

## Le film fantôme

Marie-Claude Loiselle

---

Number 110, Spring 2002

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/25153ac>

[See table of contents](#)

---

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

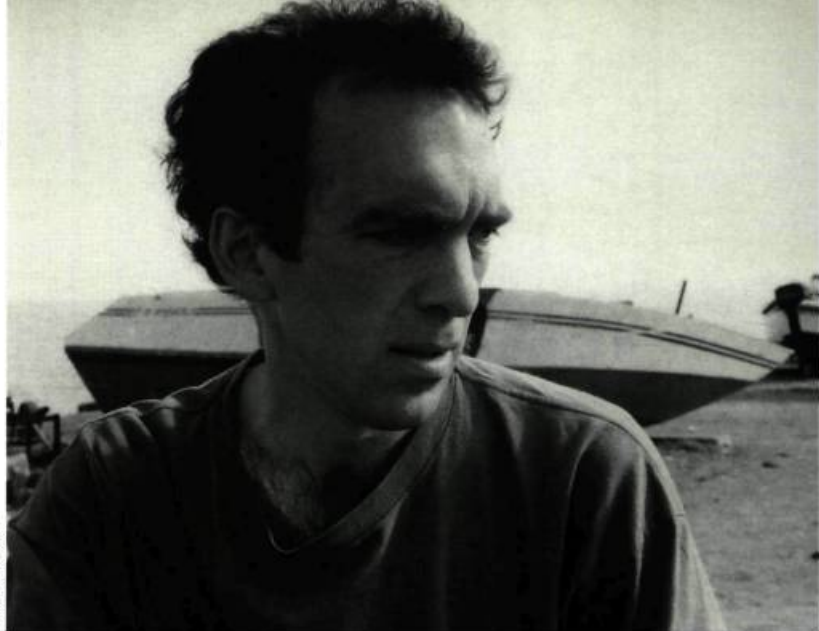
[Explore this journal](#)

---

Cite this document

Loiselle, M.-C. (2002). Le film fantôme. *24 images*, (110), 38–41.

# LE FILM FANTÔME



JACQUES LEDUC

## ENTRETIEN AVEC SYLVAIN L'ESPÉRANCE

PROPOS RECUEILLIS PAR MARIE-CLAUDE LOISELLE

**D**epuis cinq ans que nous attendions des nouvelles de celui qui nous avait livré deux des plus beaux documentaires de la dernière décennie, *Les printemps incertains* et *Le temps qu'il fait*, voici que Sylvain L'Espérance revient aujourd'hui avec un film tout aussi libre et empreint d'une force tranquille, *La main invisible*, tourné en Guinée. Ce véritable documentaire, comme on n'en fait pratiquement plus au Québec, a vu le jour malgré les refus des télévisions, de Téléfilm et de la Sodéc d'y participer, et se trouve aujourd'hui stoppé à l'étape de la postproduction, menacé de ne connaître qu'une diffusion confidentielle. C'est qu'à l'heure où le cinéma s'efface derrière les reportages calibrés pour le petit écran, didactiques et verbeux, Sylvain L'Espérance prend le temps de regarder vivre et travailler les gens, et accède ainsi, faisant discrètement se rencontrer le politique et le poétique, à l'essentiel d'une société. C'est alors que tous ces éclats de vie, saisis avec tant de droiture et de sensibilité, atteignent une portée universelle.

**24 IMAGES:** *Comment vous est venue l'idée de tourner un film en Guinée, en mettant en parallèle l'extraction de la bauxite et le travail des artisans?*

SYLVAIN L'ESPÉRANCE: J'étais allé au Saguenay pour réaliser un film de commande sur les papeteries pour la CSN [*Pendant que tombent les arbres*, 1996]. Le film critique la mainmise de ces papeteries sur l'économie de la région, mais les gens que je rencontrais me disaient tous que si je voulais parler de mainmise, le cas d'Alcan est le pire, dont l'emprise sur le territoire s'étend à tous les niveaux et jusque dans l'organisation politique. Je me suis donc intéressé de plus près à ce sujet. Lors de l'inauguration d'un centre de recherche mis sur pied conjointement par Alcan et le gouvernement, plusieurs discours se sont succédé célébrant la réussite d'Alcan dans la mondialisation, mentionnant que la bauxite, principal minerai contenu dans l'aluminium, était extraite en Afrique, puis coulée ici en lingots avant d'être expédiée en Chine pour y être transformée. Je me rendais compte à quel point la Chine ou l'Afrique demeuraient dans ces discours des lieux abstraits, qui n'ont d'existence que pour le profit qu'on peut en tirer. Cela m'a donné envie de refaire le parcours, mais à l'envers, en tentant d'en comprendre les dessous. Cela m'a conduit en Guinée.

*Ce parcours inversé demeure le sujet du film, mais tout en étant détourné, puisque l'attention se porte avant tout sur les Guinéens eux-mêmes et la façon dont ils affrontent la réalité sociale et économique actuelle.*

J'ai choisi d'aborder le sujet ainsi dès le premier voyage de six semaines que j'ai fait là-bas. J'étais allé visiter des usines, et je me demandais vraiment ce que je faisais là, parce qu'entre une usine en Guinée et une usine au Saguenay, il n'y a pas de différences. Je voyais par contre la vie qu'il y avait juste à côté. J'avais choisi de loger dans des familles, pour mieux m'imprégner de la vie de ces gens-là, et je trouvais cela tellement plus intéressant que le sujet du film. J'ai finalement conservé en arrière-plan le lien avec l'extraction de la bauxite.

*Le fil conducteur devient alors les Guinéens, qui récupèrent l'aluminium usé (comme les canettes par exemple) qu'ils font fondre pour fabriquer de façon artisanale de nouveaux objets.*



JACQUES LEDUC



SYLVAIN L'ESPÉRANCE

C'est le retour de la matière première à la fin d'un long parcours, mais c'est aussi le seul moment où l'on pourrait considérer qu'existe une équité dans l'échange... même si c'est, bien entendu, une fausse équité... Une équité dérisoire. C'est cependant une belle image symbolique de voir les forgerons récupérer, à la fin du cycle, cet aluminium qu'ailleurs on jette. Du coup, ils ouvraient la porte à tout le travail des artisans et à l'économie informelle qui représente 80 % de l'activité économique de la Guinée.

***Finalement, en filmant la débrouille au quotidien, les gestes du travail, vous vous retrouvez à explorer un peu les mêmes thèmes que vos précédents films.***

Le travail est effectivement encore au cœur de *La main invisible*, mais par contre, alors que je m'étais surtout intéressé jusqu'à maintenant à des marginaux, des ouvriers, mais dont le métier était en déclin, dans le présent film, les métiers que je montre représentent vraiment les activités principales des habitants de la Guinée. Des forgerons comme celui que j'ai filmé, qui fondent l'aluminium, il y en a des centaines dans le pays. C'est un des métiers les plus répandus. C'est aussi un métier qui s'inscrit dans une tradition séculaire.

***Vous êtes très attentif aux gestes de ces travailleurs artisans. Vous les filmez longuement contrairement à tous ces reportages — qui usurpent le nom de documentaire — où l'on place les gens devant la caméra pour les faire parler de ce qu'on ne sait plus nous faire voir.***

J'ai vraiment été étonné et impressionné par ce que j'ai découvert là-bas, comme si je n'avais jamais rien vu réellement de l'Afrique. En plan large, on n'aperçoit que des petites bicoques qui renvoient une image de la misère. À Conakry, la capitale, où le film a été tourné, on ne retrouve qu'un tout petit centre économique de quelques rues et le reste de la ville s'étale sur une quarantaine de kilomètres où deux millions d'habitants vivent dans des habitations construites sans lotissement, de façon tout à fait anarchique. Les gens ont quitté les villages où ils n'avaient pas de moyen de subsister et sont venus vers la capitale, mais pour recréer d'une certaine façon les villages. Pourtant, lorsqu'on y regarde de plus près et qu'on pénètre vraiment le pays de l'intérieur, on découvre une organisation bien plus structurée qu'on pourrait le croire. Auparavant, les travailleurs étaient regroupés en castes (la caste des forgerons, la caste des cordonniers)

régies par des codes. Cela a changé avec l'urbanisation, mais ils demeurent tout de même regroupés en associations.

***Dans votre façon de montrer ces gens, on ne retrouve, en effet, aucun apitoiement de votre part, aucun regard complaisant. Le film adopte une attitude d'égal à égal. Ce qu'on retient avant tout de ces gens, c'est la force tranquille et la dignité avec lesquelles ils affrontent la vie.***

J'ai perçu en eux une force inouïe que j'exprime ici à travers le travail, mais qui ne se manifeste pas seulement de cette façon. Ce n'est pas un peuple résigné. C'est un peuple qui est en marche, avance, qui est réfléchi, mais qui manque d'outils pour réaliser ses ambitions. Tout est en place pour que ces gens-là sortent de la misère économique dans laquelle ils sont maintenus par la mainmise des multinationales sur leurs ressources naturelles qui sont immenses. La bauxite n'est qu'un exemple parmi tant d'autres, parce qu'il y a aussi l'or, le fer, le diamant. Le sol de la Guinée est vraiment un des plus riches d'Afrique.

***Votre film donne surtout l'impression que ce qui sauve les Guinéens, c'est avant tout la transmission du savoir, de génération en génération. Alors qu'on a pu voir tant d'images des ravages causés sur le continent africain et ailleurs par le mirage de la réussite à l'occidentale, qui leur fait abandonner des savoirs séculaires, en Guinée au contraire, malgré l'urbanisation, la tradition semble très bien intégrée à la société.***

Il y a une certaine rupture avec la tradition et ce qu'elle impose dans le partage des pouvoirs hiérarchiques, notamment entre les générations. Mais cette rupture n'a pas empêché une continuité dans la transmission des savoirs et la persistance d'une mémoire. Il existe encore aujourd'hui un sentiment très fort d'appartenance à la terre, au village des ancêtres. Il y a aussi continuité dans la responsabilité de chaque individu envers sa communauté. Si quelqu'un gagne suffisamment d'argent, il a alors la responsabilité d'une famille élargie. Et en même temps, c'est cette responsabilité qui le sauvera s'il lui arrive de traverser une période difficile. La famille prendra alors soin de lui sans qu'il soit considéré comme un minable ou un parasite. La première personne que j'ai rencontrée en Guinée, grâce à un Guinéen de Montréal, est un avocat dans la jeune trentaine, sans

travail, dont la subsistance était complètement assumée par sa famille. Il a donc une dette envers celle-ci et quand je suis arrivé là-bas, il considérait comme un devoir de m'emmener voir toute cette famille... ce qui veut dire une dizaine d'oncles et tantes uniquement dans le quartier où il habitait. Il a fallu quatre, cinq jours avant d'en avoir fait le tour. Tout cela avant de pouvoir rencontrer le forgeron que je voulais voir. Au début, ce genre de mœurs me pesaient beaucoup, mais j'ai peu à peu appris à décompresser et à accepter que c'est le chemin qu'il faut parcourir pour approcher les gens. Même pour avoir accès aux mines, il faut suivre le même processus, passer par quelqu'un qui connaît quelqu'un, qui connaît quelqu'un, et à un moment donné, les portes s'ouvrent enfin. Or, quand je suis retourné lors de mon troisième voyage, le représentant de la mine que j'avais rencontré auparavant n'était plus là, et tout le processus a été à refaire.

***Cette approche qui implique du temps, de la patience, transparait dans le film, notamment dans la manière dont les choses s'installent, nous faisant pénétrer lentement, progressivement dans ce pays, par des plans larges, le parcours en train.***

Il y avait aussi pour moi l'idée d'un voyage dans ce film. Je voulais que le spectateur accomplisse un peu celui que j'ai moi-même fait sur trois années successives. Quand on arrive dans un pays pour la première fois, on commence par regarder de l'extérieur, et peu à peu, on se rapproche.

***Cela explique que l'on ne ressent jamais de « choc culturel » devant ces images, qui ne jouent d'aucune façon sur l'exotisme ou l'étrangeté. Ainsi, ce qui ressort en premier lieu de ce que vous nous donnez à voir, c'est ce que ces gens peuvent avoir de commun avec nous.***

Lorsqu'on est là-bas, après deux jours, on ne voit plus de différence entre eux et nous. Au-delà des particularités culturelles, on trouve un territoire commun. Je disais à Jacques Leduc (directeur photo) et Diane Carrière (preneuse de son): « Peu importe que le film fasse cinq minutes ou une heure et demie, ce qui compte c'est qu'en regardant le film, on soit avec ces gens-là ». Il fallait qu'on arrive à passer de l'autre côté du mur. On ne filme pas des gens, on est avec eux. Cela représentait tout de même une difficulté, parce que tout en étant devenus familiers, nous restions tout de même « des gens qui regardent ». Lorsque nous entrons dans l'atelier des « marmiteurs », Ibrahim le danseur nous présente ainsi aux artisans: « Vous êtes de bons forgerons, je connais votre travail depuis que je suis petit et c'est pour ça que j'ai choisi d'emmener ces gens ici ». Il y avait toujours un rapport à la caméra. On a choisi de conserver ces remarques à plusieurs endroits dans le film, car cela nommait la nature du rapport que nous avions avec les gens que nous filmions. Il ne s'agissait pas de nier la vérité qui était que nous étions en train de tourner un film, et eux-mêmes nous le rappelaient en y faisant constamment référence.

***Comment les gens ont-ils réagi lorsque vous avez sorti la caméra?***

Lors de mes premiers voyages, j'avais pris des photos, et une fois qu'ils avaient accepté d'être photographiés, la caméra ne posait pas de difficultés. Le chemin le plus long à parcourir a été celui d'arriver à les photographier. Pas les danseurs, parce que ce sont des gens qui se donnent en spectacle et qui ont un peu voyagé, mais les artisans c'était beaucoup plus compliqué. Pour eux, prendre une photo signifie voler une image pour aller la vendre à l'étranger. Ils se disaient que j'allais m'enrichir avec une image d'eux. Toute une

négociation préalable était donc nécessaire. Il m'est arrivé de vouloir photographier une personne, et celle-ci me disait: « D'accord, mais attends, je demande l'autorisation à mon patron », et je me retrouvais alors avec quinze personnes qui négociaient autour de moi pour savoir si j'avais le droit. J'ai voulu photographier des pêcheurs et il fallait demander une autorisation au ministère des Pêches, puis finalement, ça coûtait cent dollars seulement pour prendre une photo. À un moment donné, j'ai cru que je n'arriverais jamais à filmer ces gens-là. Finalement, cela a été très simple avec ceux qui apparaissent dans le film. L'entente était: « Je t'achète la marmite que tu fabriques, mais tu me permets de te filmer ». Le bijoutier, lui, m'avait aussi demandé un catalogue avec des photographies de bijoux. Ce sont des petits échanges de cette nature qui permettent d'approcher les gens. La notion de don est très présente partout dans l'Afrique traditionnelle. Au départ, c'est un procédé qui me dérangeait. Il me semblait entretenir uniquement un rapport économique avec eux, sans jamais arriver à le dépasser, puis j'ai compris que c'est le rapport qu'ils ont entre eux.

***On perçoit que vous portez une grande attention à la lumière naturelle des lieux, comme dans la salle où pratiquent les danseurs ou dans l'atelier du forgeron. Cela contraste avec le suréclairage télévisuel.***

Nous avons tourné avec une petite caméra numérique, mais en essayant le plus possible de sauver une certaine vision du cinéma qui me tient à cœur. L'image de Jacques Leduc respecte effectivement bien la qualité de lumière qu'il y avait là-bas. Je ne sais d'ailleurs pas comment vont réagir les gens des télévisions lorsqu'ils visionneront la cassette que je leur ai envoyée... Ils m'ont demandé de réaliser un démo — c'est-à-dire une sorte de bande-annonce du film avant qu'il soit terminé — mais je refuse de faire cela. Je tiens à ce qu'ils regardent le film. De toute façon, s'ils acceptent le film, ils participeront de façon très marginale.

C'est un énorme problème de devoir passer par la télévision pour financer un film. Dans le cas d'*Avant le jour* de Lucie Lambert que j'ai produit, les télédiffuseurs avaient décidé de s'impliquer dès l'étape de la recherche, sur la base du scénario. Son film a eu beau recevoir un très bon accueil, être présenté dans d'importants festivals de documentaires partout dans le monde, pour eux le film fait problème dans la mesure où il est atypique. Le dernier projet de Lucie a été refusé. Que l'on soit apprécié par les gens qui croient au cinéma ne compte aucunement pour eux. On se fait même reprocher de trop travailler pour le cinéma, et d'utiliser la télévision dans le but de faire des films. Pourtant à chaque fois qu'un télédiffuseur s'est engagé dans un de mes films ou dans ceux que je produis, il a toujours été clair que ce qu'il allait avoir, c'est du cinéma.

***Les télédiffuseurs tentent-ils parfois d'orienter votre façon de faire?***

Une fois que les accords sont obtenus, nous n'avons plus de problèmes. Mais il est clair que nous ne faisons pas partie des gens avec lesquels les télédiffuseurs veulent travailler de façon régulière, même s'il y a probablement du respect venant de certaines personnes. À Radio-Canada, il y avait une émission qui s'appelait *Doc en stock*, où étaient présentés des documentaires comme ceux de Bernard Émond, Catherine Martin, ceux de Lucie, les miens. Cette émission n'existe plus. Les documentaires ont été intégrés à l'émission *Zone libre*, où ils se confondent maintenant avec les reportages télévisuels.



Il ne reste que Télé-Québec, qui a une certaine ouverture et qui continue de présenter des bons films de temps à autre, mais pas un seul télédiffuseur n'a de véritable politique de défense du cinéma. Tout ce qui nous reste à faire, c'est de soumettre des projets et d'attendre des réponses qui se résument souvent à un accusé de réception puis, quelques semaines plus tard, à une autre lettre nous disant que nous ne nous inscrivons pas dans les priorités actuelles...

**Votre dernier film, *Le temps qu'il fait*, remonte déjà à cinq ans. Comment *La main invisible* a-t-il pu exister malgré tout?**

J'ai pu le réaliser grâce à une bourse de 60 000 \$ du Conseil des arts du Canada et à une de 20 000 \$ du Conseil des arts et des lettres du Québec, et aussi grâce à l'ACIC (Aide au cinéma indépendant de l'ONF), sommes auxquelles se sont ajoutés 20 000 \$ en crédits d'impôts que nous avons pu obtenir à l'aide du distributeur; cela est ridiculement peu pour un long métrage tourné en Afrique! Le film existe mais nous n'avons aucune possibilité pour l'instant de le faire gonfler en 35 mm pour le présenter en salles et, de toute façon, pour ce qui est d'une sortie éventuelle, la Sodec et Téléfilm ne s'étant pas impliqués dans le projet, on ne peut même pas leur demander de subvention pour distribuer le film. Il risque donc de connaître une diffusion assez confidentielle.

**L'absence de «contenu canadien» dans le film aurait aussi joué un rôle dans le refus de la télévision de participer au projet.**

Effectivement, les télédiffuseurs n'ont pas manifesté beaucoup d'enthousiasme pour le projet, premièrement en raison de l'approche cinématographique que j'adoptais, mais aussi parce qu'un film tourné à l'étranger se positionne moins bien devant le Fonds canadien de télévision, en bonne partie à cause de cette histoire de «contenu canadien». Depuis deux ans, l'analyse a été réévaluée pour ce qu'on nomme «le contenu canadien», mais ce principe n'en demeure pas moins ridicule. À moins de montrer des Canadiens à l'œuvre, un film tourné à l'étranger demeure un problème pour le Fonds...

**À chaque étape, votre projet a donc été soumis à la télévision et il a toujours été refusé.**

Oui, en développement, en production et après le tournage. Les documentaristes regroupés au sein de l'Association des réalisateurs

ont défendu auprès de la Sodec l'idée d'ouvrir un volet, à l'intérieur du programme déjà existant, consacré au cinéma indépendant, qui aurait permis à des longs métrages documentaires d'être réalisés (et non pas seulement des émissions de 52 minutes destinées à la télé). Les représentants de l'institution nous ont répondu comme toujours qu'il fallait créer des synergies, des alliances, convaincre l'Association des producteurs, etc. Comme si les institutions n'avaient pas de responsabilité dans le cinéma qu'ils subventionnent! Ce même regroupement de documentaristes a aussi présenté un projet où Téléfilm, la Sodec, l'ONF se seraient impliqués dans le financement du long métrage documentaire sans l'apport de la télévision. Tout ce monde se renvoie la balle et refuse de dire oui en premier. Le problème, c'est que ces organismes n'ont que du mépris pour le cinéma documentaire, parce qu'ils n'envisagent les choses que du point de vue du marché et de la visibilité. La vraie responsabilité de l'hécatombe, je l'impute aux institutions, Téléfilm, la Sodec, d'une part, et d'autre part l'ONF qui, depuis dix ans a modelé l'essentiel de sa production sur les exigences des télédiffuseurs. Pour ces institutions, un auteur est uniquement quelqu'un qui fait de la fiction et elles ne réfléchissent plus à ce qu'on fait en documentaire. Elles ont complètement abandonné leur responsabilité aux télédiffuseurs qui, eux, ne pensent qu'à favoriser les cotes d'écoute, dans le but de décrocher de la publicité. Par ailleurs, au Fonds canadien de télévision, le contenu des films ne compte que pour 15 ou 20 % dans l'évaluation des projets. Le reste, 85 %, repose sur des considérations telles que l'importance de la licence télévisuelle, la part de contenu canadien, s'assurer que la structure financière est complétée, etc.

Je suis conscient de faire un cinéma atypique dans le paysage actuel du Québec, ce qui me place dans une position marginale, mais c'est le lot des trois quarts de l'œuvre de Robert Morin, comme de celles de beaucoup d'autres cinéastes. Je vais continuer à faire ce que j'ai à faire, avec les moyens dont je dispose. Je n'ai plus la force d'aller me battre à des tables de négociation, à des comités de consultation, et de rencontrer des gens dont le rôle se résume à faire tourner la roue. J'y ai déjà mis beaucoup d'énergie et je vois bien que plus le temps passe, plus les portes se referment. Je me dis aujourd'hui que tout ce qui nous reste, c'est de faire en sorte que les films existent. Avec ou sans les institutions et les télédiffuseurs. C'est le seul engagement qui me semble valable aujourd'hui. ■