

Sylvain L'Espérance, réalisateur de *Combat au bout de la nuit*

Jean-Philippe Gravel

Volume 35, Number 2, Spring 2017

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/85221ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Association des cinémas parallèles du Québec

ISSN

0820-8921 (print)

1923-3221 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Gravel, J.-P. (2017). Sylvain L'Espérance, réalisateur de *Combat au bout de la nuit*. *Ciné-Bulles*, 35(2), 24–30.



Entretien Sylvain L'Espérance,
réalisateur de **Combat au bout de la nuit**

« Je crois qu'une reconfiguration du monde est en marche... »

JEAN-PHILIPPE GRAVEL

Sylvain L'Espérance semblait content, ce dernier matin de février, de nous apprendre que **Combat au bout de la nuit** sera sans doute à l'affiche du 10 mars à la fin d'avril d'abord à la Cinémathèque québécoise puis au Cinéma du Parc. Content, en somme, que son documentaire soit présenté autant de semaines et à un rythme singulier, discret et massif à la fois, celui d'un portrait en mosaïque de la crise grecque de 2014 à aujourd'hui, dont les cinq heures ne paraissent pas excessives pour présenter les réalités multiples d'un pays mis en crise par des mesures d'austérité particulièrement dures et la réalité des réfugiés qui, voulant échapper à un pays devenu un cauchemar, sont catapultés dans un autre. Le spectateur idéal du film, selon le cinéaste? Simplement quelqu'un de curieux qui veut savoir ce qui se passe vraiment en Grèce, quelqu'un de patient et qui a un peu de temps. Les connaissances préalables, ajouterons-nous, lui seront moins nécessaires que les qualités d'ouverture et de bonne écoute que le cinéma de Sylvain L'Espérance pratique depuis toujours et contribue aussi à former.

Ciné-Bulles: Vous avez travaillé deux ans sur ce film, je suis donc évidemment curieux de l'histoire et de l'aventure de son tournage: comment vous est venue l'impulsion de le faire? Comment se sont passés vos voyages à Athènes? Comment le projet s'est-il transformé?

Sylvain L'Espérance: En 2012, j'ai terminé **Sur le rivage du monde**, un film sur la condition des migrants refoulés en Afrique qui avaient tenté le voyage vers l'Europe, mais qui ne l'avaient pas réussi. Le Mali, que je connais bien, était une sorte de carrefour pour ces migrants partis de nombreux pays d'Afrique. J'ai alors pensé faire un film sur ceux qui étaient parvenus à en sortir. Un film autour de la Méditerranée, des révoltes au sud de l'Europe et dans les pays d'Afrique du Nord, les pays arabes; tracer un portrait de ce centre du monde à partir de la Méditerranée était mon projet initial. Au moment du Printemps érable, on pouvait y voir des concordances avec les luttes du sud de l'Europe contre les mesures d'austérité. Or, sitôt arrivé en Grèce, j'ai saisi que c'était là que je devais faire le film. J'étais allé à Lampedusa, à Gênes, à Marseille, je projetais d'aller en Tunisie, mais en Grèce, tous les thèmes que je voulais aborder étaient présents et l'unité de lieu me permettait de ne pas perdre trop de temps à voyager pour traiter de ces questions.

Plus profondément que pour des raisons techniques, quand on fait un film, on cherche un lieu qui va nous accueillir. L'intuition de départ nous mène ailleurs et prend le bord éventuellement. Athènes est une ville rude, difficile, mais aussi une ville où je pouvais circuler. Dès les premiers pas, j'ai été à la rencontre de réfugiés — syriens, palestiniens, nord-africains, etc. — et de Grecs, bien sûr. Très rapidement, c'est apparu: les luttes des Grecs contre l'austérité et, en même temps, le chemin, les luttes des réfugiés et des migrants dans un pays en crise. J'ai donc réécrit le projet.

Dont le cadre est aussi symboliquement le berceau de la démocratie.

Cette idée était là, mais ce qui m'apparut surtout, c'était la Grèce comme laboratoire où s'expérimentent le délitement de la démocratie et les mesures les plus extrêmes de l'austérité et du néolibéralisme. Partant de l'expérience africaine, le philosophe camerounais Achille Mbembe explique dans ses plus récents livres comment les mesures d'austérité sont des mesures économiques de

recolonisation du monde au détriment de la souveraineté des pays. Ce que les pays africains connaissent depuis 50 ans — contrôle et mise en tutelle par le FMI, la Banque mondiale, etc. —, la Grèce le vit depuis 2010, où les termes de chaque mémorandum obligent les Grecs à vendre une grande partie de leur richesse: les ports, les aéroports, les immeubles publics. C'est une sorte de mise en tutelle des pays par l'économie qui se répand dans le sud de l'Europe.

Vient s'ajouter la question des réfugiés, qui est centrale, car elle est le monde d'aujourd'hui et préfigure celui de demain. Les gens se déplacent et vont se déplacer plus que jamais à cause des crises économiques, politiques, climatiques, peu importe les murs que l'on va construire. Je crois qu'une reconfiguration du monde est en marche, quoiqu'en même temps, ce mouvement de déplacement est celui de l'humanité depuis toujours. C'est la prémisse philosophique de laquelle je pars en faisant le film: on est dans un monde en mouvement, l'humanité l'a toujours été, mais les communications et les moyens de transport vont amplifier cela plus que jamais. Et l'on ne peut faire autrement que de mesurer la responsabilité des pays occidentaux dans ces mouvements de population, tant par les pressions économiques que par l'image qu'ils présentent. Aujourd'hui n'importe quel village en Afrique a accès à la télévision. Une fois que l'on a vu comment est la vie au Nord, comment avoir envie de rester chez soi dans la misère, confrontés à des despotes? Reste que dans ce chaos qui s'installe avec beaucoup de confrontations, une promesse m'a guidé dans le film, sans se nommer, mais présente dans le combat de chacun: un désir de mise en commun que montre la lutte des réfugiés, des migrants, des groupes de solidarité et de soutien populaire.

Au moment du Printemps érable, on pouvait y voir des concordances avec les luttes du sud de l'Europe contre les mesures d'austérité. Or, sitôt arrivé en Grèce, j'ai saisi que c'était là que je devais faire le film. J'étais allé à Lampedusa, à Gênes, à Marseille, je projetais d'aller en Tunisie, mais en Grèce, tous les thèmes que je voulais aborder étaient présents et l'unité de lieu me permettait de ne pas perdre trop de temps à voyager pour traiter de ces questions.

Comment vos voyages se sont-ils répartis?

Le premier voyage a été fait en février 2014, le dernier en novembre 2015. En six voyages, j'ai passé huit mois en Grèce. Après les grandes révoltes de 2010 à 2012, il y avait une espèce de calme, de normalisation dans le pays et j'étais curieux de voir s'il restait des lieux de résistance, souterraine, en Grèce, que l'on disait alors « sur la bonne voie » dans les discours officiels. J'étais intéressé de voir ce qui grondait sous la surface que l'on présentait dans les médias occidentaux. Le film aurait pu s'arrêter sur l'état des lieux en 2014, après les deux premières heures. Mais la possibilité de l'élection du parti Syriza est arrivée, et après son accession au pouvoir, sa tentative de renégociation, puis sa capitulation devant la troïka¹, j'ai décidé de continuer.

Il y a toujours un moment où l'on se demande comment on va faire, où ça nous échappe. Voyant que la durée du film s'étirait, j'ai essayé de le réduire à trois heures avec des explications et ça ne marchait pas. Puis, j'ai réalisé qu'une autre voix pouvait lier les choses, de manière poétique.

En général, dans mes films, je n'aime pas suivre l'actualité. Je préfère saisir un état du monde dans et par des lieux en marge. En Grèce, de grands mouvements ayant marqué

l'actualité n'étaient plus là et c'est un peu ce qui m'y menait. Puis l'actualité m'a rattrapé...

Maints documentaristes y auraient vu une aubaine...

Oui, et moi je résistais! Déjà les Grecs avec qui j'étais, dont plusieurs étaient de gauche, voire d'extrême gauche et anarchistes, voyaient l'élection de Syriza avec beaucoup de suspicion.

D'où les paroles d'un des employés licenciés du port de Perama qui dit que l'on abolirait les élections si elles pouvaient vraiment changer quelque chose. C'est frappant.

1. Experts représentant la Commission européenne, la Banque centrale européenne et le FMI chargés d'auditer la situation économique grecque et notamment l'état de ses finances publiques dans le cadre de l'accord de refinancement négocié en mai 2010 et pendant toute la durée de validité de celui-ci.

Leur pensée est autogestionnaire, au sens où ils refusent de penser que porter quelqu'un au pouvoir suffira pour régler la situation. Ils croient qu'il faut ramener les choses à la base, politiquement, prendre soi-même les choses en mains. De fait, l'échec lamentable des négociations de Syriza avec l'Union européenne et la Troïka a porté un coup très dur; la reconstruction d'une base pour la gauche n'est pas une question évidente du tout. Bien des gens ne se parlent plus.

Le film commence avec une scène parlementaire assez surréaliste. Que s'y passe-t-il au juste?

C'est une scène de 2013 où l'on fait passer un code sur la loi des avocats. D'après des amis grecs, ce genre de scène où des milliers de pages sont votées en une nuit est assez courant depuis les politiques des mémorandums de la Troïka. Mais ce qui donne à cette scène sa puissance, c'est la voix de la députée qui s'oppose à la fausseté du processus. On est aussitôt plongé dans une sorte de théâtre. Presque un résumé de ce que l'on va voir dans les deux premières heures du film, entre prise de position politique, colère et, en même temps, un système politique qui tend à étouffer ces voix de colère. Après, on sort du parlement pour arriver en bateau à Athènes tandis que les voix des représentants de l'Union européenne continuent de nous dire que tout va bien, alors que les choses sont pires que jamais.

Vous dites que le film aurait pu s'arrêter après deux heures, avec les femmes de ménage du ministère des Finances et leur confrontation avec les policiers. Or, le film se prolonge de presque trois heures en deux autres parties. Peut-on sentir une coupure dans le film à ce moment?

La première partie s'achève sur une fin suspendue, puis reprend trois ou quatre mois plus tard. Il y a donc une coupure dans le temps et une continuité aussi, car Syriza n'est pas encore entré en scène. Mais tout le film se voulait polyphonique dès le départ, fait d'éléments qui s'assemblent à coups de ruptures afin que le spectateur y crée des liens librement. Autrement, on est confrontés à un discours assez linéaire et c'est ce que je tente de briser.

C'est un film structuré par grands blocs autour de personnes et de lieux aussi distincts les uns des autres que l'est votre approche pour les présenter.



« Pour traduire l'expérience du moment des femmes de ménage en lutte dans la rue, il n'y a pas d'autre moyen que d'être en cinéma direct avec elles, fut-ce pendant 25 minutes. »

Je ne voulais pas imposer une forme unique au film, mais que plusieurs formes le traversent, elles-mêmes dirigées par les rencontres. Pour traduire l'expérience du moment des femmes de ménage en lutte dans la rue, il n'y a pas d'autre moyen que d'être en cinéma direct avec elles, fut-ce pendant 25 minutes. C'était le contraire pour la rencontre des réfugiés afghans à Patras. Comment les filmer alors que l'essentiel de leur situation était de vouloir se cacher? Il a fallu un certain temps pour les convaincre que ça n'allait pas se retrouver sur YouTube le lendemain, que je n'étais pas un journaliste, que le film prendrait deux ans avant de se faire. Puis, il y a finalement eu ce désir de prendre la parole, auquel il fallait arriver, alors que chez les femmes de ménage, ce désir était immédiat, car elles étaient déjà sur la scène publique. Ce sont les circonstances qui décident de la manière de filmer chaque sujet.

Vous vous refusez à tout commentaire explicatif; vous préférez laisser les gens livrer leur analyse ou leur histoire, et recourir aussi à des textes poétiques.

Il y a toujours un moment où l'on se demande comment on va faire, où ça nous échappe. Voyant que la durée du film s'étirait, j'ai essayé de le réduire à trois

heures avec des explications et ça ne marchait pas. Puis, j'ai réalisé qu'une autre voix pouvait lier les choses, de manière poétique. Au fond, même si l'on est avec des gens qui militent, pas nécessairement des militants, le film est davantage guidé par une dimension poétique que par une pensée militante ou une explication rationnelle. La voix poétique devient de plus en plus présente à mesure que le film avance. Je trouvais aussi que les gens s'exprimaient très bien. Les hommes du port de Perama, les femmes de ménage, les réfugiés de Patras, etc. L'ancien militaire analphabète, par exemple, explique si limpide la situation des Afghans... Pourquoi en rajouter? Pourquoi ne pas prendre, tout simplement, le temps de l'écouter? Et laisser ensuite les choses se déposer, dans les intervalles où l'on déambule. Ça représentait mon expérience, qui est là dans mes déambulations à travers la ville.

Le montage du film est-il à l'image de votre itinéraire, de sa chronologie?

Assez, oui. Il n'y a pas vraiment d'arrière-plan au film. Il est exactement l'expérience que j'ai eue de la Grèce. J'ai rejeté très peu de choses. Malgré un film de cinq heures, je n'ai pas filmé tant que ça. J'ai passé beaucoup de temps avec des gens sans filmer.



Abdallah, Sipan, Hamine et Spyros

Abdallah par exemple, le réfugié qui ne veut pas dire d'où il vient, j'ai arrêté de le filmer parce que sa situation n'avancé pas, mais j'ai beaucoup essayé de l'aider à régler des problèmes de papiers, d'administration. Il avait le statut de réfugié politique, mais il était à la rue et espérait un passeport qui n'arrivait pas. Entrer en lien avec les Grecs était plus difficile au début. J'espérais d'abord filmer les anarchistes, mais beaucoup d'entre eux avaient manifesté et fait des actions qui les avaient judiciairisés entre 2010 et 2012. Ils ne pouvaient pas apparaître dans le film de crainte d'être mis en danger dans les procès qui les attendaient. Ils m'ont toutefois mené à des gens qui pouvaient être filmés. Et les femmes de ménage m'ont vraiment ouvert une porte. C'est là que j'ai eu le sentiment que je pourrais faire le film, même en me disant que si je n'arrivais pas à saisir la réalité des Grecs, je pourrais toujours montrer quelque chose de celle des réfugiés.

Comment vous y êtes-vous pris avec toutes les langues que l'on entend parler dans le film?

Pour les Grecs, j'étais souvent avec quelqu'un qui, chez les dockers par exemple, me disait au moins qu'il était en train de se discuter toutes sortes de choses intéressantes à tel ou tel moment. Avec les réfugiés, j'étais seul la plupart du temps. Je trouvais quelqu'un qui parlait vaguement anglais, on finissait par se comprendre un peu, mais c'était vraiment de l'ordre de l'intuition. Après, je filme en me disant que l'on verra bien ce qui en sortira. Avec les Afghans, j'ai dû me croiser les doigts. Comme j'avais travaillé en double système, c'est-à-dire avec des images et des voix enregistrées séparément, et avec très peu de sons synchrones, j'ai pris un jour toutes les images que j'avais filmées et toutes les paroles que j'avais enregistrées pour les monter en mode aléatoire. J'ai donné ça à la traductrice, qui m'a ensuite envoyé la traduction,

et quand j'ai eu cela, l'un en face de l'autre, c'était comme si la direction de la séquence était trouvée. J'ai beaucoup aimé découvrir ça, je dois dire. Ça m'a donné beaucoup d'idées sur le montage, ça libérait le montage de l'intention.

Recueillir la parole de gens dont on ne connaît pas la langue et dont on n'aura la traduction que plus tard, c'est étonnant comme manière de faire!

Oui, mais en réalité, je travaille comme ça depuis 15 ans. Donner le temps à la parole de s'exprimer, plutôt que de l'arracher. Je dis aux gens que je ne vais pas poser de questions pendant qu'ils sont filmés. Le travail a été fait avant, on a échangé, je connais leur situation. Ils savent que je vais leur laisser prendre la parole et qu'ensuite, quelqu'un va traduire à Montréal. Ils savent qu'au montage, je vais faire de mon mieux pour suivre et respecter cette parole. J'ai réalisé la plupart du temps que ça marchait. Cette confiance est comme un jeu avec la personne que tu filmes. Au-delà de la rencontre, quelque chose s'établit dans une durée que ni eux ni moi ne mesurons encore. Et j'aime assez cette idée-là.

Le travail est d'arriver à ce que les gens parlent?

Oui, car avec les réfugiés, en tout cas, on est toujours dans une tension entre se montrer et se cacher. Tout le film est habité par cette tension entre apparaître et disparaître, et la voix *off* n'y est pas innocente. Sipan, le réfugié kurde syrien, est un des premiers que j'ai rencontrés, mais je n'ai pu le filmer qu'au second ou au troisième voyage, car il craignait que sa parole mette en danger des membres de sa famille. Depuis qu'il avait chanté un chant de résistance kurde dans un mariage, sa vie était vraiment en danger là-bas. À un moment, il a accepté de chanter pour moi sans faire d'entrevue, puis il s'est ravisé et a bien voulu se dévoiler. C'est arrivé une seule fois alors qu'avec d'autres, Abdallah ou Sekou Djabi, le berger nigérien, par exemple, la fréquentation a été plus soutenue. À chaque fois, un lien personnel s'établit.

J'ai remarqué que lorsque Abdallah parle à la caméra, vous intercalez des phrases off; quelques phrases semblent venir de sa tête...

C'est rappeler, et me rappeler d'abord, que tout cela est construit, que lorsqu'une personne parle,

ce n'est pas un processus entièrement naturel. Il faut rappeler que dans la construction du film, il s'est fait un travail au préalable pour obtenir cette prise de parole.

Est-ce aussi pour suggérer la fragilité psychologique de cet homme?

C'est évident qu'il est très, très fragile. Comme Sipan, il est très discret sur ce qui lui est arrivé, mais il a été torturé, il est en plein choc post-traumatique. C'est pourquoi il ne veut pas dire quel est son pays d'origine. Quand je l'aidais pour ses papiers, on a eu un rendez-vous avec un avocat et le moment venu, il a paniqué et n'a pas voulu y aller. Je pense que tous les réfugiés sont dans une situation similaire, très difficile.

Les scènes dans la clinique sociale avec le Dr Makis Mantas voient défiler des patients grecs qui disent se sentir tomber.

C'est l'état de la Grèce actuelle. Les infrastructures qui s'écroulent, les gens qui tombent... Vous savez, la misère des Grecs est assez invisible; on peut très bien faire du tourisme dans le pays en croyant qu'il n'y a pas de problème. C'est lorsqu'on entre dans les quartiers que l'on voit ces conditions très pénibles qui durent depuis des années... Les séquences avec le Dr Mantas et Hamine, qui a été emprisonné à Corinthe, tournent aussi autour de la corruption et de la médication de la société grecque, où l'on ne t'offre pas à manger ni un toit, mais où l'on te sert des pilules à volonté. C'est fou. Reste cette pensée, pour moi, que dans le combat et la capacité d'exprimer ta situation, tu es déjà dans un geste...

De reconstruction?

Oui, qui ne se complait pas dans la fatalité. Il n'y a pas de fatalité dans le film, mais des gens qui luttent

Je dis aux gens que je ne vais pas poser de questions pendant qu'ils sont filmés. Le travail a été fait avant, on a échangé, je connais leur situation. Ils savent que je vais leur laisser prendre la parole et qu'ensuite, quelqu'un va traduire à Montréal. Ils savent qu'au montage, je vais faire de mon mieux pour suivre et respecter cette parole. J'ai réalisé la plupart du temps que ça marchait.



«... je souhaiterais que le film soit habité par la puissance des désespérés.»
Sur la photo: des réfugiés afghans

tout le temps. Il y a des gens, comme Alexandra ou Makis, qui s'impliquent...

Cela passe donc par le communautaire?

Cela peut y ressembler, mais dans leur pensée, c'est l'urgence de répondre à des besoins à plusieurs niveaux, de faire face à un état qui abandonne ses citoyens. Cette pensée n'est pas humanitaire pour eux, mais politique.

Où se dirige le paquebot à la fin du film?

À Athènes. Nous sommes alors dans cette courte période où l'on a laissé les réfugiés arriver de Turquie, où l'on a ouvert les frontières qui leur permettent d'atteindre les pays du nord de l'Europe. C'est pourquoi ils n'ont pas la mine abattue. Mais vous avez dû remarquer la manière dont on les fait entrer dans le paquebot...

En rangées comme des soldats.

Oui, et c'était absurde, car ils payaient leur billet comme n'importe qui. J'ai pu entrer librement dans le bateau avec mon billet, eux l'avaient payé plus cher et on les traitait dans cette logique

d'emprisonnement dans laquelle ils sont aujourd'hui. Malgré qu'il y ait un mouvement xénophobe assez fort en Grèce en ce moment, l'Aube Dorée, les Grecs ont souvent été des réfugiés dans leur histoire et la réaction devant la misère et les nécessités des autres en est une d'accueil. Il faut distinguer le peuple des autorités, de la police, toujours représentatives du pouvoir en place. Quand Syriza est élu, les policiers se calment, puis le soir où l'on est en train de voter les nouvelles mesures de la Troïka, elle ressort ses *flashbombs* contre des manifestants majoritairement pacifiques, on le voit bien. C'est un retour à une situation totalitaire, entre guillemets.

Pendant ce temps, les personnes que vous présentez continuent leur combat. Même les gens qui sont à la rue rêvent encore de quelque chose.

Oui, comme Spyros, l'ancien marin, qui parle de la politique, de l'histoire, de ses espoirs avant l'élection de Syriza, même s'il est dans la survie et à la rue. Après avoir exprimé sa déception à propos de ce parti, Alexandra répète trois fois qu'il va falloir une révolution. Elle y croit. Les révolutions arrivent quand on ne les attend plus, elles surgissent sans avoir été prévues. Le gouvernement ne s'attendait pas au soulèvement des femmes de ménage, par exemple. Politiquement, la pensée est là en Grèce pour que ce surgissement arrive. Comment pourrait-on appeler ça? Pasolini parlait de la puissance des désespérés. Je préfère cette idée à celle d'espoir, qui entraîne la crainte de le perdre ou de ne pas le voir se réaliser. Alors que du côté des désespérés, il n'y a plus cela. Pour moi, il existe une puissance politique des désespérés dans le monde où l'on vit. En Égypte, c'étaient des gens qui n'avaient plus rien à perdre qui ont fait advenir une révolution. Après cela... on filme ce que l'on filme. On n'impose pas cette idée au film. Elle vient ou pas. Mais il y avait quand même cette idée-là. J'espérais (rires), je souhaiterais que le film soit habité par la puissance des désespérés.

C'est un bon mot de la fin! Merci beaucoup. 🇬🇷