

Leçons africaines

La Main invisible de Sylvain L'Espérance, Les films du tricycle, 2002, 77 min.

Un Fleuve humain de Sylvain L'Espérance, Les films du tricycle, 2006, 92 min.

Intérieurs du delta de Sylvain L'Espérance, Les films du tricycle, 2009, 76 min.

Pierre Rannou

Number 238, Fall 2011

Le cinéma documentaire québécois : perspective, tendance, continuité ?

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/65504ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Spirale magazine culturel inc.

ISSN

0225-9044 (print)

1923-3213 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Rannou, P. (2011). Leçons africaines / *La Main invisible* de Sylvain L'Espérance, Les films du tricycle, 2002, 77 min. / *Un Fleuve humain* de Sylvain L'Espérance, Les films du tricycle, 2006, 92 min. / *Intérieurs du delta* de Sylvain L'Espérance, Les films du tricycle, 2009, 76 min. *Spirale*, (238), 43–45.

Leçons africaines

DOSSIER

PAR PIERRE RANNOU

LA MAIN INVISIBLE de Sylvain L'Espérance
Les films du tricycle, 2002, 77 min.

UN FLEUVE HUMAIN de Sylvain L'Espérance
Les films du tricycle, 2006, 92 min.

INTÉRIEURS DU DELTA de Sylvain L'Espérance
Les films du tricycle, 2009, 76 min.

Depuis 2002, Sylvain L'Espérance a tourné sa caméra du côté de l'Afrique, délaissant momentanément le territoire québécois pour la réalisation de ses films. En trois œuvres, *La Main invisible*, *Un Fleuve humain* et *Intérieurs du delta*, il est parvenu à imposer un regard original et singulier, sensible aux modifications profondes qui transforment les modes de vie des Guinéens et des Maliens, à de nombreux cinéphiles de par le monde sans jamais parvenir à séduire les acheteurs des télévisions québécoises. Après une incursion en Guinée, où il réalise un film dans lequel il oppose l'immense machine anonyme de l'industrie de la bauxite au travail précis et méticuleux des artisans, c'est au Mali que L'Espérance installe sa caméra, explorant le delta intérieur du fleuve Niger, une vaste zone inondable. Selon l'approche qui caractérise ses films antérieurs, il y privilégie une construction axée sur plusieurs personnes plutôt qu'un seul individu, prenant soin de bien les inscrire dans leurs environnements quotidiens. Ce cycle africain, qui nous donne à réfléchir sur notre devenir collectif, est la façon imaginée par le réalisateur afin de contourner sa « difficulté à trouver un point d'ancrage pour tourner une situation qui fait appel au collectif » en sol québécois (*Liberté*, vol. 49, n^{os} 1-2, 2007). Loin d'être un caprice d'artiste, comme on a parfois pu le croire et comme il s'en est lui-même défendu dans un article publié dans *24 images* en 2005, l'Afrique est devenue le lieu où il élabore son discours, tant sur le monde des hommes que sur le cinéma.

REPENSER LA PLACE DE L'ÉCONOMIE

Au fil de ces trois films, l'intérêt du réalisateur pour les questions économiques va fortement colorer sa façon de traduire les contrées visitées. Loin du discours didactique sur l'état de l'économie africaine, L'Espérance va laisser transparaître, par petites touches, une réflexion sur un autre univers économique possible que celui imposé par le grand capital. Avec *La Main invisible*, dont le titre reprend la célèbre expression d'Adam Smith, le réalisateur proposera une lecture critique de la doctrine néolibérale. Sans commentaire direct, uniquement à l'aide d'images évocatrices, le film montre des solutions de remplacement au système capitaliste, où l'individu se réalise autrement que par l'ac-

cumulation de richesses et de biens de consommation. Dans *Un Fleuve humain*, le cinéaste nous fait découvrir la valorisation (certes peu affirmée) d'une économie qui tient compte des hommes et des femmes et de leurs besoins pour subsister. Les intervenants rappellent fréquemment qu'il fut un temps, pas si lointain, soit avant les sécheresses de 1974 et 1984, où les activités économiques étaient encore soumises au bien commun et où chacun pouvait espérer trouver à manger, car tous faisaient partie d'une même communauté. Au moment de la réalisation d'*Intérieurs du delta*, la situation s'est fortement détériorée. On a l'impression d'être dorénavant en présence d'une économie de survie. D'une part, les effets de la mondialisation se font ressentir. En effet, comme partout ailleurs, le coût des denrées de base a flambé et les hausses successives du prix du pétrole ont fini par gruger les maigres marges financières. D'autre part, les changements climatiques ont eu un impact considérable sur la crue du fleuve Niger, affectant aussi bien les pâturages que les bancs de poissons. Ce nouveau contexte oblige les habitants du territoire à revoir leur façon de faire, à envisager de façon plus pessimiste — mais non défaitiste — l'avenir qui s'ouvre devant eux. En choisissant de valoriser leur discours socialement engagé plutôt que de confier la parole aux experts, L'Espérance parvient à faire glisser le concept de mondialisation hors de la seule sphère économique, traduisant ainsi une vision humaniste faisant de l'homme la mesure de toute chose.

RENOUER AVEC LA TRADITION

Ce regard sur la mondialisation à partir de l'Afrique a permis à L'Espérance de comprendre qu'une des forces de résistance des Guinéens résidait dans « la richesse d'une culture ancestrale » et dans « la force d'une tradition artisanale très développée » comme il le laisse entendre clairement dans l'entretien paru dans *Liberté*. Ses films magnifient d'ailleurs les gestes des travailleurs, des artisans et des artistes, fruits d'une transmission millénaire, d'un véritable héritage culturel. Ces façons de faire, léguées par les ancêtres, leur offrent les outils nécessaires à leur survie et leur a permis de résister admirablement aux pressions

culturelles extérieures. Il semble que cette prise de conscience de la valeur de la tradition a amené L'Espérance à reconsidérer son propre rapport à l'histoire du documentaire québécois et tout particulièrement au cinéma direct. Dans un entretien que l'on peut lire en ligne sur le site de *Panorama-cinéma*, le réalisateur disait : « *Au cinéma, ce qui est merveilleux, c'est que ce sont les descendants qui choisissent leur héritage. Et ils n'ont pas besoin de l'accord de ceux qui lèguent leur patrimoine. L'héritage des premiers cinéastes issus du cinéma direct est important pour moi.* »

S'il n'a jamais été dupe des limites de l'appellation « cinéma direct », faisant souvent remarquer qu'à partir du moment où on installait quelqu'un devant la caméra et qu'on lui demandait de s'exprimer, la relation était déjà moins directe, il a pourtant pu croire qu'il suffisait de tendre le micro pour justifier le bien-fondé d'un projet de film. À partir de son cycle africain, sa position va nettement se modifier. Il privilégie dorénavant un cinéma de poésie pour rendre compte du réel en élaborant de plus en plus ses valeurs plastiques. Sa pratique relève depuis lors de l'essai cinématographique, au sens où elle témoigne d'un point de vue d'artiste sur le monde dans lequel il vit, ne renonçant jamais à réfléchir sur la façon de rendre compte du réel et de l'interroger. D'ailleurs, se refusant à abandonner la forme pour le fond, il fera de cette démarche poétique un des vecteurs de son engagement politique. Le cinéaste est clair sur ce point dans une entrevue qu'il a accordée à *La Presse* en 2010 : « *On constate que la diversité biologique sur la planète est menacée, mais c'est aussi le cas pour la diversité culturelle. Face à cela, les cinéastes doivent essayer d'inventer de nouvelles formes. C'est une résistance.* »

PASSER DERRIÈRE LA CAMÉRA

Cette préoccupation pour le renouvellement de sa propre *poïétique* l'amène à réaliser lui-même les prises de vue lors de ses tournages. Tout en impliquant un nouveau rapport avec les gens filmés, ce geste favorise un peu plus le caractère subjectif de ses productions. À travers ce choix technique, imposé à la fois par des contraintes budgétaires et des préoccupations esthétiques, L'Espérance va préciser son rapport avec toute la tradition du cinéma direct. On le sait, certains documentaristes préfèrent être leur propre opérateur de caméra (c'était le cas de Rouch), alors que d'autres prenaient eux-mêmes le son (comme Frederick Wiseman). Les nouvelles technologies le permettant, L'Espérance remplit les deux rôles à la fois, se plaçant d'emblée au centre de son dispositif de captation. La prise de commande de l'appareil d'enregistrement va lui permettre d'épouser totalement le film en train de se faire, tout en lui ménageant une grande marge de liberté.

Cependant, cette double fonction exige de lui d'être simultanément à l'affût des gestes significatifs et de prêter une oreille attentive à l'univers sonore qui l'entoure. On conçoit aisément qu'il est difficile d'être concentré d'une façon équivalente sur les deux sources et que l'une prend néces-

sairement le pas sur l'autre. Chez L'Espérance, on a l'impression que le son va imposer la voie directrice, même si les images sont d'une beauté plastique évidente. Grâce au précieux travail de Francine Poirier (conception sonore), Esther Auger (son additionnel) et Lisa Wedlock (bruitage), on a même l'impression que ses films recréent l'écologie sonore de l'espace africain. Sa pratique du cinéma direct repose cependant moins sur la parole que sur l'écoute, une écoute qui peut toutefois paraître à première vue paradoxale. C'est que le réalisateur ne comprend pas la langue des gens qu'il rencontre. Il ne peut donc saisir exactement ce qui se dit. Cela n'a rien d'exceptionnel en soi : comme de nombreux autres réalisateurs, un interprète lui traduit l'essentiel des propos. Pour cette raison, au moment des différentes périodes de tournage, il porte une attention précieuse au déroulement de la conversation elle-même à travers les mots, les gestes et les regards échangés. C'est ce moment de partage que cherche à saisir instinctivement L'Espérance en pratiquant une écoute extrêmement active. De plus, le recours à un interprète amène les intervenants à s'adresser à un espace situé à côté de la caméra, donnant à l'impression aux spectateurs du film d'assister véritablement aux discussions, d'occuper sa place qui a été laissée vacante par le dispositif d'enregistrement.

INCLURE LE SPECTATEUR

L'ensemble de la démarche du cinéaste tend d'ailleurs à conférer un rôle de plus en plus grand aux spectateurs. L'évolution de son travail, à partir de la voix hors champ, indique clairement la recherche d'un nouveau mode d'adresse au public. Dans *La Main invisible* par exemple, il n'y a pas recours, se refusant à plaquer un commentaire de quelque nature que ce soit sur les images déjà fort éloquentes. Par contre, dans *Un Fleuve humain*, la voix hors champ lui permet, en ouverture du film, de décrire de façon objective le delta du fleuve Niger et d'expliquer les intentions qui sous-tendent le projet. Son ton posé et sans affect traduit de façon manifeste l'esthétique qu'il a choisi de privilégier. Vers la fin du film, L'Espérance relate, sous la forme d'une réminiscence, un passage de *Territoires* (1995) de l'écrivain somalien Nuruddin Farah, explicitant cette fois le caractère subjectif de l'ensemble du film. Avec *Intérieurs du delta*, la voix hors champ sert non seulement à induire l'idée de la subjectivité, mais aussi celle d'une certaine intimité. Alors que cette voix explique au début qu'elle tire son auditeur du sommeil, à la fin elle détaille les composantes d'un rêve, faisant sienne deux passages tirés, encore une fois, du texte de Nuruddin Farah. Cette voix nous guide, un peu comme le ferait celle d'un hypnotiseur, nous faisant voyager avec elle, comme lorsqu'elle indique la progression vers l'intérieur du delta, tout en permettant au film de s'intérioriser en nous.

Bien que fort accessible, le cinéma de L'Espérance ne cherche pourtant pas à ménager son spectateur. L'approche, qui relève à la fois d'une démarche poétique et engagée, laisse souvent perplexes ceux qui sont trop coutumiers des

productions documentaires formatées pour la télévision. Ne sachant trop sous quel angle recevoir ces objets malaisés que sont ces films, ils reprochent au réalisateur sinon son caractère hermétique, tout au moins de n'avoir pas su répondre à leurs attentes. Mais tout comme il invitait les réalisateurs à faire preuve d'inventivité pour faire acte de résistance, le cinéaste convie les spectateurs à s'approprier ses films en faisant un effort pour en inférer le sens, à travers une lecture attentive de leurs formes et des propos qu'ils contiennent, afin d'affiner leur regard critique. Cela peut expliquer pourquoi la télévision, de plus en plus vouée aux divertissements, est si peu encline à vouloir les diffuser.

Ce n'est qu'à son retour au Québec qu'il aura véritablement accès à toutes les subtilités que contenaient les discussions, ce qui l'amènera lors des séjours subséquents à chercher à rétablir, dans toute sa richesse, cette conversation interrompue. En choisissant de ne pas sous-titrer tous les propos échangés par les intervenants, L'Espérance nous place dans la position qui était la sienne au moment du tournage. ⊥

DOSSIER

Une question d'intensité

Entretien avec Rodrigue Jean

PROPOS RECUEILLIS PAR ANDRÉ HABIB

Rodrigue Jean a réalisé des courts métrages (La dérouté, 1995; La mémoire de l'eau, 1996; L'Appel, 1998), des longs métrages de fiction (Full Blast, 1999, Yellowknife, 2001, Lost Song, 2008) et des documentaires (La voix des rivières, 1995, L'extrême frontière, 2006, Hommes à louer, 2007). Depuis 2010, il mène avec une équipe de fidèles collaborateurs (tout particulièrement son monteur Mathieu Bouchard-Malo) et des travailleurs du sexe du Centre-Sud de Montréal, un projet de longue haleine sur le web, entre fiction et documentaire : Épopée (www.epopee.me). Rodrigue Jean possède sans conteste une des voix les plus originales, radicales et lucides de la cinématographie québécoise et canadienne, et dont la portée déborde largement le seul domaine du cinéma.

SPIRALE — La première question, qui est aussi la plus simple, et la plus naïve peut-être, serait : qu'a représenté pour toi le documentaire? Quelle place occupe-t-il dans ton propre parcours?

RODRIGUE JEAN — J'en ai toujours parlé comme de la vraie école du cinéma, parce que avec le documentaire, il faut se battre avec la réalité... Et pas seulement sur le plan des sujets, mais aussi sur celui de la technique. Le cinéma, c'est une idée, mais c'est aussi une chose purement machiniste. Et dans le documentaire, ces deux choses sont tout le

temps présentes. C'est pour ça que pendant des années j'ai tenu à réaliser des documentaires autant que des longs métrages de fiction.

Le contexte compte également beaucoup pour saisir ce parcours. L'Office national du film (ONF) était le seul lieu de production dans les provinces maritimes (d'où je viens). Quand j'ai voulu réaliser mon premier documentaire, la grande époque de l'ONF était révolue. Il était alors absolument impossible d'y produire mes films, pour des raisons que j'ai comprises plus tard. *La Voix des rivières*, mon premier documentaire, a été une sorte de plaidoyer esthétique adressé à l'ONF en Acadie. C'est aussi plus tard que j'ai réalisé ce que je voulais faire à l'époque et pourquoi je l'ai fait. J'y traitais intuitivement de la séparation entre *les mots qui font voir et les images qui font entendre*, comme le dit Jacques Rancière. Dans *La Voix des rivières*, nous avons séparé les images et la parole. En partie pour éviter que les corps, les personnes si on veut, ne soient donnés au rabais, en pâture, en les représentant dans des activités figées, des stéréotypes. On retrouve la même chose dans *Hommes à louer*, mais d'une manière plus marquée. Il m'a semblé important, dès *La Voix des rivières*, de ne pas donner en pâture des *corps minoritaires*. Je répondais un peu à l'ONF avec ce choix et notamment à Herménégilde Chiasson et des gens de son entourage ayant créé une sorte d'école qui,