



acid
CANNES
2025



**LE 5 NOVEMBRE
AU CINÉMA**

ليلة مظلمة

NUIT OBSCURE

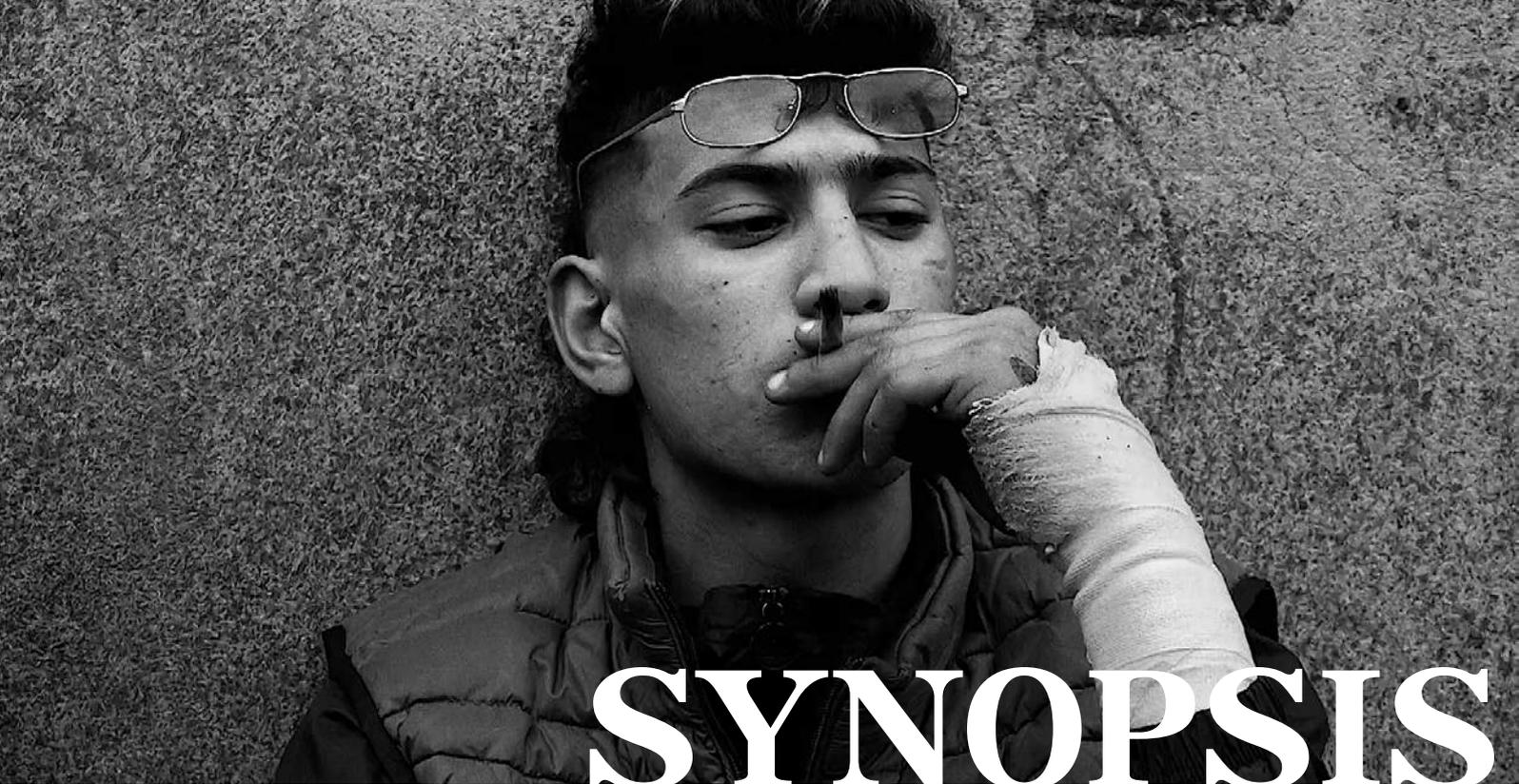
- FEUILLETS SAUVAGES
- AU REVOIR ICI, N'IMPORTE OÙ
- «AIN'T I A CHILD?»

un film de Sylvain George

DOSSIER DE PRESSE

réalisation, caméra, montage: SYLVAIN GEORGE production: NOIR PRODUCTION - MARIE-NOËLLE GEORGE, OTTAVIA FRAGNITO coproduction: ALINA FILM - EUGENIA MUMENTHALER, DAVID EPINEY / KINTOP - SUSANA DE SOUSA DIAS, ANSGAR SCHAEFER / RTS-RADIO TÉLÉVISION SUISSE mixage: JEAN-MARC SCHICK - FOTOGRAF / L'ATELIER SONORE étalonnage: GONÇALO FERREIRA - IRMALUCIA avec le soutien de l'AIDE AUX CINÉMAS DU MONDE, EURIMAGES, l'OFFICE FÉDÉRAL DE LA CULTURE, CINÉFORUM, LOTERIE ROMANDE, SCAM Bourse Brouillon d'un rêve, Fondation ABBÉ PIERRE





Partie 1: Nuit obscure – «Feuillets sauvages»

FR-CH 2022 | 255' | Locarno Film Festival 2022

Partie 2: Nuit obscure – «Au revoir ici, n'importe où»

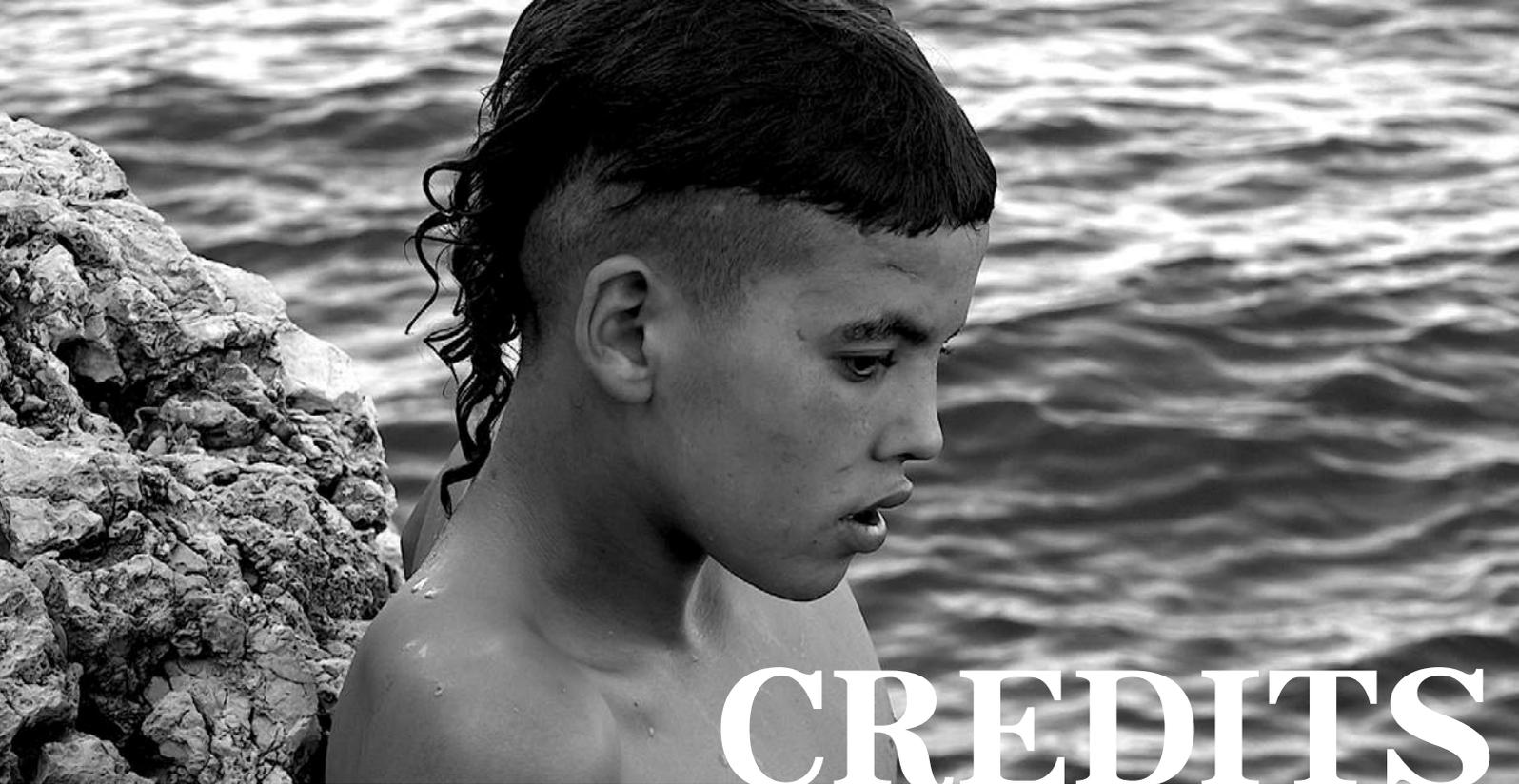
FR-CH 2023 | 183' | Locarno Film Festival 2023 - Concorso internazionale

Partie 3: Nuit obscure – «Ain't I a child?»

FR-CH-PT 2025 | 163' | Visions du Réel - Compétition Internationale / ACID CANNES

Melilla, enclave espagnole au Maroc, est une frontière terrestre entre le continent africain et l'Europe, un lieu vers lequel convergent, en provenance du Maroc, mineurs et jeunes majeurs. Malik et ses amis, tentent de gagner l'Europe par tous les moyens. Jours après nuits, ils arpentent la ville en tous sens, parcourent le passé et le présent les plus brûlants de la ville, prennent tous les risques pour franchir les barrières, grimper sur les bateaux.

Nous suivons ensuite le parcours de jeunes exilés dans les nuits de Paris. Entre gestes furtifs et présences vibrantes, il esquisse une jeunesse comme puissance d'être, et fait surgir, dans le silence et la durée, d'autres manières d'habiter le monde.



CREDITS

Réalisateur

Sylvain George

Productrices

Marie-Noëlle George, Ottavia Fragnito

Coproducteurs

Eugenia Mumenthaler, David Epiney

Coproducteur (partie 3)

Ansgar Schaefer

Image, Montage, Son

Sylvain George

Montage son et mix (partie 1 et 2)

Carlos Ibañez

Étalonnage

Jean-Baptiste Perrin

Montage son et mix (partie 3)

Jean-Marc Schick - Fotogram /

L'Atelier sonore

Étalonnage

Gonçalo Ferreira - Irmalucia

Attachée de presse

Stanislas Baudry

shaudry@madefor.fr

06 16 76 00 96

Contact production

Noir Production

noirproduction.distribution@gmail.com

Trailer

1. <https://vimeo.com/748331929>

2. <https://vimeo.com/826675839>

3. <https://vimeo.com/1069333243>

Site Web

<https://noirproduction.fr>



INTERVIEW

1. La trilogie *Nuit Obscure* suit une trajectoire discontinue, de Melilla à Paris, en passant par des zones d'effacement et de relégation. Comment ce projet est-il né, et comment s'est-il déployé dans l'espace et dans le temps?

Ce travail s'inscrit dans une recherche au long cours, amorcée il y a plus de quinze ans à Calais, autour des politiques migratoires européennes. La trilogie prolonge cette enquête en s'attachant plus particulièrement aux logiques d'externalisation : la manière dont l'Union européenne délègue à ses marges, et notamment au Maroc, la gestion dissuasive des mobilités. À ces politiques de délégation répondent, sur le terrain, des dispositifs diffus mais puissamment opérants : formes de tri, de relégation, d'exposition prolongée à la précarité extrême, souvent hors de tout droit.

La forme du triptyque ne s'est pas imposée d'emblée. Elle est apparue au fil des tournages, étalés sur près de trois ans, à mesure que se déployaient les situations, les visages, les écarts de temps et d'âge. Chaque film explore une modulation particulière d'un même système, sans prétendre à l'exhaustivité, mais en rendant sensibles des formes disjointes de violence structurelle.

Feuillets sauvages, filmé à Melilla et dans ses périphéries marocaines (frontière Beni Enzar), suit de jeunes adultes, pris dans une enclave militarisée devenue impasse géopolitique. Ils habitent la ville en creux, dans les interstices, terrains vagues, campements de fortune, zones tampons, où s'exerce une souveraineté sans témoin, fondée sur l'épuisement et la disparition.

Au revoir ici, n'importe où, tourné dans d'autres zones de Melilla, accompagne cette fois des mineurs très jeunes, parfois à peine adolescents, livrés à eux-mêmes dans un espace urbain sous contrôle, entre postes frontaliers, écoles fermées, passages interdits. Le film enregistre les gestes discrets, les silences, les micro-stratégies de survie. Il ne cherche pas à illustrer une vulnérabilité, mais à interroger ses conditions de production, dans un système qui rend l'enfance elle-même illégale.

Ain't I a Child?, filmé à Paris, prolonge la traversée sans la clore. Ce n'est pas un retour au centre, mais un déplacement du regard vers ce que le centre efface. On y retrouve certains visages, soumis à d'autres régimes d'exposition, plus diffus, moins frontaux, mais tout aussi disqualifiants. Paris devient un miroir inversé : non un refuge, mais un seuil recom-

posé, où les logiques de tri, de contrôle, de relégation persistent sous d'autres formes, dans les porches, les halls, les procédures différées, les assignations spatiales invisibles.

Il ne s'agit pas de filmer un itinéraire de migration, ni de composer une somme. La trilogie tente de faire apparaître une cartographie disjointe des régimes d'abandon. Loin d'être accidentelles, les violences rencontrées sont structurelles : elles participent de la gouvernance même des flux, qu'elles dispersent, ralentissent, épuisent. La trilogie tente ainsi de déplacer le regard, de rendre perceptible ce que produit, très concrètement, ce que l'on nomme « politique migratoire » : du ravage, de l'attente, de l'effacement, mais aussi, parfois, des formes de dissidence ténue.

2. D'un film à l'autre, la trilogie traverse des lieux très différents - Melilla, ses marges, puis Paris. Malgré ces déplacements, une même logique semble à l'œuvre. Quelles continuités, ou discontinuités, avez-vous voulu faire apparaître ?

Le déploiement de la trilogie n'obéit pas à une logique de progression narrative, ni à une cartographie exhaustive. Il suit les lignes de fracture d'un système, là où les politiques migratoires laissent affleurer leurs effets les plus concrets. Chaque lieu - Melilla, ses alentours marocains, puis Paris - donne à voir une configuration singulière, mais non isolée, d'un même régime d'exposition.

À Melilla, les jeunes harragas ne vivent pas à la marge mais dans l'ombre de la ville : dans les arbres, les talus, les zones d'accès interdit. Leur présence révèle une géographie inversée, faite d'exclusions actives, de seuils invisibles, de frontières reconfigurées. Les strates coloniales y sont encore visibles, à travers les formes contemporaines de contrôle et de relégation.

Ce différentiel d'espace, mais aussi d'âge - entre jeunes adultes dans *Feuillets sauvages*, adolescents dans *Au revoir ici, n'importe où*, et présences plus ambiguës dans *Ain't I a*

Child? - permet d'observer comment le système module ses formes d'abandon selon les corps. L'enfant n'est pas épargné ; il est simplement déplacé vers d'autres régimes d'illisibilité, d'effacement ou de soupçon. À Paris, ce ne sont pas d'autres existences, mais les mêmes, déplacées, toujours exposées, toujours disqualifiées, soumises à d'autres seuils.

Ce qui se montre, au fond, ce n'est pas un « parcours de migrant », mais une structure de violence différée, diluée, reproduite. Loin d'être dysfonctionnelles, les souffrances filmées sont parfaitement opérantes : elles participent d'une politique de gestion par l'épuisement. La ville-monde ne répare rien ; elle recompose autrement les conditions de l'invisibilité, selon des protocoles plus sourds, mais tout aussi actifs.

Le film ne cherche pas à désigner un coupable, ni à moraliser la violence. Il tente de rendre perceptible, dans la matière même du visible, dans les interstices et les silences, la manière dont une société trie, classe, élimine. Sans cri ni discours, un adolescent évoque Nahel. Ce n'est pas un mot d'ordre, encore moins un slogan. C'est une ligne de fracture partagée, un écho souterrain, une mémoire vive. Et peut-être, dans ce surgissement, une forme de dissidence.

3. Dans la trilogie *Nuit Obscure*, l'enfance apparaît comme une figure centrale. Que représente-t-elle ici ?

L'enfance, dans la trilogie, ne désigne ni une classe d'âge biologique, ni une catégorie juridique. Elle ne renvoie pas à une innocence à préserver, ni à un avenir à encadrer. Elle surgit comme une intensité, une manière d'exister sans statut assigné, sans mandat, sans place définie dans les régimes de légitimité. Une enfance insituable, sans rôle prédéfini, qui déjoue les attentes et défait les partages institués.

Cette enfance-là ne demande rien. Elle ne cherche ni protection ni salut. Elle persiste en dehors des récits normatifs, comme refus, comme dissonance, comme ligne de fracture. Ce n'est pas l'enfant comme promesse qui m'im-



porte, mais cette présence hérétique qui trouble l'ordre du monde. Car là où surgit cette vitalité indisciplinée, sans médiation ni adresse, les mécanismes de contrôle s'activent.

Le monde adulte ne tolère pas tant la fragilité de l'enfance que sa colère, sa puissance d'interruption, son refus de se laisser gouverner. D'où la nécessité de l'instrumentaliser, de la domestiquer, de la gouverner : tantôt exaltée comme avenir à sauver, tantôt reléguée comme menace à contenir, surtout lorsqu'elle ne se conforme pas, lorsqu'elle déborde. Ce double mouvement traverse les figures filmées dans la trilogie, mais dépasse aussi leur singularité : il touche à une dimension plus universelle de l'enfance, que j'appelle justement l'enfance profane.

Cette enfance est aussi profondément hiérarchisée. Certaines sont sacralisées, érigées en trésor collectif. D'autres, marquées par leur situation sociale, raciale ou postcoloniale, sont renvoyées du côté d'une pseudo-nature et perçues comme sauvages, déviantes, « ensauvageantes ». Ces enfances-là ne sont pas reconnues comme des sujets, mais désignées comme problèmes. Et c'est à elles, rendues inaudibles, que le cinéma tente de restituer une intensité propre, non pour les représenter, mais pour faire apparaître, à travers elles, une

forme d'existence qui défie l'ordonnement des places, des récits, des regards. Une enfance sans mandat, sans statut, sans avenir assigné. Une enfance qui, par sa seule persistance, expose un ordre social fondé sur l'exclusion et la capture. Une enfance qui ne s'adresse pas, mais qui interrompt, et qui, ce faisant, déstabilise les hiérarchies implicites de la perception.

4. La trilogie ne suit ni une narration classique ni une structure linéaire. Elle semble construite par fragments, silences, ombres. Quels choix formels ont guidé ce travail, et que cherchent-ils à faire apparaître ?

Il ne s'agissait pas de construire un récit au sens classique, ni de produire une documentation continue. Le travail s'est élaboré par surgissements, disjonctions, intensités, selon une logique que l'on pourrait dire constellaire. Non pas un tout à reconstituer, mais des éclats qui résonnent, se croisent, se dérobent parfois. Cette forme engage une éthique du regard avant d'être un style. Elle cherche à rendre perceptible ce qui résiste à la lisibilité immédiate, ce qui échappe aux structures narratives stabilisées.

Ce n'est pas « le réel » que je filme, ni même sa représentation, mais ce qui, en lui, insiste : un geste, un souffle, une parole fugitive, une



disparition. Il faut alors renoncer à la causalité, à la clôture, à l'archive comme totalité. Le fragment devient un mode d'accueil : il ne cherche ni à expliquer ni à résoudre, mais à laisser être, dans l'interstice, dans le tremblement.

Le silence participe de cette économie. Il n'est pas un défaut de langage, mais une condition d'adresse. Il ouvre un espace pour ce qui ne se dira peut-être jamais, pour ce qui résiste à l'énonciation. Il permet à une présence d'exister sans être aussitôt assignée, traduite, encadrée.

Le noir et blanc, quant à lui, ne relève pas d'un choix esthétique ornemental. Il procède d'une politique du visible. Il introduit une distance, qui n'est pas froideur, et permet un désalignement du regard. Il suspend les automatismes perceptifs, notamment compassionnels, et rend possible une autre temporalité de l'apparition, plus lente, plus inquiète, plus vulnérable. Il travaille contre l'illusion d'immédiateté, il crée des seuils.

Il ne s'agit pas de convaincre. Il ne s'agit pas davantage de représenter. Il s'agit d'approcher, de faire apparaître sans approprier. De là peut naître, peut-être, une expérience sensible du politique, non pas comme discours ou pédagogie, mais comme trouble partagé. Une exposi-

tion commune à ce qui ne se donne pas immédiatement, mais qui insiste, hors langage, hors image, dans l'ombre, dans le montage, dans la discontinuité. Le film ne reconstitue pas le monde. Il tente d'accueillir ce qui lui échappe.

5. Les titres de vos trois films - *Feuillets sauvages*, *Au revoir ici*, *n'importe où*, *Ain't I a Child?* - sont porteurs de fortes résonances littéraires et politiques. Quel rôle jouent-ils dans la construction du sens ? Que révèlent-ils de l'esprit de la trilogie ?

Ces titres n'indiquent ni un programme ni une clé interprétative. Ils opèrent plutôt comme des balises obliques, des zones de résonance qui déplacent le film hors de la stricte actualité qu'il traverse. Il ne s'agit pas de citations savantes, encore moins de références décoratives, mais de points de fuite, de lignes de tension entre les images et un dehors, historique, poétique, politique.

Feuillets sauvages, par exemple, ne renvoie pas d'abord à Whitman, mais agit comme un contrepoint au titre générique de la trilogie, *Nuit Obscure*, emprunté à Jean de la Croix. Là où celui-ci suggère une élévation mystique, une traversée intérieure, *Feuillets sauvages* affirme une sécularité fragmentaire : une écriture au ras du sol, faite de restes, de traces, de souf-



fles épars. Ce sont des pages sans livre, des fragments cueillis dans les marges, gestes, instants, paroles énoncées dans la nuit. Le mot « feuillet » renvoie à une certaine légèreté, mais aussi à une forme de résistance discrète: un feuillet qu'on tente d'arracher, mais qui persiste. Après coup, bien sûr, un écho whitmanien peut se faire entendre, cette manière de saisir la modernité par le détail, la cadence, l'écart, mais ce n'est pas l'origine du titre.

Au revoir ici, n'importe où vient d'un vers de Rimbaud, tiré de son grand poème *Démocratie*. Il condense une double dynamique : d'un côté, la détermination claire à partir, à rompre avec un ici devenu invivable ; de l'autre, l'ouverture vers un lieu indéterminé, sans promesse ni garantie. Le « n'importe où » ne désigne pas une errance sans direction, mais un refus actif de l'ordre imposé des lieux. Il trace une ligne vers l'inconnu, vers un espace encore informe, arraché aux catégorisations usuelles. Ce titre m'a permis d'approcher les enfants filmés non comme des "figures" de fuite, mais comme des êtres en désalignement : leur vie ne s'ancre ni dans l'ici, ni dans un ailleurs assignable. Le film, comme son titre, travaille contre tout esprit de clôture.

Quant à *Ain't I a Child?*, il fait résonner, sans

le transposer à l'identique, le célèbre discours de Sojourner Truth, *Ain't I a Woman?*, pris de manière délibérément hétérodoxe. Cette parole, à la fois douloureuse et inentamable, visait à faire apparaître un oubli : l'effacement d'un sujet dans les régimes de parole dominants. Ici, la question, « *Ain't I a child ?* », vise à rendre audible une autre forme d'indifférence. Elle n'est pas rhétorique. Elle engage le droit, l'éthique, la mémoire. Elle ne réclame pas d'emblée une réponse, mais impose une écoute, une inquiétude.

Ces titres, chacun à leur manière, ouvrent le champ du film vers d'autres régimes de pensée et de perception : la poésie, la lutte, la survivance. Ils ne ferment rien, mais déplacent, creusent et décentrent. Ils accompagnent les images sans jamais les dominer, signalent qu'un film peut aussi être un lieu de résistance du langage, et de sa réinvention.

6. Vous filmez des situations reléguées aux marges du visible, bien qu'elles se situent au cœur de l'Europe. Pourquoi ce type de regard critique suscite-t-il souvent davantage de résistance lorsqu'il vise l'espace européen lui-même ?

Il existe aujourd'hui une asymétrie marquée dans la réception des regards critiques. Lor-



squ'un film s'attache aux violences d'un régime autoritaire non occidental, qu'il s'agisse de la Chine, de l'Iran, de la Russie, des Philippines, il rencontre souvent une écoute immédiate : il conforte l'idée d'une Europe des droits, du progrès, de la transparence. Mais dès lors qu'il interroge les logiques de pouvoir internes à l'Europe elle-même, les résistances apparaissent. Ce qui est en jeu, ce n'est plus seulement la critique d'un autre, mais une mise en cause des fondements d'un ordre commun, social, politique, perceptif.

On pourra toujours évoquer les "mineurs étrangers isolés", bien sûr, mais à condition de le faire dans une langue immédiatement recevable, celle de l'indignation morale, de la compassion cadrée, du récit victimaire. Une critique humanitaire est admissible. Une critique structurelle, moins. Et dès qu'un film tente de déplacer le cadre, de refuser la position de surplomb, de laisser émerger une parole ou une présence irréductible, il se heurte à des réflexes de neutralisation. Il sera qualifié de « militant », soupçonné d'« esthétiser la misère », autant de formules prêtes à l'emploi depuis des décennies déjà, et qui disqualifient sans discuter, le plus souvent au nom d'un progressisme bien-pensant.

Le cinéma n'a évidemment pas à se faire tribunal. Mais il peut poser des questions que l'espace public évite, ou n'arrive plus à formuler. Il peut exposer des formes de vie que les régimes de visibilité dominants maintiennent hors champ. Cela suppose de refuser certains consensus, y compris artistiques et, pour ce qui me concerne, de rester au plus près des gestes, des silences, des visages, non pour désigner une faute, mais pour interroger les conditions d'apparition.

Il ne s'agit donc pas de dénoncer, mais de travailler là où les partages deviennent instables, là où les cadres se fissurent. C'est une démarche exigeante, car elle confronte directement les hiérarchies implicites de la perception : celles qui font qu'une parole est dite « légitime », qu'une image est jugée « recevable », qu'un corps est reconnu comme digne d'attention. Là où le regard se détourne, le film tente de s'attarder.



BIO-FILMO

BIOGRAPHIE

Cinéaste diplômé en philosophie, droit, sciences politiques ainsi qu'en cinéma (Paris I, Paris IX, EHESS), il réalise depuis 2006 des films poétiques, politiques et expérimentaux, en particulier autour des questions d'immigration et des mouvements sociaux.

Il collabore avec des artistes reconnus pour leur exigence artistique et leur engagement : Archie Shepp, William Parker, Valérie Dréville, Okkyung Lee, John Edwards, John Butcher, Serge Teysot-Gay, Sylvain Luc, entre autres.

Son travail est présenté dans les grands festivals, institutions et lieux d'avant-garde (Festivals de Cannes, Locarno, Viennale, IFFR, Jeonju, Centre Pompidou, Pacific Film Archive, Anthology Film Archive, etc.), où il régulièrement récompensé (Prix FIPRESCI, Meilleurs films, etc.).

Depuis 2008, plusieurs rétrospectives lui ont été consacrées à travers le monde, notamment à la Cinémathèque Française, Doc's Kingdom, Festival Courtisane, Museo Reina Sofía, Mostra de São Paulo, et d'autres encore.

En 2012, il a été invité au séminaire de cinéma Robert Flaherty dans l'État de New York.

Il enseigne à l'Institut d'Études Politiques de Paris (IEP) et anime des masterclasses et ateliers dans le monde entier (FEMIS, Punto de Vista, Instituto Politécnico de Tomar, École Normale Supérieure de Lyon (ENS Lyon), Lima Independiente Film Festival, Filmmaker Film Festival / Milano Film Festival, FIDBA...).

FILMOGRAPHIE SÉLECTIVE

2009 – L’Impossible - Pages Arrachées

Première mondiale : FID Marseille – Sélection officielle Compétition Internationale et Nationale

2010 – Qu’ils reposent en révolte

Première mondiale : FID Marseille – Sélection officielle Compétition Internationale

Prix du meilleur film au Filmmaker Film Festival

Prix du jury au Festival International de Cinéma de Valdivia

Prix du meilleur film – Compétition Internationale au BAFICI

Prix FIPRESCI au BAFICI

Mention d’honneur au Festival du Film de Pesaro

2011 – Les Eclats (ma gueule, ma révolte, mon nom)

Première mondiale : Festival du Film de Turin – Sélection officielle Compétition Internationale

Prix du meilleur film au Festival du Film de Turin

2013 – Vers Madrid -The Burning Bright (Un film d’in/actualités)

Première mondiale : DocLisboa – Sélection officielle Compétition Internationale

Prix du public au Subversive Film Festival

Mention du jury au MedFilmFestival

2017 – Paris est une fête – Un film en 18 vagues

Première mondiale : Cinéma du Réel – Sélection officielle Compétition Internationale

Mention du jury au Festival International du Film Lima Independiente

Prix Jeunesse au Filmmaker Film Festival

2022 – Nuit Obscure - Feuilletés sauvages (Les brûlants, les obstinés)

Festival de Locarno – Section Fuori Concorso

Prix du meilleur film au Filmmaker Film Festival 2022

2023 – Nuit Obscure - Au revoir ici, n’importe où

Première mondiale : Festival de Locarno – Sélection officielle Compétition Internationale

Mention spéciale – Compétition Internationale au 76e Festival de Locarno

Prix «L’environnement, c’est la qualité de vie», Jury Jeunesse, au 76e Festival de Locarno

Grand Prix – Compétition Internationale au 15e DMZ Film Festival

Grand Prix – Compétition Internationale au XV Festival Internacional de Cine de Cali (FICCALI)

Prix du Meilleur Film – Jury Jeunes à la Muestra de Cine de Lanzarote

Grand Prix – Compétition Internationale au Mission2Man Film Festival

2025 - Nuit Obscure - “Ain’t I a child?”

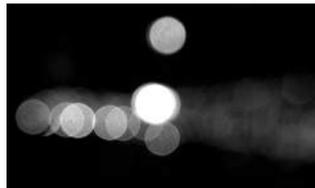
Première mondiale : Festival Vision du Réel – Sélection officielle Compétition Internationale

Prix Interreligieux - Vision du réel 2025

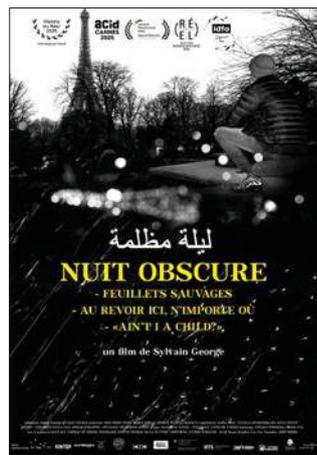
ACID CANNES 2025; IDFA 2025; Viennale 2025...



DOWNLOAD



STILLS



AFFICHE

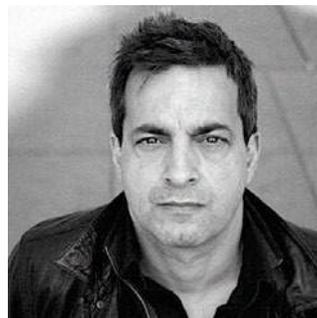


PHOTO DU REALISATEUR

Crédit photo: © Rémy Artiges

TÉLÉCHARGER
LE MATÉRIEL