution, quitte à se blesser (visionner la séquence). Que signifie pour vous ce moment?

Au début de la séquence, on voit un Noir en train de tripoter un petit rasoir en plastique et de le passer sur ses pouces. On se demande ce qu'il fait. C'est un élément important dans le film de Sylvain George que de ne pas partir d'une connaissance de la situation qui serait donnée, de ne pas illustrer un discours, mais de partir au ras de l'expérience.

Quelque chose se passe devant ses yeux, devant nos yeux, nous ne savons pas très bien en quoi cela consiste. C'est important dans la dynamique même du film. Il ne s'agit pas d'illustrer une situation scandaleuse. Le film part de situations qui ont l'air relativement ordinaires, de vie quotidienne, de débrouille, pour conduire au moment qui est celui de l'insupportable.

Donc, dans cette scène, il y a ce premier moment un peu énigmatique, puis on passe au moment où l'on voit véritablement ces hommes qui se changent, qui changent leur peau, pour éviter de subir cette loi administrative. Ce double aspect est très fort. On voit le feu, les vis qui sont en train de chauffer dans le feu, ces gros plans sur des doigts, des doigts qui sont devenus comme des espèces de sculpture abstraite.

Une sorte d'équilibre s'établit entre la mutilation des corps et la vision d'une capacité des êtres à se peindre eux-mêmes, à se sculpter, à se tatouer pour échapper à la logique d'identification, comme s'il y avait une double capacité des corps qui était mise en jeu, montrée par ce film, d'un côté cette capacité de voyager, de passer toutes les étapes, de l'autre cette capacité de se transformer eux-mêmes, de trouver une réponse qui est une réponse douloureuse, dite comme douloureuse. En faisant cela, ils disent qu'est-ce qu'on est, qu'est-ce qu'on fait, on est des esclaves, et en même temps ils se donnent les moyens d'échapper à ce marquage des corps, qui est quelque chose comme la marque même de l'esclavage sur les corps.

L'une des forces du film est de donner de la place à des éléments apparemment insignifiants, comme des plans sur des feuillages, des vagues, de la mousse ou de l'écume. Quel est le rôle de ces éléments dans le dispositif du film?

Le film se présente comme un voyage à la fois objectif et subjectif, avec ce côté carnet de route, qui marque la place du cinéaste, de l'investigateur. Il insiste sur le côté matériel et banal des situations. Tout se passe comme si l'intolérable naissait au milieu de toute une série de descriptions de vie quotidienne, des gens qui font leur toilette à un point d'eau. On les voit qui nagent, c'est tourné l'été, il y a un côté assez simple, en un sens jovial, et il y a ces plans qui nous montrent les feuilles, le vent, les conditions climatiques, la mer, avec malgré tout cette pollution, cette écume, cette mousse produite par le mazout.

Entre ces éléments d'une vie normale et la caméra, il y a des grilles qui s'interposent. Tous les éléments d'un décor absolument normal sont réunis. On est au bord de la mer, il y a des bateaux, il y a des mouettes, il y a des vagues, on est à l'été, il y a du feuillage, il y a du vent dans les feuilles, il y a du soleil dans les feuilles, et puis, il y a le moment où s'interpose quelque chose, soit des rails sur lesquels ces gens sont en train de marcher, soit un grillage, cette mer qui est toute proche, il n'y a pas grand espace à traverser, en même temps, elle est comme derrière une barrière, une barrière qui se donne comme infranchissable, qui vient symboliser tout un ordre étatique et interétatique.

Est-ce ce régime d'images, la succession de plans rapprochés et de plans très ouverts, l'usage des ralentis, qui fabrique un mode de pensée permettant aux spectateurs de saisir eux-mêmes ce qui se passe?

Je ne sais pas exactement. Le film essaie de découvrir la situation en même temps que les acteurs. Il essaie de la faire découvrir aux spectateurs dans la salle de cinéma en même temps que le réalisateur et que ces gens. Le décor banal, insignifiant, cet univers répétitif qui est celui de la mer, cet univers familier, ce bord de mer, ces campagnes, ces gestes ordinaires, tout cela amène lentement à une perception effective de ce qui se passe. Tout le monde sait ce que c'est que l'immigration, les passeurs, la police, la répression, on est tous prêts à s'indigner. Là, il s'agit de se déplacer. Moins de s'indigner que de regarder ce spectacle du rapport du normal et de l'anormal.

En quoi ce film est-il susceptible de faire bouger les lignes? Y a-t-il une efficacité du cinéma?

Je suis comme beaucoup de spectateurs, qui, quand ils ont vu le film de Philippe Lioret, se disent quelle horreur. Certes, cela fait bouger les choses. Finalement, qu'est-ce qui est plus efficace, une probité artistique et politique ou un effet? Un effet produit sur qui?

Une certaine manière de traiter les problèmes peut avoir un effet sur des journalistes, des politiciens qui, tout à coup, se mettent en marche. Mais il peut aussi y avoir une volonté de distance et même d'archaïsme, comme dans le film de Sylvain George, qui fonctionne.

Dans ce film en noir et blanc, qui est fait de manière très ostensible avec des fondus à l'ouverture et à la fermeture, avec de temps en temps un plan à la Dziga Vertov, il y a quelque chose qui se donne comme une proposition de prendre de la distance, d'arriver par une autre voie, à la fois plus contemplative et plus réflexive, vers l'intolérable.

Est-ce que c'est efficace? On n'en sait rien. C'est efficace au sens où cela fait bouger les perceptions. Faire bouger les perceptions d'une espèce de bonne conscience de gauche, d'extrême gauche, anti-raciste, qui aime les immigrés, qui hait la répression, qui se satisfait de tout un discours convenu, c'est difficile et jamais gagné. Mais il faut essayer.

Comment faire pour convaincre au-delà?

Il ne s'agit pas de convaincre au-delà, mais de savoir où l'on place l'intolérable dans nos vies et comment on le déplace vers la question de l'État au lieu de le garder du côté de la sympathie pour les malheureux, de la haine facile contre les salauds de flics. Ce qui est intéressant dans le film, c'est cette perception de l'État comme une instance qui met des grillages, cette perception d'une police relativement calme en fait, qui occupe le terrain, au fond, ce rapport entre un terrain et des manières d'être sur le terrain. En cela, le film s'en prend à une logique d'État, qui est une logique d'État UMP comme d'État socialiste. Cette perception du sensible est difficile à bouger, mais c'est ce qu'il faut continuer à faire.

Sur cette perception sensible, il vous semble important de produire des images qui tranchent avec les images banales et télévisuelles, qui participent de l'acceptation de l'intolérable?

Il me semble important de casser le consensus, le consensus voulant dire la manière dont normalement des mots se rapportent à des images, dont normalement des situations sont montrées, perçues, analysées ou comprises. Oui, c'est un travail politique. Cela veut dire, pour l'artiste, trouver une voie qui lui soit propre et qu'il soit capable de casser la représentation consensuelle à la fois des malheureux et des salauds.

Pour parler de la politique dont il est question dans ce film, la politique de Nicolas Sarkozy à l'égard des étrangers, est-ce qu'elle vous paraît radicalement nouvelle? Par rapport aux périodes antérieures, s'agit-il d'un changement de nature ou d'un changement d'échelle? Et, par conséquent, le recours à la comparaison avec le passé vous paraît-il pertinent?

La question n'est pas de savoir si ce que fait Sarkozy est différent de ce que faisaient Chirac ou Jospin ou d'autres, mais de comprendre la manière dont se boucle un certain ordre européen et mondial. L'exclusion est une affaire d'État. C'est ce que disent ces

gens qui viennent d'Afghanistan dans le film. Il y a trente-cinq armées là-bas, et quand ces migrants arrivent en Europe, on les empêche d'aller où que ce soit.

C'est la conséquence de tout un système, par lequel les États se répartissent les populations à l'échelle mondiale, décident de qui a le droit de se déplacer, où, et comment, avec quel équipement. Le racisme lui-même est une affaire d'État, une affaire interétatique. Ce film nous sort de ces vieilles représentations du racisme comme déchaînement des petits Blancs qui n'aiment pas les Noirs.

La logique d'État a toujours été de surveiller des «flux», de les contrôler et de vouloir les «gérer». Par conséquent, quelle est la spécificité de cette politique sarkozyste?

Le traitement par Nicolas Sarkozy, comme des droites européennes, de la question de l'immigration est un traitement d'abord administratif, matérialisé par des règlements, des systèmes d'identification, des barrières et des gens qui gardent ces barrières.

Comment passe-t-on de cette gestion administrative à l'analyse d'un racisme d'État?

En un sens, on devrait trouver une autre expression que racisme d'État. Si j'ai parlé d'un racisme d'en haut, c'est pour sortir de la représentation habituelle selon laquelle le racisme serait le fait de couches arriérées, en perte de la population. Non, les systèmes de contrôle, d'exclusion, aujourd'hui, sont des systèmes organisés par l'État et soutenus par une bonne partie de l'intelligentsia éclairée. Je ne plaide pas nécessairement pour qu'on parle de racisme d'État. Peut-être faut-il trouver d'autres mots, d'autres concepts pour désigner ce qui se passe, qui a à voir avec l'organisation des territoires et des identités.

Dans cet «ordre mondial», les logiques d'État ne finissent-elles pas par se dissoudre?

Non, les logiques d'État ne se dissolvent pas, elles se mondialisent, ce n'est pas du tout la même chose. Contrairement à ce qu'on peut nous raconter, on n'assiste pas à la disparition des États-nations, on assiste à un concert des États-nations les plus importants pour organiser les flux. La question, aujourd'hui, n'est plus l'immigration, c'est la circulation. C'est la manière dont se rigidifie le droit de circuler, le rapport entre la circulation des humains et la circulation des capitaux. Cela ne peut pas être pensé au niveau de la politique d'un gouvernement, d'un État. Les États-nations se renforcent dans cette internationalisation même du système des frontières.

Ne se retrouve-t-on pas dans cette situation où les États, n'ayant plus prise sur la circulation des capitaux, reportent leur reste de souveraineté sur la surveillance des personnes?

Les gouvernants sont parties prenantes de cette circulation des capitaux, de cette anarchie généralisée. Et s'ils n'ont pas de prise sur elle, c'est qu'ils y ont intérêt. Effectivement, les États contrôlent ce qui est visiblement contrôlable. Ils mettent des barrages, des barrières là où il est facile d'en mettre.

Pourquoi la gauche, y compris quand elle est dans l'opposition, ne parvient-elle pas à sortir du piège de l'immigration comme «problème» et de ce pseudo-réalisme qui consiste à dire qu'il faut bien expulser malgré tout les sans-papiers?

La gauche, ou ce qu'on appelle la gauche, n'est qu'un organisme destiné à prendre le pouvoir et à gérer les choses telles qu'elles sont actuellement. La gauche présuppose que

certains équilibres sont nécessaires ou encore que la population a tel ou tel état d'esprit. Comme la gauche et la droite ont la même description du monde, leurs responsables font les mêmes choix, ils mènent les mêmes politiques.

Est-ce que la gauche peut re-décrire le monde aujourd'hui? Cela me paraît difficile. Les partis sont là pour prendre le pouvoir. Ils ont besoin d'avoir une description du monde assurée, consensuelle, pour s'occuper de leur propre tactique, de leurs petites différences et des moyens pour les faire valoir. Je ne pense pas qu'il faille attendre d'eux des changements radicaux. Cela prend trop de temps et demande trop de réflexion. En face, les mouvements que l'on observe, ceux qui essaient de s'opposer à ces descriptions dominantes du monde, sont dans l'urgence. On verra s'ils sont capables de redessiner la carte du possible.

## **L'HUMANITÉ (16.11.2011)**

### LES MIGRANTS ET LA FONTAINE DE CALAIS

Émile Breton

D'abord la fontaine. C'est une borne-fontaine urbaine, modèle courant. On la découvre dans le premier quart d'heure du film, au bord d'un canal où des jeunes gens se baignent. Ils se savonnent, se rincent avec une bouteille en plastique remplie à son bec. Ils rient à s'éclabousser. Des vacances? C'est à croire. Un beau matin de paix, pour des garçons joyeux, et le beffroi, loin derrière le canal, a l'air exotique dans ce Sud retrouvé. On la retrouve, la fontaine, près de deux heures plus tard dans le film. La nuit est tombée, elle coule pour rien. Pour personne. De l'autre côté du canal passe un car de police, avertisseur hurlant. Désolation d'une nuit qu'on sait froide. Entre ces deux plans, du jour à la nuit, on en aura beaucoup appris sur les jeunes baigneurs du canal ou les autres migrants qui vivent à Calais, dans la « jungle » de Sangatte, dans l'espoir d'un passage en Grande-Bretagne. On les aura vus se cacher des patrouilles de police, sinistre jeu de gendarmes et de voleurs dans un parc fait pour les joies du dimanche. Ils ont fait rougir sur la braise des boulons, pour effacer leurs empreintes digitales, chairs brûlées, stries purulentes, doigts rendus monstrueux par cette automutilation qui devrait les faire échapper aux fichiers tenus à jour. D'autres ont raconté leur vie jusqu'ici, l'Afrique, les déserts traversés, la Méditerranée, ils ont montré les photos d'amis morts en chemin. L'un d'eux a dit, parce qu'il n'est pas arrivé à se glisser au-dessus des essieux d'un camion pour la Grande-Bretagne : « Et après tout ça, c'est ici que je vais mourir. » Il recommencera demain à guetter le bon camion. Malgré les chiens du port, les rondes de police. En mer passe un ferry-boat, tous ponts allumés. « E la nave va ». Ce rêve de lumière n'est pas pour eux, traqués dans l'ombre.

Tout cela on l'a vu, en deux heures trente de film, et le saccage, ministre à la parade, de leur jungle, étrange camp de tentes et bidonvilles où même une mosquée de carton avait trouvé sa place. La sauvagerie de cette expulsion, les bulldozers s'acharnant sur les pauvres restes de ce qui fut lieu de vie. Et l'on a vu, surtout, la fierté de ces hommes, cinq Érythréens chantant la Vierge Marie dans l'exode au désert. Et il est bien évident que ce chant, c'est eux qui l'ont mis en scène pour la caméra. Ils concluent à l'adresse de celui qui les filmait : « Merci, maintenant nous sommes prêts à tout perdre. » Et ce n'est pas, loin de là, le seul exemple de partage de l'image, tant ces hommes rencontrés, jeunes pour la plupart, ont tenu à diriger le portrait qu'ils voulaient laisser d'eux. Ainsi, tout autant qu'eux, le film refuse, repousse la compassion. C'est eux, les héros de ce temps d'abjection, pas le ministre chafouin, épaules rondes, teint blême d'un petit matin qu'on ne peut croire de conscience inquiète, qui vient parler de dignité devant les caméras.

Alors, tout cela bien clair, bien entendu, pourquoi avoir parlé d'abord de cette fontaine qui, témoin de baignades un matin de printemps, finit un soir d'hiver, à Calais, par n'être plus qu'une triste borne abandonnée ? Peut-être parce que c'est elle qui dit que, au-delà de la dénonciation de l'insupportable, Qu'ils reposent en révolte est un film, qui vit, qui respire à son rythme tout en laissant au spectateur liberté de le prolonger, de se projeter vers un monde où les fontaines couleraient pour tous. Ou peut-être parce qu'on a aimé que, d'entrée, ce bonheur de baignade ait su s'affirmer contre tous les clichés en la matière.

## **LIBÉRATION (16.11.2011)**

### RÉALS POLITIQUES

Philippe Azoury

Le plus intéressant des trois docs de la semaine, et même du mois, est, de très loin, Qu'ils reposent en révolte, tourné par Sylvain George de juillet 2007 à janvier 2010, dans la jungle de Calais, parmi les migrants errants depuis la fermeture en 2002 du centre de Sangatte. Ce que Sylvain George nous donne à voir, c'est précisément l'atmosphère de jungle, la géographie de jungle, ce sentiment permanent de survie, cet en-deçà de l'humain que maintient cette situation d'embuscade. Si bien qu'au fur et à mesure de cette immersion en noir et blanc de deux heures trente, on hallucine littéralement, incapables de reconnaître quoi que ce soit de Calais, et surtout de reconnaître quoi que ce soit d'une démocratie à l'œuvre dans ce qui n'est plus qu'un honteux rapport de chasse à l'homme. Une chasse qu'il filme du côté de ceux qui sont traqués comme des gibiers.

Mains. Ceux qui ont vu, depuis plus d'un an, ce docu dans de grands festivals internationaux (FID Marseille, Doc Lisboa...) en sortent non seulement sonnés mais parlent tous de la même inoubliable séquence : celle des mains. Des migrants montrent les bouts de leurs doigts, couverts de cicatrices, qu'ils passent au rasoir ou à la brûlure d'un clou chauffé par un feu. Pour qu'une fois pelées, scarifiées, incisées ou cramées, leurs empreintes digitales soient méconnaissables et qu'ils puissent ainsi échapper encore un peu au fichier d'identification qui les renverrait au pays fui.

On touche là à la forme même du désespoir politique. Sylvain George vient de la philosophie (cela se sent parfois, par son goût presque trop prononcé pour les citations en insert, comme superflues ici). Pourtant, il filme avec un sens du cadre et de la présence qui ne trouve aujourd'hui d'équivalent que dans la très grande photographie. A noter que ce film, le premier d'une série plus large intitulée «Des figures de guerre», est distribué par la revue en ligne Independencia et que sa sortie sera accompagnée de nombreux débats, avec entre autres André Labarthe, René Vautier et surtout Jacques Rancière. Un des chocs de cette année.

## **LES INROCKUPTIBLES (16.11.2011)**

UN DOCUMENTAIRE D'UNE PUISSANCE EXPRESSIVE SIDÉRANTE SUR LES MIGRANTS DE CALAIS

Jean-Baptiste Morain

Pendant plus de trois ans, entre juillet 2007 et janvier 2011, Sylvain George a filmé les migrants de la ville de Calais.

Par fragments syncopés (Archie Shepp a discrètement déposé sa musique sur le film) pour la plupart dépourvus de réels dialogues – quand il y en a ils sont souvent lointains – entre migrants d’origines diverses, sans commentaire explicatifs, Qu’ils reposent en révolte décrit la vie de ces sans-papiers sans domicile qui fuient la police française, dorment où ils peuvent, etc.

Les mots parfois tuent. Au XIXe siècle, Victor Hugo écrit Les Misérables ; à la fin du XXe siècle, un Premier ministre de gauche, Michel Rocard, évoque “la misère du monde”. Le glissement sémantique est grave.

La pire manière de qualifier Qu’ils reposent en révolte serait peut-être de le dire militant. Non parce que la militance serait une honte, au contraire, mais parce que le mot aujourd’hui, grâce à une rhétorique patiemment édifiée par la droite, est devenu un enclos où l’on entend parquer tous ceux qui ont la volonté de se révolter.

Sylvain George est avant tout un cinéaste, un vrai. Il n’y a pas de migration dans son film, mais des individus qui migrent. De là la beauté flagrante, cinématographique, de Qu’ils reposent en révolte.

Il faut absolument dire deux mots de l’image : un noir et blanc extrêmement contrasté, des effets de ralenti en fin de plan, des contre-plongées. Le miracle, le talent, c’est que le film ne tombe jamais, au grand jamais, dans l’exercice arty mais demeure dans l’expression la plus juste d’une vérité immédiate.

Il vous sera impossible d’oublier ces longs plans où, sans aucun pathos, Sylvain George filme en gros plan des hommes à la peau sombre tenter de faire disparaître leurs empreintes digitales à l’aide d’un rasoir jetable ou d’une vis chauffée à blanc afin que l’on ne puisse pas les identifier, les faire entrer dans un fichier général européen.

Tout cela avec un sourire un peu triste et fataliste, comme si ce n’était rien d’être obligé d’en passer par là, de s’ouvrir soi-même sa peau noire en y laissant des cicatrices blanches pour faire disparaître son identité, ce que l’on est.

La scène que nous venons de décrire n’est pourtant pas montée en épingle comme une scène choc insolente et obscène, mais comme une petite partie dans un grand tout de plus de 2 heures 30 d’une pâte formelle, humaine et expressive sidérante, sans effet de cinéma tonitruant, sans putasserie aucune.

Le film bouleverse, oui, mais tout en respectant à la fois la dignité de ceux qu’il filme et de ceux qui le regardent. Au cinéma, l’intelligence est la meilleure consolatrice.

**LE MONDE (16.11.2011)**

LE MAUSOLÉE DE CALAIS

Thomas Sotinel

Pendant des années - trois -, Sylvain George a filmé les migrants venus d'Afrique ou d'Asie, bloqués à Calais dans l'attente et l'espoir d'un passage vers le Royaume-Uni. Qu'ils reposent en révolte, qui emprunte son titre à un vers d'Henri Michaux, est l'objet imposant et parfois rebutant qu'il a tiré du matériau accumulé au long de ces années.

Fait de longues séquences en noir et blanc, le film additionne des moments, passe d'une saison à l'autre. De temps en temps, un monologue vient briser ces images sans commentaires. Un migrant raconte son voyage, à travers le Sahara, la Libye, la Méditerranée ou à travers l'Iran, la Turquie, les Balkans.

La dernière partie du film montre la destruction de la "jungle" par les forces de l'ordre françaises agissant sur instruction du ministre de l'immigration et de l'identité nationale, Eric Besson. La caméra s'attarde sur les rebuts de la société de consommation (affiches, cartons d'emballage) qui avaient servi à la construction des cahutes. On entrevoit le ministre, sûr de lui, du bon droit de l'Etat. On voit les policiers procéder "avec humanité", comme l'avait dit M. Besson.

Cette dernière partie, qui retrouve le fil du temps qui passe, contraste avec les deux heures qui l'ont précédée. Pendant ce temps, très long, qui forcément suscitera l'ennui, la rêverie, Sylvain George montre un monde étriqué - les rues de Calais qui ne changent qu'au gré des saisons - habité d'hommes (il n'y a pas de femmes) qui n'ont d'autre identité que celle de migrants, d'autre histoire que celle de leur voyage.

Ils prennent la parole un par un, on dirait que cette société n'en est justement pas une, qu'il n'existe qu'une addition d'individus isolés qui jamais ne commercent entre eux.

Ce parti pris, qui ne recouvre pas exactement ce qu'on a vu ailleurs de la vie à Calais dans la période entre la fermeture du camp de Sangatte et la destruction de la "jungle", forme le discours poétique du film (car l'aspiration à la poésie transparait à chaque plan).

Il impose également au spectateur une patience, une disponibilité totale. Il reviendra à chacun, au bout de 153 minutes, de déterminer si cette patience et cette disponibilité ont été payées de retour.

L'EXPRESS (16.11.2011)

Xavier Leherpeur

Peut-on esthétiser la détresse humaine (ici, celle des immigrés parqués à Calais) ? Avoir recours au noir et blanc poétique et aux ralentis pour accompagner la fuite quotidienne de ces indésirables ? Irrémédiables oxymores ? On pourrait le penser. Mais il n'en est rien. Car chaque option de cadre et de montage atteste de la volonté silencieuse du cinéaste de témoigner de la violence, la souffrance et la peur. Et faire des corps de ces hommes et femmes - filmés viscéralement - le coeur palpitant de ce poème épique et politique est une idée magistrale.

**TELERAMA (16.11.2011)**

Mathilde Blottière

C'est un film essentiel et hors norme. Entre 2007 et 2010, Sylvain George a séjourné à Calais, observé les quais, les parcs et les voies de chemin de fer, lieux quotidiens des clandestins du port. Il a passé du temps avec eux, écouté leurs histoires et regardé leurs photos de famille. Quand le gouvernement a envoyé les CRS détruire « la jungle », le triste refuge des migrants de Calais, le cinéaste a su déceler les volontés intactes sous la violence aveugle et les regards de détresse. Dans un noir et blanc contrasté, le film donne un visage et une voix aux parias de l'Occident. A l'opposé des reportages d'actualité, il prend le temps de nous familiariser avec la terrible réalité de leur (sur)vie - des nuits passées face contre terre, des doigts brûlés pour effacer les empreintes digitales - tout en laissant affleurer de poignants instants de grâce - des chants d'Erythréens autour d'un brasero, une scène de bain solaire et intemporelle... Tapi dans « la jungle », un homme guette les camions en route pour l'Angleterre : soudain, il court, se glisse sous un véhicule, disparaît entre les essieux... Face caméra, un Afghan raconte son calvaire, et jure qu'il le revivra s'il le faut. Loin de les réduire à leur statut de victimes, Sylvain George filme les clandestins debout, en révolte. « Honte à l'Europe ! », dit l'un d'entre eux. Entendons-le.

CRITIKAT (11.2011)

Guillaume Morel

Sylvain George a construit Qu'ils reposent en révolte entre 2007 et 2010 en filmant les hommes réfugiés qui habitent les « zones blanches » de Calais, dans l'espoir un jour de passer en Angleterre. Le film s'assume comme un documentaire où s'entrelace politique et poétique. Si le film prend position, sa forme n'est jamais dogmatique. Éprouvant et salutaire.

Il y a des expressions si saturées de bruit médiatique, employées de manière si mécanique, qu'on ne les entend plus, qu'on ne prend plus soin d'interroger la réalité qu'elles recouvrent. « La Jungle de Calais » serait un exemple. L'une des forces du film de Sylvain George est de redonner une réalité à ce qui n'est souvent qu'une entité lexicale abstraite, de tenter de restituer la matérialité de l'épreuve des hommes identifiés comme « les réfugiés de Calais », en somme une masse sans visages.

Dans Qu'ils reposent en révolte les éléments semblent, en effet, à chaque instant, peser de tout leur poids, de toute leur matière. La Manche, horizon à la fois ouvert et bouché, ressemble même dans le noir et blanc granuleux du film à une mer de plomb. Cette eau de plomb on prierait pour qu'elle n'appartienne pas à notre monde et ce monde on prierait pour qu'il n'appartienne pas à notre pays. Car ce qui se déroule à l'écran ressemble à un film de guerre. C'est le projet de Sylvain George de dépeindre avant tout ces hommes en corps de combattants démunis qui luttent contre des forces bien supérieures à eux : la police, la surveillance, la nature. Le film documente ainsi, dans des séquences qui font blocs, des hommes poussés dans le retranchement de postures improbables et indignes de toute humanité. Ce sont des images quasi hallucinatoires d'hommes traqués qui se cachent dans les buissons d'un parc, dans des bâtisses insalubres, qui se font avaler par des camions ou qui se mutilent les doigts au rasoir et au métal chauffé à blanc pour que leurs empreintes digitales ne soient plus identifiables par les polices européennes.

Le film aurait pu être gênant s'il n'avait été qu'un enchaînement de scènes non verbales dont on ne peut nier aussi le caractère esthétique – esthétisme auquel Sylvain George refuse d'ailleurs de soustraire, recourant à de nombreux effets formels (noir et blanc très graphique, ralentis, arrêts sur image, intertitres, télescopages du montage). Or la grande inquiétude du cinéma documentaire est de toujours nommer et redonner une individualité aux sans-droits, sans-noms et sans-grades. Le réalisateur a ainsi le tact de ne pas s'enfermer dans un dispositif trop beau et trop restreint. À mi-parcours, deux séquences de récit redessinent le film, donnant un autre goût aux images vues et à celles encore à venir. Il s'agit de deux odyssees d'hommes qui ont quitté leur pays pour traverser les mers, les tempêtes et les montagnes, subi la faim, le froid et les polices, pour finalement atterrir chez nous. Des récits comme ceux-ci se cachent chez chacune de ces silhouettes en fuite. Ils rendent encore plus indigne l'unique manière que s'est choisie notre État pour concevoir sa relation à ces hommes, à savoir la manière policière.

Avec le démantèlement de « La Jungle de Calais », le dernier mouvement du film sera d'ailleurs centré sur la violence « légitime » d'État. Comme dans un film de guerre, la bataille s'annonce dans l'appréhension, éclate en fracas puis le prince – Éric Besson en l'occurrence – constate la victoire. Sylvain George propose ici un contrepoint cinématographique et critique à un événement médiatique. Le cinéaste filme, non sans ironie, les lumières des projecteurs de télévision. Les réfugiés passent de l'obscurité des cachettes à la surexposition. Des veillées autour du feu aux spots de surveillance de la zone portuaire, il y a, à ce titre, tout un inventaire des lumières – toujours trop faibles ou trop fortes – qui dictent la vie des clandestins. Aussi le film s'achève dans la blancheur glaçante d'un centre qu'on imagine de rétention. Un réfugié fond son corps dans le drap blanc jetable de l'administration, imageant alors le constat terrible qu'un homme faisait, plus tôt dans le film, de sa condition : « Pas tout à fait vivant, pas tout à fait mort, pas tout à fait humain, pas tout à fait animal... Entre les deux. »

## **TRANSFUGE (11.2011)**

### AUJOURD'HUI LA GUERRE CIVILE

Yannick Haenel

Une guerre civile a lieu en France. Elle oppose, depuis des dizaines d'années, les étrangers et la police. Cette guerre est le plus souvent dissimulée, pour des raisons politiques : aussi reste-t-elle secrète ; mais parfois, pour les mêmes raisons, on l'exhibe : elle dégénère en spectacle.

Quelques-uns essayent de briser cette double censure ; la plupart échouent, parce qu'ils adoptent le point de vue de la société, et racontent cette guerre comme s'ils la filmaient pour le journal télévisé de 20 heures, comme si les immigrés, les clandestins, les sans-papiers, les demandeurs d'asiles étaient des délinquants. La sociologie est une invention de flic, il serait temps de le comprendre.

Voici qu'un cinéaste, Sylvain George, se risque à faire entendre cette guerre. Son film s'appelle Qu'ils reposent en révolte. Un sous-titre précise : Figures de guerre I. C'est un événement, parce qu'il est rare qu'une intervention politique soit pensée comme un poème. Grand film à la plasticité opaque, Qu'ils reposent en révolte invente, à travers sa martialité farouche, une forme d'insoumission qui tranche avec le moralisme des reportages sur les migrants. D'ailleurs, ce n'est pas un film « sur » : il ne se contente pas

d'enregistrer les soubresauts de la guerre civile, il en fait partie — ce film est un moment de la guerre en cours.

Première image : des fils barbelés, un horizon. Des réfugiés courent dans un jardin public, ils se cachent, traqués par des CRS ; on assiste de loin, par bribes, à une arrestation. Les séquences se bousculent, comme des pulsations ; la violence du montage répond à l'angoisse des corps malmenés par la traque ; les images semblent au bord de l'accident, saccadées, clignotantes, arrachées au harcèlement ; lorsque la police est loin, elles se calment, et les réfugiés se mettent à chanter face à la caméra de Sylvain George : leur jeunesse est une prière joyeuse.

Ce sont des Irakiens, des Afghans, des Érythréens. Sylvain George filme leur attente au bord d'une autoroute, leurs déjeuners à la sauvette sur une voie ferrée, leurs déambulations entre les grilles des frontières douanières. Zones de transit, cloisons, grillages de sécurité : le maillage de la société de contrôle est irrespirable, mais un souffle passe entre, et c'est l'immensité de ce souffle que filme Sylvain George. Sur un mur, on lit : « WB 1940 ». La mémoire de Walter Benjamin, mort à Port-Bou tandis qu'il voulait passer la frontière, fait alors signe vers une fraternité des vaincus de l'Histoire.

Sylvain George filme les réfugiés au bord d'un fleuve, c'est l'été, ils se baignent. Les miroitements de l'eau ouvrent les corps au bonheur de l'intensité. Regardez-les, ceux dont on dit qu'ils ne devraient pas être là : leur présence est une joie pure. Qui est capable d'être aussi magnifiquement là ? Lorsqu'ils se baignent, ces réfugiés qui n'ont ni abri ni pays, qui ne vivent nulle part, sont capables de ce qui échappe de plus en plus aux Occidentaux : ils habitent le monde.

Une autre séquence : c'est à la sortie de Calais, un jeune homme veut « tenter sa chance », comme il dit. Il guette, sous les arbres, le passage des camions qui vont vers l'Angleterre : à chaque fois qu'un camion s'arrête au stop, il se faufile, et tente de se glisser entre les roues. Il revient : « Pas assez de place sous les essieux », dit-il. À chaque camion, il joue sa vie, et pourtant son visage est souriant. « Il y en a assez de l'exode, dit un réfugié, maintenant, nous sommes prêts à tout perdre. » Lorsqu'enfin le jeune homme se glisse sous un camion, et que celui-ci démarre, nous éprouvons un étrange abandon : la caméra de Sylvain George s'attarde, une disparition s'inscrit ici, entre espoir et crainte, au bord d'une route, tandis qu'un sachet en plastique, oublié, flotte sur une branche.

Le cœur du film, ce sont des mains. Un fichier international centralise les empreintes digitales : le système Eurodac. Pour y échapper, les réfugiés tentent de les effacer. Certains, avec une lame de rasoir, se coupent le bout des doigts ; d'autres pressent une vis chauffée à blanc, afin que des striures s'impriment à la place. Dans le monde occidental du contrôle, plus besoin de menottes : chacun porte avec soi sa propre incarcération. « Voici le virus », dit l'un des réfugiés, en montrant ses mains à la caméra : il dit qu'il voudrait les brûler, les couper. Est-il possible d'échapper à l'envoûtement européen de l'« identité » ? Les doigts crevassés des migrants vous apparaissent comme des scarifications rituelles : à travers ce sacrifice, une tentative s'exerce contre le règne du contrôle — un exorcisme, un contre-envoûtement. Le combat spirituel, dit Rimbaud, est aussi brutal que la bataille d'hommes.

## **LES LETTRES FRANÇAISES (11.2011)**

### **INVISIBLES**

Luc Chatel

« Sans papiers » : deux mots qui dessinent, par la négation, des ombres furtives. On les aperçoit parfois au journal télévisé : quelques secondes dans un reportage à Calais ou à Paris ; une rafle à l'aube, un hôtel en feu ; expulsions, morts, silence... On enchaîne avec le foot et la météo. À Calais, Sylvain George n'y est pas passé juste le temps de se donner bonne conscience. Ces ombres, il a voulu les suivre, les connaître, leur donner un corps et un visage. Le résultat, c'est un superbe documentaire de plus de deux heures, Qu'ils reposent en révolte. Sa réussite tient à la radicalité des choix. Sylvain George nous empoigne et nous embarque. Par l'image, d'abord, en noir et blanc. À Calais, l'horizon de ces hommes est gris. Bâtiments et carcasses de bateaux sur le port, terrains vagues, bords de route. Sans parler du ciel, de la brume, de la mer. Et puis la nuit, omniprésente, propice à toutes les tentatives. Les leurs, pour atteindre l'autre rive. Et celles de la police, pour les arrêter et les expulser. Leur vie, nous l'écoutons aussi. Pas de musique, pas de commentaire et peu de paroles. Juste celles des migrants. Tout est dit en peu de mots. La misère que l'on fuit, le désert que l'on traverse, et la mer, et les morts. Puis l'attente, l'angoisse. L'un d'eux résume : « Je perds mon temps, je perds ma vie. Je commence à me demander à quel moment je vais mourir et comment je vais mourir. » Cette attente, cette angoisse, nous les partageons dans le bruit du vent, des pas, de leur souffle, de la ville autour. Le découpage du film en séquences d'une quinzaine de minutes, la tension qui se dégage de notre proximité avec eux, comme si nous sentions leur souffle sur la nuque, tout cela est fait pour que notre attention ne se relâche pas. Nous vivons aussi les moments de répit, autour d'un repas partagé, dans le froid, sur une voie ferrée désaffectée, ou auprès de quelques habitants qui apportent soutien et réconfort. Une militante de l'association Salam résume bien le travail de Sylvain George : « Parfois je le voyais filmer des objets, des choses à mes yeux inutiles ou secondaires. Des objets du quotidien. Une bouteille d'eau. Je ne comprenais pas pourquoi. Après avoir vu le film, j'ai compris. Il a su reconstruire une vie. La vie des migrants, montrer comment c'est. »

## **MEDIAPART**

Ludovic Lamant

Surtout, catégorie aventurier, il y a le Français Sylvain George (dont MEDIAPART avait défendu le travail en 2008). Son film fleuve (150 minutes), Qu'ils reposent en révolte (des figures de guerres I) est l'aboutissement d'un travail de terrain, mené à Calais de 2007 à 2010, aux côtés des migrants. Un enchevêtrement de fragments de vie, d'espoirs et de résistances, qui culmine avec la destruction de la «jungle» de Calais, sur ordre du gouvernement.

Sylvain George filme les cicatrices sur les torses, les tours de chant d'Erythréens la nuit tombée, les baignades dans le canal exutoire, les échappées nocturnes le long de la plage pour contourner les enceintes du port, l'écume et les plumes, les coups de pied des flics, la neige, les jets d'eau à l'arrêt et les plaques de glace, Eric Besson en déplacement, les cagoules et les couvertures qui tiennent chaud faute de mieux, les braises et les contre-feux, les visages effrayés, les exercices d'automutilation pour masquer ses empreintes digitales, les auvents convertis en mosquées dans la «jungle». Des pans entiers d'humanité d'ordinaire invisibles. Des blocs de cinéma d'une violence rare.

La texture du film voisine avec l'archive, ou la fresque épique, contre-pied aux reportages télé que Sylvain George déteste. Tout le projet de ce fin connaisseur du cinéma des Gianikian est dans le titre: faire des migrants des «figures en guerres». A l'écran, une triple technique imparable: du noir et blanc très contrasté, des contre-

plongées le plus souvent possible, et des ralentis et images arrêtées (sur un visage, un regard, etc.). A quand une sortie en salles?

## **LE MONDE (21.08.10)**

### LE DOCUMENTAIRE QU'IL FAUT VOIR À LUSSAS

Isabelle Régnier

Quand août prend fin, l'heure de Lussas sonne pour les amoureux du cinéma documentaire. Ils viendront parfois de loin, et se retrouveront dans la petite ville de l'Ardèche (1 000 habitants), du 22 au 28 août. Parce que l'offre est de qualité dans ce festival intitulé Etats généraux du documentaire. Et qu'elle est pléthorique : plus de cent quarante films et des débats...

L'offre est telle qu'il serait dommage de manquer Qu'ils reposent en révolte (des figures de guerre), de Sylvain George programmé lundi 23 août, à 21 heures. Ce film a été révélé en juillet au Festival international du documentaire (FID) de Marseille. Il apporte tout à la fois une nouveauté dans le genre, et impose son sujet avec la force d'une déflagration.

Tournée pendant trois ans, à partir de juillet 2007, à Calais, aux côtés des migrants qui transitent dans cette ville et y stagnent, traqués, cette fresque de deux heures et demie frappe par son souffle et son acuité politique. L'image numérique est d'un noir et blanc charbonneux, magnifique.

Le film, construit comme une succession de blocs d'action, fait l'effet d'une improvisation de jazz filmique, sur ce que serait la vie de ces gens à Calais. "Pas tout à fait vivant, pas tout à fait mort, pas tout à fait humain, pas tout à fait animal... Entre les deux", commente un de ces migrants, en riant. C'est l'intelligence de l'auteur, que d'avoir restitué aux hommes filmés l'humanité dont les politiques d'immigration oeuvrent à les déposséder.

Sylvain George ne filme pas des "sans-papiers" mais des êtres humains - vivants, lucides, consumés par la colère mais prêts à blaguer pour peu que la tension veuille bien redescendre quelques instants. Il montre leurs visages de près, des tirades lâchées à la face du monde, la manière dont, malgré des conditions de vie lamentables, on se fait plaisir, en s'aménageant un repas convivial dans la rue, en prenant un bain dans une rivière.

A coup de rasoir

Le point de vue de Sylvain George résulte de sa démarche : il passe peut-être plus de temps la caméra éteinte qu'allumée. "Je suis persuadé qu'un grand film se mesure aussi à l'aune des images qu'on n'a pas tournées", soutient-il. C'est de cette proximité acquise avec ses personnages, de la confiance qu'il a obtenue, que vient la richesse de son film, sa vérité, sa densité. A partir de là, il peut construire des rimes, monter ses séquences, au fond, comme on mixe des samples de musique. Il peut confronter la douceur d'une douche de rosée sous des feuillages ensoleillés - qui pourrait figurer dans Une partie de campagne, de Renoir - avec un épisode durant lequel des hommes effacent à coup de

rasoir et de brûlures leurs propres empreintes digitales. Il fait jaillir de cet effet de contraste la violence du monde actuel.

Par des effets de montage heurté, ou distendu, qui renvoient à la dislocation de ces vies, la rythmique des corps s'articule avec les signes de l'espace urbain, avec les mouvements des grues utilisées pour détruire, en septembre 2009, les jungles de Calais. En se postant sur cette zone frontière, c'est le coeur même de la planète qu'interroge Sylvain George, tendu à bloc entre Nord et Sud, riches et pauvres, centre et périphérie.

Venu au cinéma il y a cinq ans, après avoir enchaîné des emplois dans le secteur social, et mené plus ou moins en parallèle des études de science politique, de droit, de philosophie et de cinéma, ce quadragénaire bouillonnant dit trouver dans ce médium le moyen d'établir une relation dialectique avec le monde. Avec ce film, il a touché son but.

## **POSITIF (2010)**

Les cinq salles des États généraux du documentaire ont offert cette année une programmation assez importante pour avoir de quoi s'abriter du brûlant soleil ardéchois à toute heure, et assez riche pour qu'on les préfère aux tentatrices petites rivières avoisinantes. On pouvait découvrir ou revoir les films-événements de ces derniers temps : Maniquerville de Pierre Creton, Fix Me de Raed Antoni, Film socialisme – en plein air s'il-vous-plaît – de Godard, L'Autobiographie de Nicolae Ceaucescu de Andrei Ujica, et d'autres encore. Parmi ce palmarès estival, un film inoubliable fait déjà date par son urgence : Qu'ils reposent en révolte (Des figures de guerre) de Sylvain George, pamphlet poétique mis sous l'égide de Benjamin, et prenant pour « objet » les sans-papiers en France. C'est justement parce qu'il ne les prend pas vraiment comme objet, mais comme ombres fugitives, qu'il ne les filme pas de face ni de haut, mais qu'il les accompagne sans les poursuivre, les laissant se dérober à nos regards tout en captant les violences dont ils sont la proie, que le film échappe aux affres du documentaire-scandale pour aborder les territoires autrement plus multivoques de l'essai visuel. Tourné en noir et blanc, le film croise des séquences marquées par un style hérité du cinéma-direct, agité, nerveux, immiscé dans les conflits filmés, avec des moments de stase poétique, aménageant un espace de recueillement cinématographique pour des existences livrées à la douleur. On a accusé le cinéaste d'esthétisme. Reconnaissons lui le mérite de prendre, comme Benjamin, des chemins de traverse, des passages non obligés et d'autant plus risqués, offrant au regard des vitrines peut-être scintillantes mais non balisées. Manière de faire sauter le regard, comme les immigrants font, explique-t-il, exploser le temps.

VARIETY

Robert Koehler

A fiercely unsettling mood and vivid handmade cinema girds Sylvain George's "May They Rest in Revolt (Figures of War)," a black-and-white study of undocumented emigres and refugees battling powers that be in the French port city of Calais. Constructed in two slightly disparate parts and delivered halfway between experimental and docu modes, the pic develops into an epic saga of protest against the state, with cops applying blunt techniques as they destroy a refugee camp near city hall. Buyers may puzzle at the pic's construction, but progressive-minded fests should line up for this top prize-winner at the Buenos Aires fest.

Pic preemed at the FID Marseilles festival in 2010 and has been flying below the radar since. George, who has been making docs with different collaborators for most of the decade on the complex issue of immigration in Europe, represents an interesting cross-current in independent French filmmaking. While he adopts many of the precepts of photojournalistic docu filmmaking by making sure that his camera is in the heat of the moment, his grammar is a radical rejection of logical sequencing in favor of dramatic jump-cuts, sudden switches of time and place and an interest in rough visual textures.

The result is a deeply artistic chronicling of episodes covered from summer 2007 through last year, as mostly young and middle-aged men from North Africa and the Middle East attempt to get to the U.K. via Calais, a traditional jumping-off point across the English Channel. In pic's first half, which clocks in at more than an hour-and-a-half, George follows refugees and police in a city park in the center of town. So intensive is the camerawork, often resembling wartime coverage, that it puts the viewer in the shoes of someone trying desperately to avoid arrest.

George never conceals his sympathies, allowing the refugees to express their fears and anger ("They make us slaves, and we can't change our lives."). In turn, they allow his camera observe the literal pains they take to conceal their identity, such as using a hot nail to alter their fingerprints. In many ways, "May They Rest in Revolt" is an observation of men with absolutely nothing to lose.

Thus, the groundwork is laid for the riveting second half, which begins at night with European social and health workers warning camp dwellers to flee in advance of a dawn police raid. Some comply, others don't, but the recording of the eventual clampdown is a small masterpiece of direct cinema in its dogged refusal to get out of the way of the rough stuff, further charged by George's alternately taut and loose editing. The cops' victory is perhaps a foregone conclusion, but events at pic's end make it seem somewhat Pyrrhic, as a new wave of immigrants comes to town.

If a film can be made by one man, this is it, with George taking credit in all tech areas.

CRITIKAT

Marion Pasquier

(...)

S'il nous fallait citer un coup de cœur parmi les films vus au FID, il serait ce film-là, de Sylvain Georges, un habitué du festival (qui présenta notamment en compétition en 2009

L'Impossible – pages arrachées). Le cinéaste rend ici compte des politiques migratoires en Europe, problématique cruciale de notre époque, et par ce biais interroge le statut de nos démocraties. Pour ce faire, pendant trois ans (de 2007 à 2009), il a posé sa caméra à Calais, où des migrants attendent pour traverser la Manche. Zone frontalière, Calais est très sollicitée par les tournages de fiction (Welcome...), les reportages télévisuels, les documentaires, qui bien souvent recherchent le sensationnel et privilégient une approche misérabiliste de la situation des migrants. Initialement prévu pour être un court-métrage, Qu'ils reposent en révolte (qui dure au final 2h30 nécessaires à notre immersion) prend le temps de nous offrir une vision singulière d'une situation déjà largement couverte.

Le traitement n'est en rien journalistique, le cinéaste refusant de faire le moindre commentaire, de faire passer des informations par le langage. Les personnes filmées restent la plupart du temps silencieuses, et lorsqu'elles parlent (dans un anglais approximatif qui n'a pas été sous-titré, par respect pour le locuteur), leurs propos sont souvent difficilement audibles. Nous n'avons pas besoin de les entendre dire (ce qu'ils font à un moment) qu'ils ne sont pas heureux dans cet état intermédiaire, entre la vie et la mort, ou que leur famille leur manque (ce qu'ils ne disent pas) pour le comprendre, tant la simple description de leur quotidien rend cela évident. Sylvain Georges s'extrait d'une approche humanitaire et sociale, trop compassionnelle pour être efficace, et cite parmi ses influences Jean Vigo, Medvedkine, René Vautier. Dans une première longue partie, il s'attache à rendre compte de ce qui remplit les journées des immigrés-migrants. Rafles dans un jardin public, attente du passage d'un camion pour se cacher sous son moteur et tenter d'atteindre un espace plus viable, file d'attente à la soupe populaire, repas partagé avec les autres, saisons qui défilent... Rien d'extraordinaire n'advient ici, le temps étant essentiellement meublé par l'attente. Extrêmement attentif à ce qui se présentait à lui, le cinéaste a tissé des relations de confiance et de respect suffisamment solides avec les migrants (qu'il ne filmait jamais à leur insu) pour avoir le temps de restituer pleinement ce qu'ils sont, ce qu'ils pourraient être, ce qu'ils devraient pouvoir être. Et ce n'est pas la moindre des réussites du film de parvenir aussi finement, imperceptiblement, à restituer à ces personnes une grandeur qu'elles ne tirent pas de leur statut de victimes mais de celui d'êtres humains.

Le film est fragmenté en séquences autonomes qui ne s'enchaînent pas selon la chronologie mais qui laissent percevoir entre elles des correspondances, d'images, de motifs, de situations, de personnes. Ne cherchant à construire aucun discours, le cinéaste laisse résonner librement ces morceaux de vie et de monde, s'établir entre eux des rapports qui font sens. Sylvain Georges ne dit rien, ne raconte rien, il montre. Ce n'est pour autant pas une réalité brute qui nous est présentée, les images sont travaillées : accélérations, ralentis, arrêts sur images, coupes brusques, jeux avec les luminosités, surimpressions, flous... introduisent une distance entre notre regard et ce qui est filmé. Loin de l'esbroufe formelle, de tels procédés rendent bien compte de la réalité, de celle qui est apparue au cinéaste, de la façon dont il l'a interprétée. Le choix du noir et blanc ne sert pas uniquement à poétiser les images, il fait sens, en travaillant là encore à rompre le lien trop direct qui pourrait s'instaurer entre le spectateur et la contemporanéité de ces situations que nous connaissons bien. Cette distance ouvre le film au-delà d'un temps et d'un espace donné, elle permet d'interroger de façon plus globale ce qui se joue autour de la question de l'immigration. A deux reprises, une voix-off apparaît, celle de Valérie Dréville, qui relate des propos de migrants et les fait résonner plus loin que Calais, plus loin que 2009. Enfin, dans le dernier plan et pendant le générique, c'est le chant d'Archie Shepp qui s'élève (Strange Fruit), établissant un rapport entre présent et passé, ici et ailleurs.

Pour poser des questions intemporelles, Qu'ils reposent en révolte n'en est pas moins ancré dans une époque et dans un lieu donné. Pour Walter Benjamin, dont la pensée sous-tend le film, présent et futur ne sont pas forcément meilleurs que le passé. En s'attachant au présent, Sylvain Georges interroge comment, à partir de ce qui se passe ici et maintenant, nous devons essayer d'intervenir pour changer le cours des choses.

Après la description de l'attente quotidienne des migrants a lieu l'expulsion de ces derniers par les forces de l'ordre, dans une longue séquence très forte, scandalisante, émouvante, éprouvante. Les mots prennent alors de la place : ceux de la police qui exécute les ordres, ceux des français solidaires des migrants qui tentent d'empêcher le massacre, et ceux de l'abject préfet, fier d'annoncer qu'« on peut tout à fait renvoyer les migrants en Afghanistan, c'est parfaitement légal ». Qu'en est-il de la loi ? Quelle est-elle ? Que doit-on en faire ? Que doit-on faire ? Sont rappelés les propos d'Éric Besson, qui veut « envoyer un message clair », et atteint ses objectifs. La brutalité des arrestations, leur brièveté, leur caractère définitif, ne font planer aucun doute sur la politique des États (français et britannique). Et laissent intacte la question brûlante du sort des immigrés. Après la bataille, après les départs, Sylvain Georges prend le temps de filmer les lieux vides, de laisser résonner l'injuste absence. Puis il laisse place aux français solidaires, qui continuent à crier leur révolte et manifestent devant la prison. Si de telles scènes sont moins fortes, moins originales que tout ce qui a précédé, nous éprouvons tout de même une certaine satisfaction à ce que quelqu'un exprime pour nous la colère et l'incompréhension devant la barbarie que nous éprouvons.

Pour ne pas conclure sur l'échec de la tentative qu'il a patiemment décrite, le cinéaste achève son film en s'approchant d'autres migrants, d'autres « bombes temporelles » comme il les définit, qui sont restés, et qui attendent, tout comme leurs prédécesseurs. Parce que l'histoire continue, que des cas de figure semblables à ceux que nous venons de voir se répèteront. Parce qu'il est donc toujours aussi urgent d'agir.

## INDEPENDENCIA

Eugenio Renzi

Il n'est pas difficile d'écrire sur un grand film. À condition d'écrire vite et de ne faire confiance qu'à ce qui apparaît clair et net à l'esprit. Je pense que c'est comme ça que Sylvain George filme : rarement et rapidement. Son dernier film est le plus abouti. Il plane au dessus de beaucoup de films soi-disant politiques réalisés aujourd'hui.

Il y a désormais un an, Sylvain George présentait au FID une version presque définitive d'un long-métrage en quatre parties : L'impossible, pages arrachées. Ce film, beau et révolté, frappait par sa fraîcheur. Ce fut une véritable découverte, et une rencontre qui se prolongea au CENTQUATRE, où il était voisin d'atelier d'Independencia. Une chance offerte au site d'observer de prêt la démarche de ce cinéaste français qui avance dans la trace de l'underground américain, mais dont l'image semble plus influencée par la musique, la littérature et la poésie que par l'histoire du cinéma. Son parcours est singulier et solitaire. On ne l'a pas vu arriver. Loin des écoles et des milieux, il s'est donné les moyens de réaliser un ancien projet cinématographique, longtemps médité, dont ces premiers films ne constituent que l'entame. Il est monté sur la scène sans prévenir, intempestif comme un étrange Zarathustra, un prophète à la caméra, outil qu'il maîtrise avec l'adresse d'un funambule ; puis il a commencé à diffuser ses images brûlantes, dévorées par une passion à la fois personnelle et politique.

Souvent, durant l'année, on l'entendait annoncer : je vais à Calais. Deux ou trois jours plus tard, il frappait à la porte du bureau et entraînait avec un grand sourire : «j'ai filmé des choses incroyables». Entre rage et joie, il racontait ce qu'il avait vu, les gens qu'il avait rencontré. Puis il partait, tout aussi pressé qu'il était venu, se cloîtrer en salle de montage. Il en ressortait avec milles variations, de nouveaux films, de nouveaux projets. J'avoue que je n'ai jamais réussi, en dépit de mes efforts, à tenir la cartographie de son

travail. Chez lui les films commencent par un plan, une rencontre, une image. Et puis ils se multiplient en une arborescence de métrages différents.

C'est qu'on a l'habitude de penser les films comme des atomes. Ecriture, réalisation, montage. Alors que chez Sylvain George, ils ressemblent aux mots de Wittgenstein, le deuxième Wittgenstein. C'est à dire des boîtes à outil. Les disques durs de Sylvain sont des boîtes à outils dont il ne cesse d'expérimenter les différentes possibilités et connections. Il ne fait pas des films, mais des recherches. Un travail qui prend une forme, mais ne cesse d'évoluer, de se découvrir, de comprendre sa propre signification.

Contre toute attente, on a fini par comprendre que Sylvain George ne filme que rarement. Durant les quatre ans où il a fréquenté la jungle de Calais, il lui est arrivé de passer son temps à discuter ou à manger avec les migrants. Parfois, il a du dormir là bas. La plupart du temps, sa caméra est restée dans l'étui. Qu'ils reposent en révolte n'est aucunement le journal du militant que Sylvain est par ailleurs.

La chronique #3 parlait d'extase. Sortir de soi. Outrepasser certains barrages. Trouver des passages. Inventer des ouvertures. Quitte à y retrouver le Moi, mais à un niveau supérieur. Cette définition de l'extase, qui nous est donnée par la vision de quelques films du FID et notamment par Mirage de Rousseau, s'adapte parfaitement à Qu'ils reposent en révolte.

Il est clair et net que la démarche de Sylvain George est celle d'un étranger. L'espace qu'arpente son cinéma est celui où toute expérience est à jamais nouvelle. Son noir et blanc, si singulier, fonctionne d'ailleurs comme avertissement. Tout ce qu'on verra nous sera donné à définir. Encore et encore. Et le film ne cesse de nous confronter à notre ignorance de ce qu'est le quotidien d'une ville occidentale. On reconnaît certains endroits et leur fonction : un parc, un port, un parking. Et puis, sous nos yeux, ces lieux nous apparaissent sous un autre jour – comme l'image lièvre/canard de Wittgenstein. Ils devraient d'ailleurs prendre un nouveau nom. En attendant, le cinéaste se garde bien de les nommer.

C'est une vieille leçon. Sylvain George, qui connaît et cite souvent Walter Benjamin, se souvient du discours que ce dernier tient à propos du fait que l'essence de choses ne se montre pas dans l'ordinaire mais dans l'extraordinaire. L'expérience que nous avons d'un agent de police est d'ordinaire celle d'un gardien de la norme et seulement rarement celle de quelqu'un qui brise la loi. Toujours est-il que sa véritable fonction sociale, qui apparaît seulement à des moments et à des endroits précis, est de défendre la loi du capital et seulement en seconde instance de faire respecter le droit universel.

Ce n'est que rarement que les choses montrent leur essence, c'est à dire leur véritable fonction sociale. Là où le film opère, c'est qu'il résiste à toute tentation de normaliser l'image. De ne jamais la reconduire à une identité prétendue ou apparente. Les séquences s'achèvent avec un léger fondu qui ne ferme la recherche du sens que par un « à suivre ».

C'est résister au travail de la presse, qu'on voit à l'oeuvre dans le film, celle-ci toujours en train, malgré elle, de redéfinir l'espace, de ramener l'exception à la norme, à l'idéologie. Sylvain George, lui, ne filme que des exceptions. Je veux dire par là que tout ce qu'il filme, il le filme en tant qu'exception. Des choses qui ne ressemblent à rien d'autre. Des choses absolues et insensées. Au delà de toute norme, et donc innommables. Des choses comme ça.

Sylvain George ne saurait pas filmer les luttes de classe du XXe siècle. D'ailleurs, les seuls moments de faiblesse de L'impossible, pages arrachés étaient ceux où la configuration des luttes prenait l'ancienne forme d'une opposition entre deux champs.

Sylvain George ne sait pas filmer les oppositions d'espaces. Il filme l'apparition et la disparition des zones de non-droit. Des zones qui se définissent dans un arbitrage permanent. Ces sont des territoires précis, ponctuels, des boutons d'une carte gigantesque.

Prenez un parc, un espace vert d'une ville occidentale. Zone neutre, en l'apparence tranquille, où un groupe de quatre Ethiopiens entonne un chant traditionnel. L'arrivée des CRS le change en un terrain de chasse à l'homme. Cela peut paraître conceptuel. Alors qu'il s'agit de quelque chose de matériel, de physique. D'une activité où s'exprime une force et qui produit un résultat. La caméra ne voit que les signes physiques de la chasse. Comment ces territoires sont modifiés à toute échelle par les règles du jeu. Celle minuscule des bouts de doigts sculptés en champs labourés par des vis rougies à la braise. Celle gigantesque de la jungle, débarrassée de sa végétation par les bulldozers de la police, réduite à un paysage lunaire, rasé comme la tête d'un condamné.