



ENTRETIEN AVEC SYLVAIN L'ESPÉRANCE

propos recueillis par Robert Daudelin et Gérard Grugeau

Alors que la Grèce vivait ses pires heures depuis la dictature des colonels (1967-1974) en subissant les politiques d'austérité sans précédent imposées par l'Europe et les institutions financières internationales, un cinéaste de chez nous a planté sa caméra à Athènes pendant plus de deux ans. Il en revient avec une œuvre fleuve qui devrait gagner nos écrans à l'automne et venir combler un déficit d'images abyssal, en provenance d'un pays relégué aujourd'hui par les médias à une invisibilité aussi cynique que violente. D'où l'impérieuse nécessité d'un film comme *Combat au bout de la nuit* de Sylvain L'Espérance qui, en prenant le pouls de ce qui vit et résiste sur le terrain des luttes politiques, remet le réel en mouvement, en plus de le faire avec une amplitude rare qui force l'admiration. Accompagnant cet élan d'émancipation, le cinéma redevient ici un lieu complexe de mémoire, d'interrogation et de cristallisation d'un « nous politique » susceptible de paver la voie à de nouvelles utopies collectives. Nous avons rencontré le cinéaste alors en post-production et nous l'avons invité également à offrir à nos lecteurs un carnet de travail autour du film qui vient clore cet entretien par quelques fulgurances visuelles et narratives – G.G.

Au départ, ton projet était de traiter de l'espace méditerranéen, notamment dans la foulée des printemps arabes (Tunisie, Égypte). Comment en es-tu arrivé à recentrer ton projet sur la Grèce ?

Il y avait au départ l'idée de saisir le mouvement du monde à partir de la Méditerranée. Il y a eu dans ces pays-là un vent de révolte dont personne ne soupçonnait la puissance avant qu'il n'agisse comme un révélateur. Je voulais lier dans un même film ce qui restait de ces révoltes au Sud avec les mouvements qui ne s'étaient pas encore manifestés au Nord, sentant que ce qui se passait au



Combat au bout de la nuit (2016)

Sud ne pourrait que se propager tôt au tard vers le Nord. Il y a un espace commun en Méditerranée qui fait que les choses circulent. Comme mon film précédent, *Sur le rivage du monde*, a un peu voyagé, cela m'a permis d'aller à Lampedusa, à Gênes, à Marseille. Mais en arrivant à Athènes, j'ai immédiatement senti que le film devait se passer là. J'y ai rencontré non seulement des Grecs en lutte, mais aussi des Syriens, des Palestiniens, des Égyptiens, des Camerounais, des Algériens. Dans la même journée, je passais d'un groupe à l'autre, tout naturellement. Ils étaient là, dans les rues, au hasard de mes déambulations. Je côtoyais des Grecs qui venaient à la défense des migrants, des réfugiés et tous se retrouvaient dans les mêmes lieux : ces espaces s'entremêlaient.

Tu as commencé à tourner quand ? Avant l'apparition de Syriza ?

Mon premier voyage en Grèce date de février 2014. Syriza était alors dans l'opposition. Il ne s'agissait pas encore d'un voyage

de recherche « organisée ». Je voulais simplement sentir le pouls des choses, aller voir, comprendre comment je pouvais arpenter ce territoire-là.

Au moment de tourner *Sur le rivage du monde*, l'Association des Maliens expulsés (AME) s'était présentée comme une porte d'entrée. Est-ce que d'emblée, à Athènes, tu as senti, en rencontrant des gens, en visitant des associations ou des regroupements, que ton film pouvait se centrer sur une certaine problématique ?

Lors du premier voyage, j'ai exploré ce qui se passait à Athènes le plus largement possible. Je suis allé à la rencontre d'une vingtaine de groupes ou organisations, mais le résultat n'était pas très concluant : j'avais toujours le sentiment que j'étais devant des gens qui se cantonnaient dans un champ d'action très précis. Il y a beaucoup de rivalité entre les groupes de gauche en Grèce et je me suis souvent retrouvé face à des personnes qui étaient méfiantes face à tout projet de film. La crise grecque est presque devenue une marque de commerce et les Grecs ont le sentiment qu'ils sont comme un cadavre entouré de vautours. Tout ce qui se désintègre dans la société est source d'intérêt, et même de profits, pour les médias internationaux. Il y a très peu de vrais dialogues. J'ai donc dû faire face à cette suspicion, ce qui au début était déstabilisant.

La vraie porte d'entrée pour le film a été la rencontre avec les femmes de ménage lors du deuxième voyage. Dans beaucoup de milieux de gauche, il y a un refus de l'image, et c'est ce qu'on me renvoyait constamment... ce qui est évidemment un problème pour un cinéaste ! Les femmes de ménage, elles, avaient décidé d'être visibles, ce qui m'a ouvert une porte me permettant d'entrer vraiment en relation avec des Grecs, alors que, jusque-là, nos rapports avaient été plutôt formels. Mais j'avais aussi le désir de prendre le pouls de la société grecque en tissant des liens avec les immigrés, les migrants, les réfugiés, en filmant leurs visages...

Et ces visages, tu les filmes comme autant de territoires que tu proposes au spectateur d'explorer en faisant durer les plans. Il y a évidemment là un choix d'écriture.

Dès mon premier voyage, j'ai filmé Sipan, un Kurde syrien, chez lui. Mais les réfugiés étant mis dans une situation d'illégalité, ce n'était pas simple de les filmer : ils doivent se cacher et cacher qu'ils n'ont pas de papiers. Alors apparaître à l'écran pour un Kurde syrien pouvait représenter un danger, et Sipan évoque de manière très prudente ce qu'il a vécu en Syrie. Il ne le dit pas clairement, pour protéger sa famille, mais il a été brutalisé, menacé de mort, même davantage, et littéralement obligé de quitter le pays. Le simple fait de filmer ces réfugiés traités comme des migrants illégaux était difficile. Filmer ces visages, c'est reconnaître le chemin que nous avons fait l'un vers l'autre.

La durée de ces plans traduit l'expérience de ma relation avec eux. Pour arriver à une rencontre, cela demande du temps. Sipan a d'abord accepté que je l'enregistre sans la caméra. Il m'a fallu trois rencontres pour en arriver là. Il m'avait dit qu'il chantait

et il avait accepté de le faire pour moi. C'est d'ailleurs ce qui l'a obligé à quitter la Syrie : à l'occasion d'un mariage, il a chanté une composition qui, pour les Kurdes et plus largement pour les gens de cette région, est connue comme un chant d'amour, mais aussi d'indépendance. Le lendemain, il s'est fait kidnapper et battre, suite à quoi il est devenu en partie aveugle d'un œil. Pour approcher quelqu'un comme ça, je devais lui faire comprendre que son image ne serait pas visible le lendemain sur YouTube. Après cette rencontre, il est rentré chez lui, puis il m'a rappelé immédiatement pour me dire : « OK, on le fait ! ».

Au montage, j'ai travaillé les séquences en gardant à l'esprit l'idée du temps de chaque rencontre. Comme il fallait d'abord faire traduire tout ce qui pouvait potentiellement se retrouver dans le film, une réflexion a donc été amorcée sur un matériau qui m'échappait, parce que je ne comprenais pas ce qui se disait. J'essayais de retrouver par le montage quelque chose de l'expérience du tournage, comme je l'avais vécu. Les choses se sont progressivement mises en place et, tout à coup, il est devenu évident que le film serait assez long.

Si on parle autant de Sipan, le Kurde syrien, c'est qu'il est présent dès le début du film et que tu mets en scène sa parole, ses déambulations. C'était quelque chose que tu avais déjà en tête au moment du tournage ?

Au moment du montage, bien sûr, mais au tournage les choses se font toujours de manière assez improvisée. J'avais par contre à l'esprit qu'il fallait traverser la ville avec différentes personnes, tracer des parcours, arpenter Athènes par le prisme de différents regards. Par ses mouvements qui se sont multipliés en suivant chacune des personnes rencontrées, je pouvais ainsi saisir la ville. Abdallah, qui est un réfugié politique, marche pour se rendre au centre des réfugiés ou pour aller chercher ses papiers ; ce n'est pas moi qui ai décidé qu'il marcherait ainsi. Les réfugiés se déplacent avec un but, dans l'attente de papiers ou d'un départ vers la frontière, et c'est donc une manière singulière pour eux d'aborder le territoire.

Des lieux d'entraide et de solidarité se sont créés dans le contexte de la crise, comme cette clinique populaire où tu te rends. À quel moment est-elle devenue une plaque tournante ?

J'ai fait la connaissance d'une femme, Alexandra, qui est traductrice et engagée au sein de ces structures de solidarité. J'aimais sa présence, sa colère retenue et sa détermination. Dès notre première rencontre, elle nous a invités à la suivre le lendemain à une manifestation : « Je serai là demain, alors venez ». Après quoi, je suis allé la voir à la clinique. C'est un exemple parmi d'autres de ces cliniques sociales qui se sont multipliées en Grèce et qui sont là pour assurer la survie des gens, tout en étant aussi des lieux de résistance, des lieux politiques.

Tu te concentres aussi sur les femmes de ménage, et tu choisis de suivre leur lutte d'un bout à l'autre. Est-ce qu'elles constituaient pour toi un cas de figure exemplaire ?



Combat au bout de la nuit

Les femmes de ménage ont été mises à pied en septembre 2013. Au moment où je les ai rencontrées, elles avaient déjà fait beaucoup d'actions, mais leur occupation du ministère des Finances date de mai 2014, un mois avant mon second voyage. Cette occupation les rendait tout à coup beaucoup plus visibles. Ce qui m'avait amené en Grèce, c'était le désir d'accompagner les gens en lutte. Or en 2014, l'état d'esprit qui régnait était dépressif, il ne se passait presque plus rien dans la rue, les actions étaient plutôt souterraines. Tout le monde s'était replié après avoir lutté et s'être fait « gazer », mais aussi après avoir fait face à la justice pendant plusieurs années. Les femmes de ménage, elles, ont décidé de sortir sur la place publique alors que personne ne s'y attendait. Au moment de leur congédiement, ces 595 femmes n'étaient pas syndiquées, elles pratiquaient un métier peu estimé et constituaient une population marginalisée, ce qui fait que le gouvernement pensait que leur licenciement passerait inaperçu.

N'étant pas syndiquées, elles ont dû trouver leur propre manière de lutter. Elles ont littéralement inventé chacune de leurs actions. Et le côté excessif de ces actions, l'espèce de joie qu'elles affichaient, a fini par devenir un exemple pour tous les Grecs. Alors que tout s'écroulait, que tout le monde était déprimé, les femmes de ménage réapparaissaient aux infos chaque soir, criant, se battant contre les flics, occupant sans gêne l'entrée des ministères et des bureaux de comté. Elles ont ainsi pris possession d'un espace qui, à ce moment-là, était abandonné.

As-tu senti un changement dans ton rapport avec elles ?

Les trois premières séquences avec elles se passent à un moment déterminant : l'occupation du bureau de Venizelos (le vice-président



Combat au bout de la nuit

de la coalition au pouvoir), la manifestation devant le ministère des Finances et la confrontation avec les flics. Tout ça se déroule dans un temps très court – plus ou moins dix jours – et la question de la confiance s'est négociée à chaud : elles étaient heureuses que je sois là. Je suis rapidement devenu « le Canadien qui vient nous filmer ». Comme on ne se connaissait pas encore, le lien s'est fait tout d'abord avec Filio Chatzinakou, qui m'accompagnait à la recherche. Mais, peu à peu, la confiance s'est installée pour faire place à une reconnaissance réciproque. Puis, avec le temps les événements sont devenus moins spectaculaires et ça a ouvert la porte à des rencontres plus intimes. Mais c'est un peu ce qui s'est produit avec chacun des protagonistes. Par exemple, à la fin du film, avec les visages des Afghans... le fait de pouvoir les filmer ainsi tient à un rapport de confiance qui s'est établi dès le premier regard échangé et qui pourrait se traduire par : « Es-tu là avec de bonnes intentions ? »

Tu mentionnes souvent la caméra qui en quelque sorte te précède... peut-être devrions-nous parler un peu de tes

outils ? Ton coffre à outils a changé depuis *La main invisible* en 2002 : Jacques Leduc y faisait la caméra et Diane Carrière, le son. Pour le film suivant, *Un fleuve humain*, en 2006, tu fais toi-même la caméra, accompagné par Esther Auger, au son. En 2009 pour *Intérieur du Delta* et en 2012 pour *Sur le rivage du monde*, tu es seul au tournage : tu fais l'image et le son. De 2002 à 2009 tous tes films sont montés par René Roberge, et pour *Sur le rivage du monde*, tu collabores avec Mathieu Bouchard-Malo. Enfin, avec *Combat au bout de la nuit*, le film qui nous occupe aujourd'hui, tu assumes toutes les tâches : caméra, son, montage. Cette appropriation progressive des outils a-t-elle changé ta façon de filmer les gens et les choses ?

Il y a d'abord une raison économique derrière ce choix : voyager avec une équipe implique des coûts, et comme je voulais évoluer vers un travail de plus longue haleine, partir avec une équipe équivalait à un voyage de moins pour le film. J'ai toujours aimé faire la caméra, mais l'assurer seul pour tout un film, fallait faire le saut ! Pour *Les écarts perdus*, mon premier film en 1988, j'avais pourtant moi-même tourné avec une Bolex. Le passage vers une caméra synchrone, plus difficile à opérer, me bloquait, mais la vidéo m'a libéré : tu tiens tout dans tes mains. Pour *Intérieur du Delta*, j'avais fait en sorte que les protagonistes du film participent aussi à la technique ; même chose pour *Sur le rivage du monde* où, chaque fois qu'une personne n'était pas dans le cadre, je lui demandais de faire la perche. On avait créé ainsi une espèce de collectif où, tous ensemble, on mettait en scène le film.

Je travaille actuellement avec une caméra Panasonic, la P2, qui me permet d'avoir accès à 4 pistes sonores : 2 micros intégrés à la caméra et 2 entrées XLR sur lesquelles je branche un micro « shot gun ». C'était parfait dans un contexte de cinéma direct, comme avec les femmes de ménage ou encore avec les gens avec qui une relation de confiance était déjà établie. Dans les moments un peu plus fragiles, dans une usine abandonnée avec des Afghans à Patras par exemple, j'ai utilisé la petite caméra GH2, qui ressemble à un appareil photo. J'étais pour eux comme un photographe. Cela facilitait le lien et permettait d'établir des rapports discrets, simples, de personne à personne. Dans la séquence qui termine le film, sur un bateau, je suis comme un voyageur qui a un appareil photo : je suis presque à l'égal des gens avec leur téléphone portable. Tout ça est une question d'intuition. Dans mes déplacements à Athènes, j'emportais spontanément la petite caméra, mais comme le son de la GH-2 est très pauvre, c'est presque un retour au Super-8. J'aimerais faire un film uniquement avec cet équipement – un outil qui tient dans le creux de la main.

Il y a néanmoins une différence entre les images des deux caméras...

Oui, et on peut la sentir de temps en temps. Quand nous allons faire les dernières corrections de couleur, je vais affirmer cette différence. Réaliser un film de cette durée (4h50) permet de prendre toutes sortes de chemins parallèles. Il y a une unité à l'intérieur d'une même séquence, mais rupture d'une séquence à l'autre. Jouer sur ces effets de rupture, c'est souligner l'hétérogénéité du

réel. Le réel n'est pas un tout uniforme et sans aspérités, et faire un film ainsi ne tiendrait pas la route. C'est pourquoi le film devait être ouvert, composé de ruptures de ton et fissuré de toutes parts. Cette fissuration est quelque chose d'extrêmement vivant. Il ne s'agit pas d'un parti pris esthétique que je viendrais poser sur le film; c'est la réalité que j'essaie de saisir qui me l'impose. Dans la même journée, je rencontrais les femmes de ménage et quelques heures plus tard Abdallah, deux réalités de ce qui se passait à Athènes. Le défi du film était d'arriver à les faire cohabiter. Il y a donc tout à la fois éclatement et abondance de lignes communes. Le film veut laisser au spectateur la possibilité de tisser les liens, de se tracer un chemin. L'idée d'habiter un lieu, de gagner sa vie, traverse tout le film. Avec les migrants qui marchent sur le sentier sur l'île de Lesbos et la baignade dans le port de Mytilène, la fin suggère qu'on est au début du monde et que dans cet exil qui apparaît comme un véritable enfer, quelque chose de commun se construit. C'est là. Je n'invente rien de manière conceptuelle: c'était devant mes yeux. Sur la plage de Lesbos, il y avait des Afghans, des Syriens, des Grecs, des Iraquiens. Par leur simple présence, une communauté préfigure le monde qui vient.

L'absence d'une personne au son ne te gêne jamais ?

La présence d'un preneur de son aurait changé la nature du tournage. Des rapports d'intimité se sont créés parce que j'étais seul avec ceux que je filmais. Dès qu'on arrive avec un preneur de son et l'équipement nécessaire, on devient une équipe officielle. Le type de rapports que je souhaite installer n'est possible qu'avec un minimum d'équipement. La manière dont tu te présentes est déterminante.

Mais l'aspect le plus important de mon travail, c'est que je n'ai pas d'horaire. Quand je me couche le soir, je ne sais pas ce que je vais faire le lendemain matin. J'avais parfois un rendez-vous précis, mais la plupart du temps je n'avais aucun horaire. J'étais donc totalement ouvert à ce qui pouvait se présenter. Je pouvais partir avec la caméra, marcher dans la ville, rester à l'écoute et si quelque chose se présentait, j'étais disponible. C'est comme ça que j'ai rencontré Abdallah, Spyros un ex-marin sans abri, Sékou, un migrant nigérian, Hamine qui sortait tout juste de prison et tous les Afghans de Patras. Dans le cas des femmes de ménage, elles occupaient le ministère des Finances en permanence, je pouvais aller les voir n'importe quand, à n'importe quelle heure du jour et je savais que j'allais les trouver. Dans le cas d'Abdallah, le squat où il habitait était à 5 minutes du lieu occupé par les femmes de ménage. À partir de chez moi, je pouvais donc faire ce circuit-là plusieurs fois par semaine.

Tu as monté toi-même **Combat au bout de la nuit**; cela a-t-il changé quelque chose dans ton approche ?

C'est la première fois que j'assume seul le montage, mais j'ai toujours été présent aux côtés du monteur de mes films précédents. Et il est arrivé avec le montage ce qui est arrivé avec le travail de caméra. L'idée de non-production devient de plus en plus fondamentale

dans ma démarche: je ne veux pas être en production! Je ne veux pas me dire: « J'ai 20 jours de tournage et je dois rapporter tant de mètres ou d'heures ». J'ai désormais une attitude totalement libre: je peux être 20 jours en Grèce sans tourner un seul plan. Ce qui est important, c'est d'être là, attentif à ce qui se passe. Finalement, je ramène toujours quelque chose, mais je ne veux pas être soumis à un objectif précis. Je veux que mes outils soient le plus « amateur » possible. Les séquences que j'aime le plus dans le film ont été tournées avec la petite caméra et un magnétophone H4N, en double système. C'est une façon de me réapproprier les outils du cinéma et de révéler quelque chose du réel en le déstructurant. Dans la scène du repas avec les Afghans, j'ai d'abord fait une sélection de toutes les images que j'avais tournées et de toutes les paroles que j'avais enregistrées. J'ai mis les paroles en voix off sur le montage brut des images et déjà quelque chose se passait, avant même que je sache précisément ce qui se disait. La traduction qui est venue par la suite m'a permis de préciser le montage, mais l'essentiel était déjà là.

L'idée d'assumer seul le montage s'est imposée au fur et à mesure, parce que je retournais dans la salle de montage entre chaque voyage. Après l'élection de Syriza, compte tenu des événements qui se bouscuaient de façon imprévisible, il fallait que je puisse partir dès que j'en sentais la nécessité, et revenir pour monter tout ça à chaud, le plus rapidement possible. Cet exercice a été très libérateur pour moi. Au moment du référendum que personne n'attendait, j'ai quitté la salle de montage le vendredi et le lundi, j'étais en Grèce. J'y suis resté trois semaines et deux jours après mon retour à Montréal, j'étais de nouveau en montage. Il y a donc eu une circulation constante entre montage et tournage, ce qui fait que je ne quittais jamais le film. Dans le cas de mes films précédents, il y avait toujours une longue période d'attente entre le tournage et le montage, période pendant laquelle il me semblait perdre la motivation première du film. Avec **Sur le rivage du monde**, j'ai commencé à explorer le montage par étapes, à faire une partie du montage après chaque tournage. Aujourd'hui, c'est devenu une méthode de travail qui me permet de sentir le film alors qu'il prend forme. Je suis quelqu'un de lent. Le fait d'être constamment dans le processus de fabrication du film vient contrer ma lenteur naturelle et me permet d'être toujours dans l'énergie de la création.



Combat au bout de la nuit

As-tu eu l'impression parfois qu'il y avait un risque d'éparpillement avec les événements qui se précipitaient les uns à la suite des autres? Ton sillon était-il suffisamment bien tracé pour éviter que le film ne se perde dans toutes sortes de ramifications?

Je ne pouvais pas deviner l'ampleur que prendraient les choses après l'élection de Syriza et, à vrai dire, ce n'était pas ça qui m'intéressait, ce n'était pas ça que je voulais filmer. Quand Syriza est arrivé au pouvoir, je me suis tenu à distance et ce sont les femmes de ménage, mais aussi Alexandra, du fait de leur conviction que Syriza pouvait changer quelque chose, qui m'ont amené à réévaluer mon point de vue sur cette question. Mais je ne voulais surtout pas suivre l'actualité politique. Ce que j'ai compris, c'est qu'il fallait prendre une distance historique par rapport aux événements et toujours les traiter comme « par après », dans l'écho des choses, à partir de traces. Chaque fois qu'il est question de Syriza dans le film, c'est une construction qui suppose toujours un recul.

Tu as d'ailleurs dit un jour : «Le documentaire est toujours en porte-à-faux par rapport à l'actualité». C'est exactement ce que tu nous décris : tu es là alors que Syriza prend le pouvoir, mais tu regardes ailleurs... L'élection de Syriza pouvait néanmoins avoir des conséquences sur le terrain, chez les groupes que tu suivais.

Face à cette question, j'avais une double perception : il y avait effectivement beaucoup d'espoir chez Alexandra et chez les femmes de ménage. Mais si je me tournais du côté des dockers, ils n'attendaient rien de l'élection de Syriza. La deuxième partie du film se termine d'ailleurs sur ce constat : les élections n'ont jamais changé grand-chose... C'est eux qui avaient raison!

Je suis donc arrivé « en retard » deux fois, le lendemain des élections et le lendemain du référendum. Dans les deux cas, j'étais là pendant les semaines qui ont suivi les événements, et c'était bien de pouvoir sentir l'atmosphère et le pouls de la ville. Au lendemain du référendum, j'ai parcouru Athènes en cherchant les traces de cette consultation. Au moment de la capitulation, lorsque le texte du 3^e mémorandum a été voté au parlement, j'ai pu filmer la colère de la foule. Travailler ainsi à partir de la notion de traces permet d'être là sans être esclave de l'actualité.

Le film fonctionne beaucoup dans l'alliance du politique et du poétique. Comme toujours dans tes films, l'art sous toutes ses formes est présent, comme une sorte de catharsis – c'est le cas du théâtre dans *Sur le rivage du monde*. Ici, ce sont les textes des poètes qui viennent sporadiquement enrichir le récit.

Dès la recherche, je sentais que le film serait habité par des textes. Je notais au fil de mes lectures des citations de poètes et d'essayistes, comme Glissant et Chamoiseau, de philosophes aussi : Agamben, Nancy, Mbembe... Leurs écrits m'ont effectivement nourri, mais je n'arrivais pas à les inscrire dans le film. Ils semblaient plaqués, dans une espèce de position théorique. C'est la découverte des textes des poètes de Makronissos qui a été le vrai déclencheur. J'ai trouvé là une filiation évidente. Pendant la guerre civile en Grèce (N.D.L.R. : 1946-1949), beaucoup de poètes ont été emprisonnés avec les communistes, et plus généralement les gens de gauche, sur des îles, dont celle de Makronissos, où ils ont été soumis à la torture et une horreur inimaginable. À travers la violence qu'ils décrivent, j'ai trouvé une parole capable de nommer la violence de la situation grecque actuelle. Le recours à ces textes me permettait de me distancier de toute forme de discours, d'éviter la narration explicative et d'établir une espèce de pont, de lien, voire de dialogue entre les dimensions politique et poétique. Par ailleurs les femmes de ménage font aussi appel à la poésie. Les chansons qu'elles chantent viennent des poètes de la résistance à la dictature des colonels.

Ce que j'ai compris, c'est qu'il fallait prendre une distance historique par rapport aux événements et toujours les traiter comme « par après », dans l'écho des choses, à partir des traces. [...] Travailler (ainsi) à partir de la notion de traces permet d'être là sans être esclave de l'actualité.

Au-delà de l'aspect politique du film et de ces textes de nature poétique, il s'agit aussi d'un projet de cinéma porté par un réel souci esthétique. Depuis *Un fleuve humain*, tu attaches beaucoup de soin à l'image. Et ce nouveau film est très fluide de par ses nombreuses qualités plastiques qui font également partie des liens que tu crées avec le spectateur.

L'expérience des manifestations de rue à Montréal m'a appris à me libérer du « beau » cadre : en fait, la beauté naît du mouvement. C'est cette approche qui m'a guidé dans *Combat au bout de la nuit*, j'ai accepté que la caméra fasse parfois des « faux pas », qu'il y ait des moments approximatifs. J'ai choisi de conserver ces moments-là, parce que leur énergie vient de leur imperfection.

Dans cette perspective, *Bamako temps suspendu* peut-il apparaître comme un point de rupture? Dans ce film, qui semble sans prétention, il y a une liberté qui s'installe dans ton travail et qui étonne... Deux grands musiciens qui improvisent pour passer le temps, et la magie du moment qui envahit tout le film ; alors que toi, tu te contentes d'être là, témoin privilégié d'un moment hors du temps.

En 2012 pendant la révolte étudiante, une force inconnue s'est emparée du peuple, une force immense lui faisant découvrir cette puissance rebelle enfouie en lui-même. Cette force s'est aussi emparée de moi, j'ai été emporté avec les marcheurs, j'ai été « possédé » avec eux. J'ai filmé de purs moments de joie naissant de la seule présence commune de ces marcheurs, qui ne se connaissaient pas mais se reconnaissaient. J'ai tourné pendant 60 jours

et fait un premier montage de ce matériel sans jamais être « en production ». J'étais plongé dans un état de fièvre encore difficile pour moi à mesurer. C'est là que je vois un point de rupture dans mon travail. *Bamako temps suspendu*, c'est complètement différent, même si quelque chose de ce que j'ai expérimenté pendant le printemps 2012, qui tient à la présence des choses et des êtres, m'a accompagné dans ce film. Au moment où j'ai filmé ces musiciens, le Nord du Mali était en guerre. Les islamistes interdisaient la musique à Tombouctou, et le gouvernement les manifestations publiques à Bamako. Ce film est venu vers moi comme un moment de joie arraché à la guerre.



Bamako temps suspendu (2014)

L'allégorie poétique qui se crée dans la séquence des dockers du fait de l'usage des plans d'eau comme élément de ponctuation, est aussi un exemple de ce que le montage permet. Du coup, le direct rejoint un cinéma presque musical: ces plans d'eau traduisent une sorte de combat entre l'ombre et la lumière.

Tout au long du tournage, il y a toujours eu pour moi la préoccupation que chaque séquence ait non seulement une forme singulière, mais qu'elle soit aussi inscrite dans un lieu. Le film va à la rencontre de gens de toutes sortes de milieux, qui ne se retrouveront jamais ensemble. Par un travail de cinéma, j'ai voulu affirmer une unité à l'intérieur des séquences tout en jouant sur des ruptures formelles entre elles. Dans le cas des dockers, la dimension philosophique de leur parole – on est presque dans un discours abstrait – me permettait justement de faire appel à des images proches de l'abstraction.

Combat au bout de la nuit reprend les grands thèmes que tu as déjà traités: la situation des migrants, le rapport au capitalisme et l'effet dévastateur qu'il a sur les sociétés et les continents; tout semble converger vers ce nouveau film dans lequel ton cinéma acquiert une réelle amplitude. Est-ce pour toi une espèce de film somme?

Les films précédents représentaient ce que je pouvais faire de mieux à différents moments précis. Mais les liens entre le cinéma expérimental et le cinéma du réel s'affirment pour moi de plus en plus. J'avais trop de respect par rapport au réel, je redoutais que l'exploration d'une dimension expérimentale se fasse au détriment des gens que je filmais. Aujourd'hui, je perçois plutôt cette dimension comme la seule manière d'accompagner ceux que je filme, d'avancer avec eux, dans un même mouvement.

Serge Daney disait que le cinéma, avant d'être des images, était « l'acte de montrer ». Tout acte s'accompagne donc d'une position éthique, morale. Qu'en penses-tu?

Ce serait trop simple d'avoir une morale détachée du contexte dans lequel on filme. Je ne peux pas monter une image si je n'ai pas

réussi à créer de liens. Par contre, si ce lien a été créé, j'acquies une liberté qui m'accompagne jusque dans le langage du film. C'est quelque chose que je sens très vite. Par exemple, quand j'ai filmé l'arrivée des Zodiac à Lesbos, il y avait des caméras et beaucoup de journalistes, et j'étais choqué par ce cirque. Courir après le bon plan, ce n'est pas mon truc et je suis monté vers le sentier pour filmer de loin. J'avais malgré tout filmé l'arrivée des bateaux durant les deux premiers jours, tout en étant convaincu que je n'utiliserais pas ces plans-là. Mais pendant le montage, j'ai découvert le texte de Dimitiris Alexakis, « Les limbes », qui me permettait de nommer poétiquement la violence de la traversée. Cette douleur qui accompagne la traversée, même quand celle-ci se passe sans drame, est bien réelle, et j'ai compris qu'il fallait montrer l'arrivée des Zodiac, une femme qui pleure et un homme qui se cache le visage, et que sans cette séquence, on n'arriverait pas à saisir la joie qui porte la séquence de baignade au port de Mythilène. Cette joie est une manière de s'arracher à la fatalité et à l'esprit mortifère dans laquelle le pouvoir en Europe veut enfermer les gens.

Dans le cas des Afghans de Patras, je les avais rencontrés plusieurs fois avant de pouvoir entrer avec eux dans l'usine où ils s'étaient réfugiés. Je les avais d'abord croisés le jour, au bord de la mer, là où ils surveillaient l'arrivée des bateaux qui partent vers l'Italie. Certains acceptaient d'être filmés, d'autres, non. Une fois dans l'usine, ils m'ont accueilli même s'ils pouvaient se mettre en danger du fait de ma présence. Ces moments de paix où on partage un repas, où on chante, sont arrachés à la violence qu'ils affrontent à tout instant. Pour sa part, Abdallah ne veut pas dire d'où il est originaire; Hamine, l'Algérien, consulte son ami pour décider de ce dont il peut parler, et je ne cache jamais ce rapport avec la caméra. J'interviens souvent dans le silence, par un échange de regards, qui devient comme une présence commune dans le plan.

Face à la violence du monde, face au fascisme qui prend possession des États et des institutions, le cinéma peut donner forme à cette intuition profonde qu'une communauté nouvelle cherche à naître dans le chaos. Mais le chemin qu'elle emprunte pour exister se trace en marchant. 24