

Présence et mémoire des lieux Entretien avec Sylvain L'Espérance

Philippe Gendreau

Volume 49, Number 1-2 (275-276), March 2007

La mort du Québec : pour qui sonne le glas?

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/22262ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Collectif Liberté

ISSN

0024-2020 (print)

1923-0915 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this document

Gendreau, P. (2007). Présence et mémoire des lieux : entretien avec Sylvain L'Espérance. *Liberté*, 49(1-2), 112–125.

Présence et mémoire des lieux

Entretien avec Sylvain L'Espérance

Philippe Gendreau

Philippe Gendreau — J'ai réalisé que tous tes films se construisent autour de trois pôles : le lieu, la personne, le travail.

Sylvain L'Espérance — Effectivement, même dans mon premier film, *Les écarts perdus* (1988), j'ai exploré l'écart entre les gestes du travail et les lieux où ces gestes s'accomplissent. Le film était plus expérimental que ceux qui ont suivi dans la mesure où il s'agissait moins d'exprimer un point de vue sur le monde que de chercher des contrastes entre ces lieux, d'une diversité étonnante, tous situés au Québec.

J'ai commencé *Les printemps incertains* (1992), mon deuxième film, comme un film expérimental. Je voulais explorer les quartiers qui longent le canal Lachine : Saint-Henri, que j'ai habité tout au long des années 1980, mais aussi Pointe-Saint-Charles, Griffintown. Or, en commençant le travail sur le film, j'ai vite compris qu'il me fallait aller vers les gens pour raconter l'histoire de ce quartier. J'ai donc tendu une perche aux ouvriers. J'ai commencé à les rencontrer simplement pour recueillir leur histoire. Après quelques rencontres, j'ai réalisé qu'il y avait un film extraordinaire à faire autour de cette parole-là.

P. G. — Avec ce film se précise ton intérêt pour les laissés-pour-compte de l'économie.

S. L. — Mon intérêt pour les questions économiques était déjà présent avant. Ce film a surtout éveillé en moi un intérêt pour les questions politiques. Je n'avais pas commencé ce film avec une vision claire de l'histoire qui s'était déroulée dans ce quartier.

Cette histoire, je l'ai apprise par la parole des ouvriers. Le canal Lachine a été le cœur industriel du Canada à partir des années 1850. En fréquentant les ouvriers qui avaient connu les dernières heures de gloire de ce quartier, j'ai appris comment, eux, percevaient les choses. J'ai saisi comment ils se sont sentis floués quand, après qu'ils ont donné leur vie à l'industrie, cette dernière les a lâchés. Ils pensaient que leurs enfants y travailleraient, mais, au cours des années 1970, on leur annonçait que l'usine allait fermer, qu'ils allaient perdre leur emploi avant l'âge de leur retraite. Une tradition ouvrière leur glissait littéralement sous les pieds.

P. G. — La survie de ces gens-là, c'est aussi la survie de cette mémoire. Cette perte due aux changements qui sont constitutifs de la modernité, tu y es aussi très sensible. Par exemple, tu filmes un garagiste « artisanal » qui se présente comme le dernier des garagistes. La scène n'est pas très éclairée, cela donne une dimension crépusculaire à ce moment.

S. L. — J'ai rencontré ce garagiste par hasard. L'édifice où il travaillait m'intriguait. Un jour, je l'ai vu sortir et je suis alors allé à sa rencontre. Au début, il ne voulait pas participer au film. Son garage n'était pas légal, il travaillait au noir. Il croyait que j'étais un représentant du gouvernement. Ensuite, lorsqu'il a compris que ce n'était pas le cas, il a craint que les images soient vues par des gens qui pourraient lui causer des problèmes. Je tenais à le rencontrer pour le film parce que je cherchais d'anciens résidents du quartier Village-aux-Oies, qui avait été détruit par l'administration Drapeau pour la construction de l'Autostade de l'Expo 67. Or, c'était très difficile de trouver des gens de ce quartier. Certains avaient déménagé dans des quartiers éloignés, d'autres plus près. Mais, en général, ils ne voulaient pas parler. Je sentais qu'il y avait une espèce de traumatisme lié à la démolition de ce quartier.

J'ai finalement réussi à filmer ce garagiste une seule fois. Par la suite, il n'a plus jamais voulu être filmé. Ce que je trouve beau

dans cette séquence, c'est la capacité qu'a eue Marc-André Berthiaume (l'un des caméramans du film) de magnifier le travail simple de cet homme. Ce fut une révélation au moment des *rushes*. Ces gestes quotidiens, grâce au travail de la caméra, se sont transformés en un poème visuel. De plus, ce qu'il dit est clair, sans détour : « Drapeau aurait dû être mis en prison » pour la destruction du Village-aux-Oies.

P. G. — En même temps, il y a quelque chose de très clair sur l'évolution technique du monde contre laquelle le garagiste ne peut rien.

S. L. — Ces gens ont le sentiment d'une dépossession. Paul-Émile, une des personnes du film, a vécu toute sa vie dans le quartier. Il y a travaillé et y a pris sa retraite. Il en a constaté l'évolution, les pertes d'emplois, etc. Dans le film, on sent sa révolte contre ces entreprises qui ont fait des profits, mais qui n'ont jamais réinvesti dans le quartier. Cette révolte n'est cependant pas idéologique. Il n'est pas contre le capitalisme. Ce qui le révolte, c'est le fait que les entreprises aient abandonné les ouvriers et le quartier.

P. G. — À la fin de ce film, il y a une très belle scène où tu amènes Paul-Émile sur le toit de l'usine où il a travaillé toute sa vie. En regardant son quartier d'un nouveau point de vue, il découvre un nouveau quartier. Il vit un choc existentiel par un déplacement de regard... Était-ce une leçon de cinéma que tu souhaitais faire ?

S. L. — C'était surtout une bonne façon de terminer le film... En tout cas, c'était plus intuitif à l'époque que cela ne l'est maintenant. La question du regard, du déplacement du point de vue qui modifie notre compréhension du monde, s'est développée à chacun de mes films. Dans ce cas particulier, mon intérêt était de donner à Paul-Émile un point de vue que peu ou pas d'ouvriers avaient eu la chance d'avoir sur leur quartier. Tout au long de leur vie, ils étaient restés « sur le terrain des vaches », comme dit Paul-

Émile. Le point de vue que découvre Paul-Émile, c'est surtout celui des gens qui travaillent dans les tours à bureau que l'on voit en arrière-plan à quelques reprises dans le film.

P. G. — La parole est au centre du *Temps qu'il fait* (1997), ton troisième film. Tu y dresses un portrait économique du Québec ou à tout le moins de Montréal. Tu construis davantage une géographie des discours que fais le tracé d'un territoire. Le film débute avec un icône du pouvoir, une tour à bureau avec, hors champ, un discours de politiciens sur la nécessité de l'adaptation aux changements économiques. Le reste du film, tu donnes la parole à des immigrants, à des travailleurs, à des chômeurs et à des artistes qui sont en survie.

S. L. — Dans *Les printemps incertains*, il y avait l'histoire d'un enracinement et d'un déracinement. Je rencontrais des gens qui étaient capables de se rattacher à une histoire, à un quartier. Je me suis fait la réflexion qu'à partir du moment où l'on ne peut plus parler d'un milieu, d'un quartier ouvrier, à partir du moment où tous les travailleurs sont à la merci des fluctuations économiques de plus en plus fréquentes, à quoi peuvent-ils se rattacher ? J'avais ce sentiment dans mon travail et le sentais dans la société. D'une part, il y avait le discours sur la mondialisation qui devait apporter la richesse et, d'autre part, c'était la crise économique. J'ai alors constaté que, à partir du moment où les quartiers ne sont plus des lieux d'enracinement et que seul le travail peut nous donner une position sociale, non seulement le chômeur est pauvre, il est aussi en situation d'errance. Le film explore ce *no man's land*. Montréal-Est n'est pas un lieu d'enracinement comme a pu l'être Pointe-Saint-Charles jusque dans les années 1970.

P. G. — Le film prend la forme de cette errance, tu n'orientes jamais le spectateur. Les personnes sont filmées dans un contexte étriqué. On sent les différents lieux, mais jamais on ne peut les situer.

S. L. — J'ai filmé Montréal comme un vaste *no man's land*. J'ai exploré les marges de la ville dans l'espoir de montrer des gens qui étaient marginalisés par les forces de l'économie. Le travailleur de Montréal-Est qui recycle des réservoirs d'huile à chauffage en est un bon exemple. Il a d'abord été un homme très actif. Travailleur en usine, il était actif dans son unité syndicale tout en faisant du bénévolat pour des organismes de charité. Il a même fait de la politique municipale. Cette vie active n'était possible que lorsqu'il avait un emploi. Le jour où il le perd, il ne peut que s'occuper de sa survie; du coup tout son espace, en tant que citoyen, est détruit.

P. G. — Il était assez difficile d'avoir beaucoup d'espoir au milieu des années 1990. L'économie n'était pas en bonne santé, on venait de faire un référendum qui n'était que la reprise édulcorée du précédent...

S. L. — C'est vrai. D'ailleurs, la seule chose que je regrette, c'est qu'il n'y ait pas beaucoup d'espoir dans ce film. Je n'avais pas beaucoup de recul sur la situation politique que vivait le Québec à l'époque. J'avais moi-même des difficultés économiques. Le film s'est fait à coup de petites bourses. Le danger lorsqu'on fait un film, c'est d'y mettre un peu trop de ses états d'âme et de ne pas être capable de voir au delà de sa propre situation. Il n'y a pas d'utopie dans ce film. C'est d'ailleurs un reproche que je lui fais, son manque d'ouverture à ce qui est possible.

P. G. — En fait, l'enracinement dont tu parles n'a pas tant à voir avec l'histoire qu'avec le présent, avec le fait d'être actif dans la société, d'y avoir une place, c'est-à-dire encore une fois une position géographique.

S. L. — Si tu perds ça, ton histoire peut être un lieu de refuge, mais difficilement un moteur pour te permettre d'avancer au quotidien, tu es uniquement pris avec des problèmes de survie.

Bien sûr, pour l'immigrant, la perte est encore plus grande, parce qu'il a déjà perdu ses liens avec ses origines. Toutefois, il y a quelque chose de semblable entre la situation du chômeur né ici et celle de l'immigrant : ils se retrouvent tous deux dans une zone floue face à laquelle le discours sur la réussite économique me semblait, et me semble encore, une aberration.

P. G. — Il y a donc, selon toi, une responsabilité collective de donner à tous les individus une capacité d'enracinement, une place réelle dans la société. Et cela passe essentiellement par le travail.

S. L. — Oui, c'est une responsabilité collective, et le « nous » ne fait pas de différence, pour moi, entre les immigrés et le reste des citoyens. Le poète et essayiste Pierre Nepveu dans les derniers chapitres de son livre *L'écologie du réel* réfléchit aux ouvertures qu'offre l'écriture des immigrants à la littérature québécoise. Je crois qu'on peut nourrir le même espoir face à l'expérience de l'immigration dans la société québécoise en général. Il y a face à nous une situation nouvelle, riche de possibles. Comment arriverons-nous à construire un espace commun ? Lorsqu'on se penche sur l'histoire de l'immigration au Québec, on découvre que le Québec est de longue date une société métissée. À titre d'exemple, la cohabitation des ouvriers d'origine irlandaise et québécoise dans le quartier Pointe-Saint-Charles a pris naissance au milieu du XIX^e siècle.

P. G. — Tu es un cinéaste de la parole, je sens un amour de la parole. Néanmoins, si tu la donnes aux exclus, tu la refuses aux hommes de pouvoir. Pourquoi ?

S. L. — Dans *Les printemps incertains*, nous avons filmé un propriétaire de condominium qui venait de s'installer aux abords du canal. Nous avons alors vite eu l'impression d'en faire une caricature. Il tenait son discours, et nous avons l'impression de le tromper parce qu'il était pris dans la structure d'un film où,

forcément, il aurait eu l'air d'un parfait imbécile. Par ailleurs, le film n'aurait pas rendu justice aux autres personnes en le mettant là.

J'ai par contre réalisé un film qui aborde de front cette question du pouvoir, *Pendant que tombent les arbres* (1996), qui a été produit par les Productions Virage. Il est le résultat d'une commande où l'on avait demandé à cinq cinéastes de faire un film sur cinq périodes de l'histoire de la Confédération des syndicats nationaux (CSN), dans le cadre des célébrations des 75 ans de la CSN. Je devais m'occuper de la période contemporaine. J'ai fait un film sur l'usine de papier Abitibi-Price à Alma, à la suggestion des gens de la CSN, qui voyaient le dialogue entre les patrons et le syndicat de l'usine comme une solution d'avenir.

Ce nouveau partenariat entre les travailleurs et les dirigeants de l'usine avait permis de sauver l'usine. Au moment où je tournais le film, les derniers ajustements étaient faits sur un nouveau plan de l'usine qui avait nécessité un investissement de plusieurs dizaines de millions de dollars, investissement qui assurait la survie de l'usine. Sauf que, dans ce sauvetage, plus de la moitié des postes avaient été abolis. Dans le film, j'interroge donc le président du syndicat et le directeur de l'usine, et tous les deux parlent de ce qu'ils ont tenté de faire. Parallèlement à ça, je donne la parole aux employés qui ont participé au processus de sauvetage de l'usine et à certains qui ont perdu leur emploi. Le film montre le contraste entre les deux. *Pendant que tombent les arbres* a été très mal reçu par le syndicat. Le syndicat et la direction de l'usine voulaient déposer une injonction pour empêcher la sortie du film. Ce n'est que par avocats interposés qu'ils en sont venus à la conclusion que, s'ils empêchaient la sortie du film, ils lui donneraient encore plus de visibilité. La meilleure façon de censurer le film était de tenir ça mort.

P. G. — Qu'est-ce qui les dérangeait dans ce film ?

S. L. — J’y abordais entre autres une dimension totalement occultée par les dirigeants de l’usine et ceux du syndicat, à savoir la question de la forêt, la question de la gestion de la ressource. Dans le sauvetage de l’usine, il y a eu des investissements de dizaines de millions pour un nouveau plan dont le fonctionnement ne nécessitait pas plus que cinq ouvriers par quart de travail... Je donnais la parole à des élus municipaux qui remettaient en question ce choix et l’impact de cette décision. Quels étaient les espoirs de développement de la municipalité si des investissements aussi importants ne généraient que quelques emplois ? Quel était l’impact économique pour cette région ? Toutefois, c’est surtout concernant la question de la ressource que les dirigeants de l’entreprise se sont énervés ; ils étaient furieux que je l’aie abordée. Ils étaient farouchement opposés à l’idée que je développais : la ressource appartient à la communauté, et donc, du moment où tu profites de la ressource, il doit y avoir un retour à la communauté. En juxtaposant les pertes d’emplois, le sauvetage de l’entreprise, et l’utilisation de la ressource, il y avait quelque chose qui éclatait au visage. Quand j’ai vu les avocats d’Abitibi-Price débarquer, j’ai compris que j’étais dans un monde différent. Je n’étais plus simplement dans le monde des idées. Mes idées, mes images avaient des incidences concrètes dont on voulait contrôler les éclats. En ce sens, j’ai donc déjà donné la parole aux dirigeants d’entreprise, et j’ai vu ce que cela donnait...

P. G. — Dans ce cas-là, les gens de pouvoir sont autant les dirigeants d’entreprise que les syndicats. C’est d’ailleurs l’époque du rapprochement des syndicats et du patronat. On essayait de sauver les meubles, mais, surtout, on sentait que les syndicats n’étaient plus capables de développer une solution de rechange au modèle économique ambiant.

S. L. — Effectivement, face à la modernisation technologique, à la mondialisation et à la menace de pertes d’emplois qui en découle, les syndicats sont dans une position de faiblesse. Dès qu’on menace de transporter une usine en Russie parce qu’il y a

beaucoup de bois et que la main-d'œuvre y est moins chère, le syndicat, les ouvriers et même la direction de l'usine se trouvent dans la même position : ils doivent faire la preuve qu'ils peuvent être rentables sur le marché international. Les rapports de lutte s'en trouvent radicalement transformés.

Mais les dirigeants du syndicat mettaient alors le doigt dans un engrenage qui les empêchait de réfléchir plus largement sur les impacts de leurs choix face à la collectivité. Je n'ai pas trouvé beaucoup d'échos positifs à la CSN, comme si personne n'était prêt à regarder ce que le film disait. Je crois d'ailleurs que ce film est un bon exemple pour continuer la réflexion sur le cinéma comme outil de pouvoir. La CSN, ayant en partie financé le film, ne s'attendait pas à une critique aussi sévère de l'action syndicale. Le film a été reçu comme une trahison. Cette aventure m'a fait beaucoup réfléchir sur ce genre de projets. Lorsque j'ai commencé le film et qu'on m'a parlé de ce partenariat entre le syndicat et l'usine, j'y suis allé sans idée préconçue. C'est une fois sur place que j'ai développé mon opinion et la ligne du film.

P. G. — D'une ressource à l'autre, de la forêt à l'aluminium, tu te retrouves à faire un film qui ouvre sur un autre continent : l'Afrique. J'aimerais que tu me parles de la genèse de ce projet qui marque un tournant dans ton œuvre : *La main invisible* (2002). Ce film demeure, selon moi, un des films les plus importants de ces dernières années, et je ne comprends toujours pas pourquoi il n'a pas connu une réception aussi forte que *L'erreur boréale* (1999), par exemple.

S. L. — Lorsque je faisais un film sur les papetières au Saguenay, les gens que je rencontrais me disaient : s'il y a un film à faire ici, c'est sur « l'Alcanie ». « L'Alcanie », c'est le Saguenay contrôlé par l'Alcan. J'ai donc commencé à faire des recherches et j'ai réalisé que l'Alcan était au cœur du processus de mondialisation. La classe politique en parlait comme d'un exemple positif. L'Alcan va chercher des matières premières en Afrique, les transforme en

lingots d'aluminium. Par la suite, ces lingots sont envoyés en Chine, où ils servent à faire toute sorte de biens, dont certains se retrouvent en Afrique... Je me suis rendu compte que, pour une compagnie comme l'Alcan, les populations sont une abstraction; et l'Afrique, un lieu comme tant d'autres où puiser des matières premières. Mon projet au départ était donc de parcourir le chemin de l'aluminium, mais du point de vue des travailleurs.

Les recherches m'ont amené en Guinée. Cette rencontre avec la Guinée et les Guinéens m'a fait modifier le film, car je me suis trouvé confronté à ma propre ignorance face à l'Afrique en général et à la Guinée en particulier. Avant de partir, je percevais la Guinée et les Guinéens plus ou moins comme des victimes du processus de mondialisation, ce qui est le cas, dans un certain sens. Mais je ne voyais pas la force du peuple guinéen. C'est cette découverte de la force de la société guinéenne qui a transformé le projet. Ce n'était plus un film sur le chemin de l'aluminium, mais sur les rapports complexes entre le Nord et le Sud.

Bien que pauvres, les Guinéens possèdent la richesse d'une culture ancestrale, la force d'une tradition artisanale très développée, et aussi une dignité remarquable. Cet ensemble de traits était absent des gens filmés à Montréal dans *Le temps qu'il fait*. En Guinée, je n'étais plus devant des employés au chômage, mais face à des artisans; j'ai compris la souveraineté de l'artisan, sa force et la façon dont sa culture lui offre des outils pour résister à une situation économique bien plus difficile que celle que nous vivons à Montréal.

P. G. — Comment expliques-tu que, en Afrique, tu rencontres des gens forts, souverains, alors qu'à Montréal la misère se confond à la pauvreté.

S. L. — L'homme qui récupère du métal à Montréal dans *Le temps qu'il fait* ne s'inscrit nulle part, il ne se rattache à aucune tradition. Il récupère le métal par dépit, parce qu'il n'a rien d'autre

à faire pour survivre. Il agit dans une situation de déracinement, de perte de sens. Inversement, l'artisan guinéen qui fait des marmites avec de l'aluminium récupéré se rattache à une tradition d'artisans. Son métier, il l'a appris d'un homme, d'un maître, et lui-même va le retransmettre à des plus jeunes. Son métier s'inscrit à l'intérieur d'une tradition qui fait que cet artisan peut donner un sens à sa vie.

Lorsque que tu es en état de survie quotidienne dans une société riche, comme Montréal, la société ne cesse de te renvoyer l'image de ta propre exclusion, de ton échec personnel. Alors que les gens que j'ai filmés en Guinée ne sont pas des exclus, ils sont pauvres, mais la société ne leur dit pas : « Vous êtes en dehors du système. » Ils font partie d'une collectivité.

P. G. — Le Québec se perçoit rarement comme une société riche du Nord exploitant les richesses du monde. Un des aspects forts de *La main invisible* est que, uniquement avec des images, tu situes la Guinée et le Québec dans la chaîne économique de la mondialisation. Tu nous rappelles que le Québec fait partie des sociétés riches et dominantes.

S. L. — Face à l'histoire coloniale, nous ne nous sentons pas beaucoup de responsabilités ici au Québec. Mais si, en regard de ce passé, nous avons peu de responsabilités, aujourd'hui, nous sommes partie prenante de l'exploitation du Sud. Des entreprises d'ici exploitent les richesses du Sud. Lorsque je montre d'un côté les immenses machines et la technologie à l'œuvre, et juste à côté les artisans pauvres et sans moyens, je veux indiquer l'absence de répartition de la richesse. Je mets en cause notre absence de regard pour ces gens chez qui nous allons extraire la bauxite.

P. G. — Avec ton dernier film, *Un fleuve trop humain* (2006), tu largues les amarres avec le Québec pour te concentrer sur le

portrait d'une région de l'Afrique, la région du delta intérieur du fleuve Niger. Où se situe cette région ?

S. L. — Le delta intérieur que je filme se situe au Mali, entre les villes de Mopti et de Tombouctou. Ce territoire existe tel qu'il est grâce à la crue du fleuve Niger, qui, annuellement, inonde 40 000 km² de terre, sur une période de quatre à six mois, selon l'importance de la crue. Ce cycle crée un mode de vie très particulier : les eaux qui se retirent laissent place à de vastes pâturages où les animaux paissent ; il permet une importante production rizicole et une agriculture diversifiée. L'inondation des terres crée de vastes frayères qui sont à la base d'une production halieutique importante. Ce territoire est en perpétuelle transformation ; on cultive sur des terres qui seront submergées par les eaux quelques mois plus tard et où les pêcheurs viendront tendre leur filet. Traditionnellement, chaque métier est pratiqué par un groupe ethnique particulier : les Peuls sont des bergers, les Bozos sont des pêcheurs, les Sonraïs sont des agriculteurs, etc. Il peut, bien sûr, y avoir des exceptions, mais en général une activité est liée à une ethnie. Toutes ces sociétés humaines vivent en paix sur un même territoire qu'elles ont appris à partager. C'est au fil d'un long apprentissage de plusieurs centaines d'années que ces communautés ont développé les règles et les habitudes de leur cohabitation. Ce lieu est donc très riche en histoire, et les Maliens en ont une connaissance étonnante. Par exemple, de nombreux chants populaires évoquent la vie de Sundiata Keita, le fondateur de l'empire du Mali au XIII^e siècle. La tradition poétique des bergers peuls fait aussi référence à l'histoire ; les bergers, bien que souvent analphabètes, seront appelés à maîtriser la forme poétique qu'on appelle les *jammooje na'i*, l'éloge aux bovins.

P. G. — On retrouve dans *Un fleuve humain* les éléments de ton cinéma : la parole, le travail, les lieux. Toutefois, on a l'impression que tu cherches à faire le tour d'une communauté, d'un lieu. Tu y présentes des gens, souverains, dans un contexte fragilisé. Je sens,

à cause de cela, moins d'espoir que dans *La main invisible*. Je sens que tu nous montres une société qui va disparaître. Encore une fois...

S. L. — Il y a eu deux grandes sécheresses dans le delta, en 1974 et en 1985. Depuis ce temps, la crue n'est plus aussi forte. Tous les aspects de la vie reliés au fleuve se sont fragilisés. On dit que la sécheresse de 1974 a attaqué les bêtes et que celle de 1985 a attaqué les hommes. Auparavant, l'abondance de poissons était telle que toute une partie de la pêche n'était pas comptabilisée. On donnait du poisson aux plus pauvres sans problème. Il y avait donc un soutien qui n'est plus possible une fois que le poisson n'est plus aussi abondant. La pêche est entièrement entrée dans l'économie marchande. Mais cette société possède des outils pour affronter les vicissitudes liées au climat. Contrairement à nous, urbains, pour qui l'environnement est une donnée nouvelle, extérieure, objective, les gens du delta ont toujours su vivre et s'adapter aux affronts de la nature. Cette connaissance que les gens du delta ont du territoire, de l'histoire, de leur métier, je la reçois comme une *leçon de choses*. Cette société vit une période de transition, mais elle ne va pas disparaître.

P. G. — J'ai l'impression que, dans tes films, tu tentes essentiellement de montrer les liens à l'œuvre dans nos sociétés.

S. L. — Le rapport de l'individu au monde et à la société m'a toujours intéressé. Je ne construis jamais un film avec un seul individu, mais avec un groupe de personnes. Je constate cependant la difficulté que nous avons aujourd'hui à filmer la collectivité au Québec. En tout cas, pour ma part, j'arrive difficilement à y trouver un point d'ancrage pour tourner une situation qui fait appel au collectif. Quand je propose à quelqu'un de faire un film, j'ai également l'impression de faire face à une crainte que je trouve absolument paralysante. Dans tous les milieux. Il y a aujourd'hui une suspicion des gens face aux images médiatiques, à la télévision, et nous, comme documentaristes, sommes obligés de composer avec cela.

Je comprends cette suspicion, car la télévision est terrible en ce moment. On n'a qu'à penser aux deux émissions les plus écoutées au Québec pour le constater : *Loft Story* et *Tout le monde en parle*. Dans l'une, on regarde les gens comme des bêtes, on les scrute à la recherche de leurs perversions. Dans l'autre, on cherche à les coincer, à les ridiculiser. Je crois que la crainte des gens face à ce que nous allons faire avec leur image vient en partie de ce que les médias nous lancent quotidiennement au visage.

Je suis totalement déprimé à l'idée que, le dimanche soir, trois millions de personnes soient branchées devant la télé. Cette image me fait penser à une société sous l'emprise du totalitarisme. L'imaginaire collectif est aujourd'hui complètement bouffé par la télévision et les médias. Je sais qu'il y a des espaces de liberté, mais ils ne semblent se déployer que chez des individus et non collectivement. Mon enthousiasme pour le peuple malien vient ainsi en partie du plaisir d'y sentir un imaginaire collectif riche. Il n'y a pas trois millions de Maliens écrasés devant la télé, le dimanche soir. Ils sont occupés à faire autre chose. À mes yeux, ils sont plus libres. Alors que notre liberté, peut-être à cause du confort dans lequel on vit, nous conduit à cet avachissement. Je trouve ça terrible. Pourtant, il doit y avoir des espaces de liberté au Québec, et c'est à moi d'y être attentif. D'une part, je me dis que j'ai une responsabilité face à la société dans laquelle je vis et, d'autre part, je me sens interpellé par la réalité de l'Afrique de l'Ouest et pourrais continuer à y tourner plusieurs films.

Les Maliens ont connu de nombreuses sécheresses dans leur histoire, ils ont survécu à la traite négrière, à la colonisation, à la dictature. Et pourtant, la jeune démocratie malienne semble installée pour durer. La cohabitation pacifique d'un ensemble de groupes ethniques aux langues et cultures différentes me semble aussi exemplaire. Pourtant, le sentiment d'appartenance au Mali est, pour chacun, plus fort que tout. Les Maliens ont peut-être quelque chose à nous apprendre.