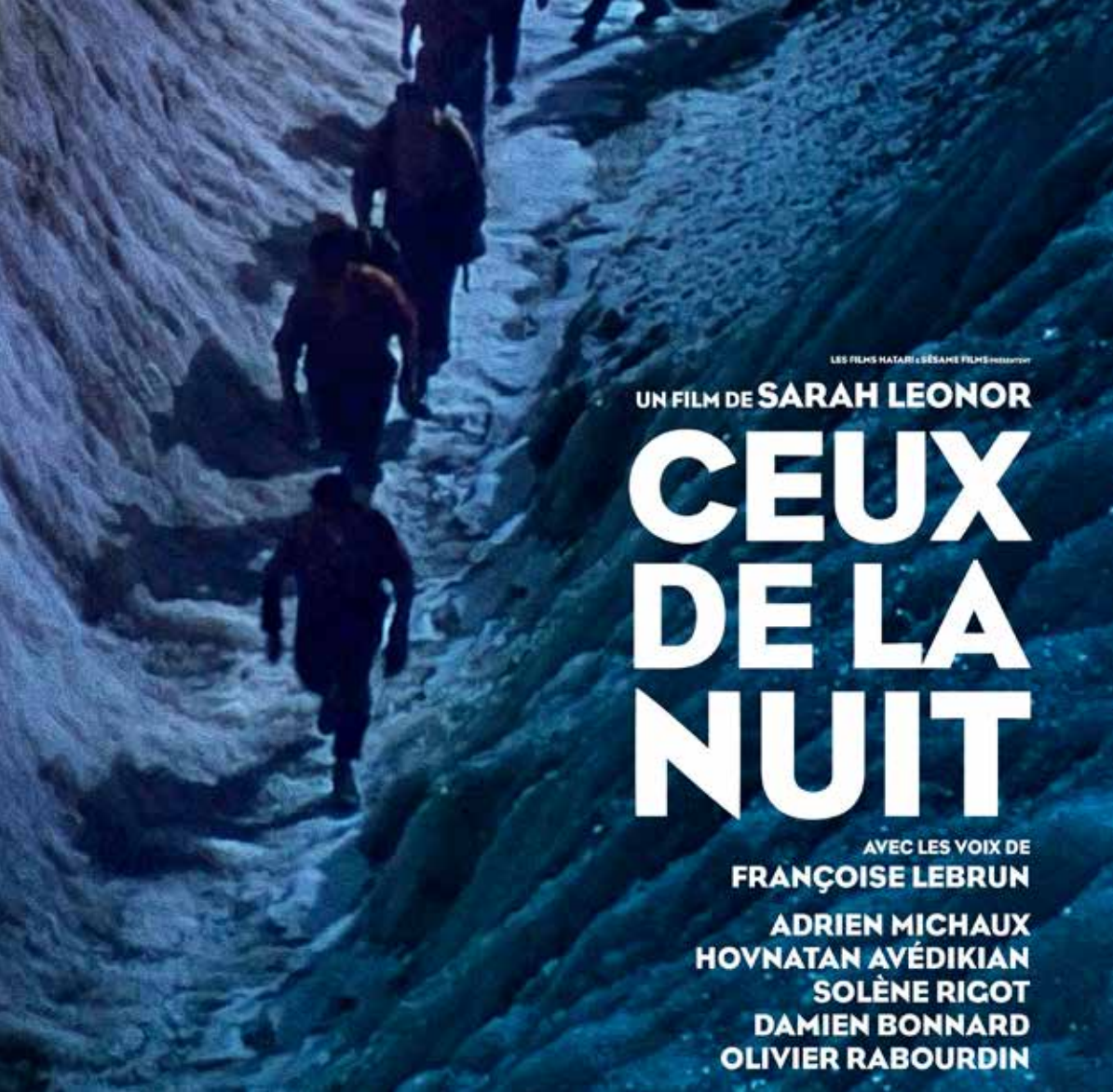




LES FILMS HATARI & SÉSAME FILMS présentent

UN FILM DE **SARAH LEONOR**

CEUX DE LA NUIT

AVEC LES VOIX DE
FRANÇOISE LEBRUN

**ADRIEN MICHAUX
HOVNATAN AVÉDIKIAN
SOLÈNE RICOT
DAMIEN BONNARD
OLIVIER RABOURDIN**

Les Films de l'Atalante présentent

une production
Sésame Films & Les Films Hatari



Ceux de la nuit

un film écrit et réalisé par
Sarah Leonor

Documentaire | 2022 | France | Durée : 1h15
DCP 1.85 | son 5.1 | image 1.85 | Couleur | VF

SORTIE LE 14 DÉCEMBRE

Photos et teasers téléchargeables via ce [lien](#)

DISTRIBUTION

Les Films de l'Atalante
09 74 98 92 54

contact.lesfilmsdelatalante@gmail.com

PRESSE

Karine Durance
06 10 75 73 74

durancekarine@yahoo.fr



S Y N O P S I S

La frontière franco-italienne au col de Montgenèvre.

Le jour : le tourisme, des capitaux investis pour rentabiliser la montagne, des emplois saisonniers qui font vivre une grande partie des habitants de la région.

La nuit : le destin fragile de plus de dix mille hommes, femmes, enfants, qui, en l'espace de quatre ans ont franchi la frontière au péril de leur vie, et qu'on n'a pas vus, qu'on ne voit pas, qu'on ne verra jamais.

ENTRETIEN AVEC
LA RÉALISATRICE

SARAH LEONOR

Qu'est-ce qui est à l'origine de Ceux de la nuit ?

Deux événements, qui ont déclenché en moi de l'indignation. D'abord, le happening médiatique des militants de Génération identitaire, en avril 2018. Ils ont simulé un déploiement de frontière interdite aux migrants. C'était déjà choquant en soi. Mais à cela s'est ajoutée l'absence de réaction immédiate de la part de l'État français. Second événement : la mort d'une exilée de 20 ans, Blessing Matthew. Cherchant à échapper à un barrage policier, elle s'est enfuie en courant le long de la Durance et a disparu. Son corps a été retrouvé deux jours plus tard dans cette rivière, dix kilomètres en aval. On est alors en mai 2018, c'est la fonte des neiges, le courant est trop violent et l'eau bien trop froide pour survivre à une chute. Personne n'aurait rien vu, l'enquête a conclu à une absence d'infraction de la part des forces de l'ordre, et l'affaire a été classée sans suite.

Comment cette indignation s'est transformée en désir de film ?

J'ai un rapport particulier à la montagne. Enfant, je faisais partie d'un club de ski, je faisais de la compétition. J'ai tout arrêté à la fin de mon adolescence, mais j'ai gardé un intérêt particulier pour ce qui s'y passe. Quand, deux mois plus tard, en juillet 2018, je suis allée sur place, j'ai vu mon enfance et la mort dans le même paysage. Je pense que ça a joué. Les maraudeurs que j'ai rencontrés pour qu'ils me montrent les lieux, m'ont demandé pourquoi je ne me rendais pas Porte de La Chapelle, à Paris. Je leur répondais que je n'arrivais pas à lire le paysage à La Chapelle, je ne sais pas où me placer, comment faire avec une caméra. Alors que dans la montagne, pour moi, c'est lisible, même si les exilés ne sont pas visibles. Il y a un paysage magnifique et un combat politique dans ses aspérités.

Pourquoi voulez-vous traiter plus particulièrement des exilés ?

La notion d'altérité traverse tous mes films. J'ai fait mes premières images de cinéma à Naples. Dans ma première fiction, le personnage était bilingue. On parle souvent plusieurs langues dans mes films. J'ai grandi près d'une frontière, dans l'est de la France, à 20 kilomètres de la Suisse. Puis, j'ai fait mes études à Strasbourg. Je n'aimerais pas, encore aujourd'hui, habiter au centre de la France. Enfant, quand on se constitue près d'une frontière, on a l'idée qu'il existe, par-delà, autre chose à découvrir : des nourritures, des odeurs, des langues... Je n'ai jamais compris le rejet de l'Autre au prétexte qu'il était différent. À mes yeux, le cinéma signifie passer la frontière, aller voir ailleurs. A priori, mon cinéma n'est pas intimiste. Dans *Au voleur*, mon premier long métrage, les personnages franchissent des frontières et basculent dans une autre façon d'être. Quant au *Grand homme*, le long métrage suivant, il met en scène une amitié entre un tchéchène et un français. Toujours l'altérité.

Comment avez-vous commencé à travailler ?

Quand je suis allée la première fois à Briançon, j'ignorais si cela déboucherait sur un film. J'avais pris une caméra avec moi. Au col de Montgenèvre, qui relie Briançon à l'Italie, j'ai filmé, de jour, des traces du passage des exilés. Ce qui m'a persuadé qu'il y avait un film à faire, c'était le hiatus entre la réalité du lieu, où les gens faisaient du golf, du VTT, pratiquaient la montagne dans la langueur estivale, tandis que la nuit, les exilés s'y déplaçaient. Cela paraissait incroyable et, en même temps, impossible à capter. D'autant que les tensions entre les forces de l'ordre et les solidaires des exilés étaient grandes. Des identitaires continuaient à rôder. Il y avait quelque chose de malaisant dans ce territoire paisible et beau. J'ai filmé de jour des lieux dont

on me disait qu'ils étaient animés la nuit. Comme si j'attendais que quelque chose survienne. J'ai fait un montage d'une dizaine de minutes à partir des images que j'ai prises. Mes producteurs, Florence Borelly et Michel Klein, m'ont encouragée après l'avoir vu. Mais je ne voulais rien écrire à ce stade, parce que, si je comprenais qu'il y avait un récit possible – beaucoup d'informations étaient déjà disponibles –, j'ignorais quelle forme ce récit pourrait prendre. Je savais juste que ce qui m'intéressait, c'était de raconter comment ce paysage et ses habitants étaient traversés par les exilés. C'est ce « comment raconter » qui m'intéressait avant tout.

Pourquoi ne pas avoir filmé les exilés, ni même les solidaires qui leur viennent en aide ?

Au refuge de Briançon, je n'ai pas pu sortir ma caméra. Je ne suis pas une reporter ni une journaliste. Filmer le visage de quelqu'un, qu'il soit comédien ou non, est pour moi un geste quasi sacré. Un rapport doit être établi entre le filmé et le filmeur. C'est une question d'éthique. En fait, la première chose que l'on m'a dit dans ce refuge, en me tendant un économe, c'est : « il y en a 30 à nourrir. Est-ce que tu peux nous aider ? » Et j'ai épluché des carottes. J'ai discuté avec les gens. Je me suis dit : soit tu épluches des carottes, soit tu fais un film. Donc, les exilés, je ne pouvais pas les filmer. Même ceux qui se sont installés plus durablement à Briançon – j'en ai rencontrés quelques-uns. Les plus jeunes m'ont dit : « Ne me filme pas parce que mon image va se retrouver sur Internet, je serai vu comme une victime, et je ne veux pas en être une ». Cela m'a bouleversée. On assigne en effet un statut à l'exilé, qui doit justifier de sa présence sur le territoire par son récit, qui est un récit de victime. Or, notre regard doit aller au-delà. L'exilé est avant tout une personne. En outre, il aurait fallu, pour voir quelque chose dans la nuit, une caméra à infra-rouge. C'est-à-dire le matériel de l'armée. Ce qui me posait aussi problème. Enfin, c'était mettre les exilés en danger parce que nous

aurions pu nous faire repérer plus facilement. Du côté des maraudeurs, certains savaient qu'ils seraient inculpés, avec, peut-être, de la prison à la clé. Ils étaient sous pression. Pourtant j'avais envie qu'ils me parlent. Si j'avais insisté auprès de ceux qui avaient déjà donné des interviews à visage découvert, ils l'auraient fait. Mais je ne voulais pas qu'une sélection se crée. J'ai donc décidé que dès lors qu'un seul solidaire refusait de s'exprimer devant une caméra, je n'en filmerai aucun. Je leur ai proposé d'enregistrer leurs propos sans caméra, qui seraient ensuite portés par des comédiens. Ils ont tous accepté. Du coup, j'ai pu les voir dans des conditions beaucoup plus détendues. J'ai fait sept entretiens. De ces sept entretiens j'ai tiré trois personnages de maraudeurs : Camille, et les deux hommes, interprétés par Solène Rigot, Damien Bonnard et Olivier Rabourdin. Ces règles établies, il restait le paysage, que j'avais envie de filmer.

La contrainte oblige d'être inventif...

En effet. Venant de la fiction, où les contraintes sont nombreuses, pas seulement budgétaires, j'ai peut-être senti, réalisant un documentaire, qu'il fallait que je m'impose les miennes. Ces contraintes m'ont aidé à trouver la forme du film.

En filmant le paysage, vous filmez aussi des touristes. Ainsi s'établit un rapport entre les exilés et la société de divertissement que vous n'auriez peut-être pas suggéré si vous n'aviez pas eu ces contraintes...

Absolument. Les maraudeurs me parlaient aussi de cet aspect-là de la montagne. Certains d'entre eux étaient engagés en même temps dans des luttes écologistes, contre la rapacité du capitalisme qui cherche à exploiter toujours plus l'élément naturel.



Cependant, le film n'est pas du tout militant...

Je ne l'ai jamais pensé comme un film militant. D'autant que j'ai appréhendé mon sujet de manière instinctive. Je filmais ce qui dans le paysage accrochait mon regard. Je retrouvais ainsi mes sensations de cinéma. Je ne parvenais pas à suivre un raisonnement dialectique, qui m'aurait amené à filmer ci ou ça. Mon premier geste a été d'épouser le point de vue d'un exilé. La nuit, que perçoit-il le long de tel chemin ? C'est pourquoi j'ai souvent filmé les paysages entre chien et loup, jusqu'à ce qu'on ne voit plus rien, ou à l'aube, à l'heure où Blessing Matthew a été surprise par les policiers et a pris la fuite. Bien que j'aie une certaine familiarité avec la montagne, quand j'étais seule, là-haut, à la tombée de la nuit – j'ai toujours tourné seule – je n'en menais pas large. Donc, me mettant à leur place, je me disais que pour eux, cela devait être assez effrayant.

On entend aussi des identitaires. Pourquoi leur avoir donné la parole ?

Il n'était pas question pour moi d'aller à leur rencontre. J'ai trouvé leur parole sur le net. Répondre à cette question suppose que j'explique comment j'ai construit le film. Je lisais les ouvrages d'Elisée Reclus, géographe anarchiste : *Histoire d'une montagne* et *Histoire d'un ruisseau*. Ces lectures m'ont beaucoup aidée pour envisager la structure de *Ceux de la nuit*. Reclus observe ce qu'il trouve lors de ses promenades, en particulier des pierres, dont il explique qu'elles sont toutes différentes mais qu'elles forment ensemble la montagne. Ce sont des textes très poétiques que j'aime beaucoup. Je m'en suis inspirée : j'avais devant moi un paysage, je l'ai arpenté, filmé et j'ai glané des éléments qui témoignent du passé lointain, du passé proche, ou du présent de ce territoire. J'ai envisagé la montagne par strates temporelles. J'ai cherché tous azimuts : le film de Pietro Germi, *Le Chemin de l'espérance*, dont la fin se déroule

exactement au col de Montgenèvre en 1950, et qui parle déjà du passage des exilés ; le témoignage du lieutenant Mourat au col Agnel, datant de 1895 ; à la Cinémathèque, des images d'une montagne située à Gap, j'ai déniché des films de vacances en super huit, des documentaires institutionnels, presque tous tournés dans ce même paysage, à différentes époques. Et pour le passé proche, j'ai notamment trouvé des documents sonores sur Internet. Comme le récit de la femme qui a rencontré un des compagnons de voyage de Blessing, perdu et terrorisé ; ou des interviews de militants identitaires, réalisées suite à leur action au col de l'Échelle. Je me suis interrogée avec mes producteurs pour savoir si je devais les utiliser. Mais si je ne les intégrais pas, c'est un élément que je ne portais pas à la connaissance du spectateur. Or ils étaient bien là, et ils ont participé à ces chasses à l'homme. Ils n'ont pas tenu très longtemps d'ailleurs, car ils sont trop flemmards : pour effectuer leur sale besogne, passer des nuits dehors dans le froid, ça les a vite découragés. Ces identitaires appellent à la délation dans un discours pseudo construit qui ne fait que renforcer l'absurdité de leurs propos. Tous ces éléments, je les ai retenus parce qu'il me semblait que de manière métaphorique ou très concrète, ils contribuaient à révéler l'image absente de ceux de la nuit. Et puis il y a, dans ces strates temporelles, ce qui affleure à la surface, le présent pur, en l'occurrence Eunice et son fils Wisdom. Ils me permettent finalement de conjurer la mort dans ce paysage. J'ai rencontré Eunice alors qu'elle suivait un cours de français. Elle vient du Nigeria, comme Blessing. Elle n'est pas arrivée en France en passant par Montgenèvre, et bénéficie d'un titre de séjour. Elle vit à Briançon, et y a trouvé une relative stabilité. Dans ces conditions, c'était possible pour moi de lui demander de la filmer. Parce que ça faisait sens. Je n'ai pas cherché à connaître son histoire, je voulais juste la filmer au présent, dans toute son opacité, et l'inscrire dans le paysage, comme une présence pure, évidente, aussi évidente que la rivière qui coule du haut de la montagne ou le vent qui souffle dans les arbres.

Le montage, que vous avez aussi réalisé seule, a été l'étape déterminante dans la fabrication du film, où vous aviez plusieurs éléments hétérogènes à tisser entre eux...

J'ai beaucoup échangé avec Philippe Grivel, qui a effectué le montage son et le mixage. Il a vu les premiers montages, et m'a aidée à identifier ce que j'étais en train de faire. C'est très tardivement que j'ai compris qu'il s'agissait de portraits-paysages. Chaque plan est le descriptif d'un lieu, tandis que les voix viennent raconter par bribes une réalité qui s'y déroule. Le rapport entre les images et les voix doit faire advenir une image invisible, une image mentale chez le spectateur, cette fameuse image manquante. C'est un travail de fiction sur une base documentaire. Le principe au montage était de faire résonner ces éléments hétérogènes entre eux, pour amener le spectateur, sans être directif, à un certain degré de conscience – j'oserais dire : vers une forme de vérité. J'ai aimé cette solitude devant la table de montage. Je travaillais la matière, c'est-à-dire les images, le son et le temps, comme le fait un sculpteur. J'aimerais vraiment que la fiction puisse aussi se faire de cette manière. J'avais en tête les films de Chantal Akerman sur la frontière, ainsi que ceux de James Benning. Pour les questions de montage, l'utilisation des voix et l'aspect fictionnel, j'ai songé à Sans soleil, de Chris Marker. Ce sont trois pistes qui m'ont encouragée à fabriquer Ceux de la nuit, tout en sachant qu'à l'arrivée, ce serait encore autre chose.

Comment entendre la fin du film ? « Que restera-t-il de nous ? Une couche de sédiments, tout au plus, presque rien »...

À côté du col de Montgenèvre se trouve le Mont Chenaillet, un des rares endroits au monde où l'on trouve des laves en coussin, reliquat d'une éruption sous-marine de lave datant de millions d'années. Parmi les gens que j'ai rencontrés, certains sont des

accompagnateurs en montagne, ils font des promenades pédagogiques, se spécialisent dans la géologie. Cette vision géologique du temps est en fait assez répandue. Or, quand on envisage le monde d'un point de vue géologique, la disparition de l'espèce humaine apparaît comme une évidence. C'est vertigineux, et en même temps cela m'a rassérénée. C'est une vision empreinte de sagesse qui m'a été transmise là-bas, que j'ai voulu placer à la fin du film.

À travers la voix de Françoise Lebrun, c'est un peu comme si la montagne, témoin « éternel » des activités humaines, s'exprimait...

En effet. Le rapport à l'espace géographique est nourri par cette voix, contemporaine de tout ce qu'elle rapporte, même si elle parle au passé. Françoise Lebrun est capable d'un détachement très précis et très musical. Il fallait du contre-point, de la mise à distance, une forme de douceur pour dire la terrible réalité des exilés. D'emblée, Françoise a eu une position très juste. Pour moi, c'était une évidence que ce soit elle qui lise ce texte.

Propos recueillis par Christophe Kantcheff

BIOGRAPHIE

SARAH LEONOR

Sarah Leonor est née en 1970 à Strasbourg.

Elle y a d'abord étudié l'histoire de l'art et le russe, avant de suivre un cursus d'Études Cinématographiques et Audiovisuelles à l'Université Paris 7 - Jussieu. Son mémoire de recherches portait sur le cinéaste arménien Artavazd Pelechian, dont les enseignements constituent sa formation de cinéaste.

Son premier court-métrage, *Napoli 90'*, réalisé en Italie avec Benoît Finck, est sélectionné en 1994 au Festival du Cinéma du Réel. Suivent plusieurs courts-métrages diffusés dans de nombreux festivals. Le moyen métrage *L'Arpenteur*, co-réalisé en Arménie avec Michel Klein, obtient le prix Jean Vigo en 2002.

Ses deux premiers longs métrages, *Au voleur* (2009) et *Le Grand Homme* (2014), ont commencé leurs carrières festivières respectivement aux festivals de Locarno et de Toronto. *Ceux de la nuit* est son troisième long-métrage.



©Aminata Beye

FILMOGRAPHIE

SARAH LEONOR

- 2022 **CEUX DE LA NUIT** - LM | 75 min.
Cinéma du Réel 2022 - *Compétition - Sélection française*
- 2016 **ET IL DEVINT MONTAGNE** - CM | 30 min.
- 2014 **LE GRAND HOMME** - LM | 100 min.
Festival International du Film de Toronto 2014
- 2009 **AU VOLEUR** - LM | 96 min.
Festival de Locarno 2009 - *Compétition -
Prix d'interprétation à Guillaume Depardieu*
Indie Lisboa 2009 - *Prix FIPRESCI*
- 2003 **LA GOUTTE D'OR** - CM | 10 min.

FILMOGRAPHIE

SARAH LEONOR

2002 **LE LAC ET LA RIVIÈRE** - CM | 56 min.

2001 **L'ARPENTEUR** - CM | 45 min.

Coréalisation : Michel Klein

Prix Jean-Vigo 2002

1997 **LES LIMBES** - CM | 35 min.

1994 **NAPOLI 90'** - CM | 8 min.

Coréalisation : Benoît Finck

Cinéma du Réel 1994

FICHE TECHNIQUE

RÉALISATION : Sarah Leonor

IMAGE : Sarah Leonor

MONTAGE : Sarah Leonor

SON : Philippe Grivel

ÉTALONNAGE : Julien Petri

TEXTES : Sarah Leonor, Aristide Mourrat,
Thomas Wolfe

INTERPRÉTATION :

La narratrice : Françoise Lebrun

Martin : Adrien Michaux

Le lieutenant Mourrat : Hovnatan Avedikian

Camille : Solène Rigot

Les maraudeurs : Damien Bonnard, Olivier Rabourdin

Avec la participation de Eunice et Wisdom Sadoh

PRODUCTION : Florence Borelly, Michel Klein

PRODUCTION DÉLÉGUÉE :

Sésame Films

Les Films Hatari

COPRODUCTION :

Manuel Cam

Studio Orlando

DISTRIBUTION FRANCE :

Les Films de l'Atalante

SOUTIENS :

CNC

Ciné+

Procirep-Angoa

