

Cinéma, mémoire et résistance **Tête-à-tête avec Gaston Ancelovici et Sylvain L'Espérance**

Rosalie Lavoie

Numéro 317, automne 2017

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/86522ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Collectif Liberté

ISSN

0024-2020 (imprimé)

1923-0915 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Lavoie, R. (2017). Cinéma, mémoire et résistance : tête-à-tête avec Gaston Ancelovici et Sylvain L'Espérance. *Liberté*, (317), 36–42.

Cinéma, mémoire et résistance

Pour lancer notre nouvelle rubrique,
Gaston Ancelovici et Sylvain L'Espérance discutent
de poésie et de politique à travers le cinéma.

Comment en êtes-vous
tous deux arrivés au
documentaire ?

SL - Je suis d'abord passé par les arts visuels, mais, il faut bien le dire, je n'étais pas très doué... Quand j'ai commencé à toucher à la photo puis à la vidéo, j'ai compris que c'était un médium avec lequel je m'exprimais beaucoup plus facilement. J'ai donc assez rapidement bifurqué vers le cinéma, que j'ai étudié à l'Université Concordia, en pensant que j'allais faire des films d'artiste, des films expérimentaux. C'est au cours de la réalisation d'un film que j'avais commencé à tourner dans le quartier Pointe-Saint-Charles, où j'ai habité pendant douze ans, que quelque chose s'est révélé à moi. Tous les jours, je traversais la piste cyclable le long des usines abandonnées pour me rendre au centre-ville, et de manière simple, naturelle, j'ai commencé à faire un film juste sur les lieux abandonnés, en pensant que ça allait être une simple évocation de la mémoire. Puis, de manière très diffuse, j'ai senti qu'il manquait la parole.

GASTON ANCELOVICI

**CHACABUCO.
LA MÉMOIRE DU SILENCE**
2001, 85 MIN

CHILI EN TRANSITION
1991, 59 MIN

SYLVAIN L'ESPÉRANCE

COMBAT AU BOUT DE LA NUIT
2016, 285 MIN

SUR LE RIVAGE DU MONDE
2012, 106 MIN

C'est-à-dire que j'avais des images chargées par leur présence, leur mémoire, d'où la parole était absente. J'ai donc fait un pas. Je suis allé voir des ouvriers qui avaient travaillé dans ces usines en pensant que j'allais les utiliser en voix hors champ, dans une construction où j'allais les entremêler à un travail sonore. Finalement, la présence de ces ouvriers que j'avais rencontrés m'a manquée. J'ai donc commencé à les filmer et le film a basculé, c'est devenu un documentaire. Il a conservé une part de sa dimension expérimentale dans la forme, mais c'était le premier pas vers un vrai travail de documentariste. Après, je n'ai jamais quitté ce champ-là. C'est comme si à travers ce film-là, j'avais découvert que j'étais un héritier du cinéma direct, quoiqu'un héritage, quand on est cinéaste, ce n'est pas tant quelque chose dont on hérite qu'un héritage qu'on prend. C'est l'avantage d'être cinéaste, on choisit de qui on veut hériter, mais je l'ai découvert par l'expérience du réel.

GA - J'ai d'abord une formation d'architecte. Je n'ai jamais pensé que je finirais par faire du cinéma. C'est arrivé dans les circonstances troubles que nous vivions au Chili, où tout est allé très vite. Je parle de la fin des années 1960, le Chili était agité, il y avait énormément de bouleversements dans les universités, dans la société en général. Comme étudiants, on était complètement et profondément marqués par ça. C'est un ouragan qui m'est passé à travers le corps et la conscience, et tout à coup c'est devenu clair que je n'étais pas là où je devais être. Il y avait une urgence, j'étais pris par cette urgence. Alors je suis sorti avec un

Gaston Ancelovici est décédé le 19 juin 2017, quelques semaines après la réalisation de ce tête-à-tête. Né à Santiago du Chili en 1945, il était cinéaste depuis le début des années 1970. Les luttes populaires, les droits humains, la mémoire et l'identité culturelle ont été au cœur de son travail artistique, et ce, dans un désir toujours sincère de compréhension et de rencontre de l'autre. Son dernier film, inachevé, porte ainsi sur des familles de « disparu.e.s » dans le désert d'Atacama et reprend pour titre, de façon prémonitoire, le classique de la chanteuse chilienne Violeta Parra, « Gracias a la vida ».

vieil appareil photo pour prendre des images. Et très vite, les négatifs noir et blanc sont devenus des diapos qu'il fallait projeter, parce que les gens voulaient voir ce qui se passait et ils voulaient se voir eux-mêmes dans les événements. Les choses se sont précipitées au début des années 1970, où j'ai rencontré Patricio Guzmán, qui avait fait une formation de cinéaste en Espagne. Il m'a dit qu'il voulait monter une équipe pour suivre les faits saillants du gouvernement de Salvador Allende, il voulait que je lui donne des pistes, car je connaissais assez bien le terrain. J'ai été son assistant pendant un an et j'ai beaucoup appris. C'était l'époque du négatif noir et blanc, si différente de celle du numérique. Très vite, des thèmes pour des documentaires me sont venus à l'esprit. J'ai senti qu'il me fallait enregistrer le présent, dans ce cas-ci, bouillant, sachant que ça pourrait se terminer d'ici une semaine, un mois... mais ça a duré trois ans. On ne s'est pas trompé complètement ; on sentait bien que tout pouvait basculer.

Parce qu'est arrivé le coup d'État... ?

GA - Oui, le coup d'État est arrivé en septembre 1973. Je n'avais pas fini l'architecture, j'avais plongé dans le cinéma et commencé à faire mon premier documentaire en même temps que je continuais à appuyer Patricio, qui tournait *La bataille du Chili*, un film très connu aujourd'hui sur la dernière année du gouvernement d'Allende. Puis tout a basculé. En un instant, il a fallu faire disparaître les images, la littérature, la musique, tout ce qui représentait le changement, la révolution, l'extraordinaire désir de liberté, toute l'époque. Juste après le coup d'État, mon obsession, c'était de nettoyer la maison au cas où les militaires débarqueraient. On passait des heures à trier, à éliminer des choses précieuses, mais il y avait aussi ce qu'il était impératif de sauver. C'était un dilemme insupportable entre quoi jeter, quoi garder. On était deux-trois à organiser et à séparer ce qui nous semblait important de sauvegarder, des fois on ne savait même pas à qui ça appartenait : « Tiens, il y a un film dans le labo, j'ai le négatif. On va le cacher, là. » Il fallait sauver ce qui était en train d'être détruit, et ainsi on a réussi à préserver plusieurs films, des livres et de la musique. Nos premiers actes de résistance, c'était ça, préserver cette mémoire collective, ou en tout cas une partie de cette mémoire. Tout ça a été déterminant pour moi, m'a marqué comme futur documentariste, l'obsession de la mémoire... jusqu'à aujourd'hui.

Vous avez la même intention avec vos films, c'est-à-dire sauver ce qui pourrait disparaître ou être détruit...

SL - Oui, c'est vrai. D'ailleurs, dans votre film, Gaston, *Chacabuco, la mémoire du silence*, je trouvais une certaine parenté avec le premier film que j'ai réalisé, *Les printemps incertains*. Un intérêt pour l'architecture et la recomposition d'une

mémoire à partir des lieux abandonnés. Si je ne me trompe pas, les gens que vous avez filmés dans ce documentaire n'étaient pas des militants, n'est-ce pas ? C'étaient des gens qu'on peut dire de gauche, mais emprisonnés à cause de ce qu'ils représentaient, parce que c'était des intellectuels.

GA - Oui. L'idée du film est née d'une rencontre à Boston, où j'allais voir mon fils qui y étudiait. La personne en question avait, elle aussi, fait des études d'architecture à Santiago, c'est comme ça que la conversation a commencé, on a parlé des heures, et de fil en aiguille il a fini par me dire qu'il avait été emprisonné, après le coup d'État, dans le camp de Chacabuco, situé dans le désert d'Atacama, au nord du Chili. Les militaires avaient utilisé une ancienne salpêtrière des années 1920 comme camp de prisonniers où ils ont enfermé environ 1500 personnes. À la fin de la conversation, il m'a dit qu'il voudrait y retourner, retourner voir le désert, le camp, et le projet est né comme ça. Au départ, c'était surtout la volonté de témoigner de quelque chose qu'il avait vécu et l'avait marqué profondément. Nous avons fait beaucoup de recherches pour retrouver d'autres anciens prisonniers, et les personnages mêmes du documentaire, ceux qui avaient vécu dans le camp, sont devenus mes chercheurs. C'était la première fois que je vivais une situation comme celle-ci, où des protagonistes devenaient les chercheurs de leur propre histoire ! Mais c'est quoi le documentaire ? Est-ce un portrait de la réalité qui peut devenir de la fiction ? J'ai compris très vite que dans ce projet de documentaire, la réalité et la fiction s'entrecroisaient. La construction du récit et du tournage a nourri l'imaginaire et déclenché un processus de guérison pour ceux qui avaient vécu cet enfer. Les personnages du documentaire se demandaient comment expliquer à leurs familles qu'ils voulaient retourner là où ils avaient été arrêtés et enfermés, parfois torturés... Nous avons passé quatre mois à nous prépa-



rer psychologiquement pour le tournage et, je dirais, à accepter que ce passé traumatique devait revenir dans le présent. Ce n'était pas qu'une question personnelle, ça impliquait beaucoup de monde, dont la famille. Par moments, je sentais qu'on n'était pas seulement en train de réaliser ce documentaire... Il y avait une dimension émotionnelle très forte. Une sorte de catharsis collective. Souvent je n'avais pas la caméra, ça se passait en dehors du tournage, et beaucoup de moments extraordinaires m'ont tout simplement échappé... Ça fait partie du métier.

SL - J'ai vécu des choses semblables dans le sens où j'ai longtemps fait la recherche de mes films sans caméra, et souvent, j'ai senti que le film m'échappait ; au moment même où je faisais la recherche, des scènes, des instants que je vivais avec les protagonistes que j'aurais voulu filmer, quelque chose qui se disait là et je n'avais pas de caméra. J'ai l'impression que chaque film que j'ai fait est la reconstitution d'une mémoire qui m'échappe. J'ai peut-être, avec l'arrivée du numérique, voulu détruire cet état-là, ou le transformer, parce que l'arrivée du numérique a bel et bien transformé la manière de faire des films. Si quelque chose se passe, je peux le filmer. Mais je comprends bien que la situation dans laquelle vous étiez demandait peut-être justement le travail contraire. C'est-à-dire ne pas bousculer les choses.

Vous parliez de la dimension fictionnelle dans votre film. Ça m'a fait penser à une réflexion de Jean Chabot

par rapport à la fiction et au documentaire. Comment le cinéma documentaire, avec le temps, tend à ressembler de plus en plus à une image fictive, à cause de la distance qui nous sépare de ces moments-là, et en effet le réel d'aujourd'hui est tellement différent de ce réel-là qu'on a filmé il y a trente ou quarante ans qu'on est face à une image qui nous apparaît comme de la fiction. Chose étrange, à l'inverse, les images de fiction de cette époque tendent, elles, à ressembler à du documentaire, parce que les vieux films de fiction nous renseignent autant sur l'époque. Face à ces images-là, on se retrouve devant une certaine indécidabilité, qui est intéressante à mes yeux. On a tendance à séparer les genres, documentaire, fiction, mais en somme, on fait du cinéma. Et on est dans un travail de construction du réel, tout le temps, de fictionnalisation. Le réel, en documentaire, ce n'est jamais la réalité telle qu'on la voit. C'est toujours le résultat, le travail d'une construction. Ce film-là, dont vous parlez, n'existe que parce qu'il y a eu votre impulsion de provoquer les rencontres. Autrement....

GA - C'est vrai... Même cette idée de réalisateur me gêne. Je remets beaucoup en question les dogmes au cinéma, surtout par rapport à cette division du travail qui existe, producteur, réalisateur, monteur... Je me souviens d'un documentaire que j'ai fait par pur hasard. Je devais revenir à un endroit pour finir un film, mais l'avion n'a pas pu atterrir où il devait atterrir, et il a fini par se poser à 250km au nord. J'avais rendez-vous avec un caméraman pour filmer des images qui nous manquaient. Or, les gens qui me logeaient, comprenant que j'étais cinéaste, ont été tout à coup pris par l'urgence de témoigner, et j'ai vite compris en les écoutant qu'il y avait là un documentaire. Mon caméraman était furieux : « Mais tu ne peux pas faire deux choses à la fois ! » C'était maintenant ou jamais, il n'y aurait pas de retour. Voyez-vous, les choses par-

fois s'inversent. Toi, tu es censé être « le réalisateur », or, tu ne sais absolument pas où les choses s'en vont, tu n'as pas de scénario, et les gens te dirigent... Et voilà, c'est un autre film qui commence alors que l'autre n'est pas terminé...

SL - Vous avez un bon producteur...

GA - C'est moi ! Sinon, rien de cela n'aurait été possible. C'est une question d'intuition... Il y a des moments comme ça qu'il ne faut pas manquer. On m'a toujours critiqué pour ça, ici, au Québec, au Canada, ils me disent toujours que je ne peux pas être réalisateur et producteur de mes films. « Ton point faible, qu'ils me disent, c'est que tu es les deux choses à la fois. » On me fait la morale, me répétant que je prends trop de risques... Et c'est vrai ! On prend énormément de risques ! Mais sans risques, il n'y aurait pas de cinéma, pas de poésie.

Il y a dans votre travail à tous les deux quelque chose de fondamental qu'on ne voit pas toujours dans le documentaire, de la poésie, justement. On y voit le passage du temps. On y entend le silence. Il y a chez vous, on dirait, le même sentiment, la même écoute ; quelque chose de l'ordre de l'urgence, en effet, quelque chose qui se passe dont il faut rendre compte. Nous aimerions vous entendre, tous les deux, sur cette question du temps dans votre travail, de la poésie.

SL - Peut-être que pour moi, effectivement, la vraie distinction est de ce côté. C'est-à-dire que le cinéma de poésie ouvre à toutes les formes. Autant du côté de la fiction que du documentaire. Et le langage poétique, c'est le langage qui nous permet d'atteindre, d'appréhender le réel ; j'essaie de saisir le réel poétiquement. Mais le réel est déjà en soi poétique, c'est juste une question d'écoute. Dans les sociétés occidentales, on a séparé les choses : le rationnel d'un

côté et le poétique de l'autre. Mais la poésie existe partout. C'est comme si on avait professionnalisé la poésie. Il y aurait les poètes qui s'occupent de jouer avec les mots, et le reste du monde, les

« C'est un ouragan qui m'est passé à travers le corps et la conscience, et tout-à-coup c'est devenu clair que je n'étais pas là où je devais être. Il y avait urgence. Alors je suis sorti prendre des images. »

— Gaston Ancelovici

spectateurs, qui, la plupart du temps, travaillent... Ce n'est pas ça. La poésie, elle est là. Par exemple en Grèce, dans chaque lieu où je me suis retrouvé avec des gens, que ce soit à Athènes ou à Patras avec les réfugiés, tout à coup, ils se mettaient à chanter, à dessiner, à écrire. C'était le geste premier qu'ils faisaient, comme un geste de résistance face à la situation insupportable dans laquelle ils se trouvaient. C'est à partir de ces fragments-là que le film s'est construit. C'est aussi une sensibilité qui me permet de sortir de la dynamique à laquelle je veux échapper, le rapport filmeur-filmé. J'essaie de ne pas être dans cette position-là, de la détruire, sachant fort bien que je n'y arriverai pas, mais c'est vers ça que je tends. Détruire cette relation qui en est souvent une de pouvoir. D'abord, parce que filmer aujourd'hui, dans le monde dans lequel on vit, c'est déjà un geste de pouvoir. Dans le cas du film en Grèce, les réfugiés que je filmais

avaient déjà été captés par toutes sortes de caméras, de surveillance, d'identification, lors d'interrogatoires, etc. Ainsi, peu importe la caméra avec laquelle tu arrives, c'est une caméra de pouvoir. Il faut donc d'abord transformer cette relation pour en faire plutôt un lieu de partage, en sortant du système classique des questions-réponses, questions qui souvent ressemblent à un interrogatoire. On veut savoir d'où tu viens, ce que tu fais... Ce sont des questions qui semblent normales, mais les réfugiés se sont fait poser ces questions-là cent fois par des gens du pouvoir. Alors si, moi, avec ma caméra, je répète les mêmes questions, je me retrouve, malgré moi, à répéter un système de pouvoir. Comment, alors, arriver à partager un espace le temps d'une histoire en échappant à ça ? La dimension poétique nous permet de le faire, je pense. Tout à coup, on partage un espace, et ça se fait de toutes sortes de manières. Je pense que le temps y est pour quelque chose. Un journaliste est pressé. Il doit remettre la nouvelle rapidement. Moi, j'ai tout mon temps. Et ça, je pense que ça change le rapport qu'on a avec les gens qu'on filme, parce que tu arrives là où habituellement quelqu'un s'en va, c'est-à-dire que tu es prêt à passer la nuit avec quelqu'un dans le refuge où il dort, par exemple. Ça vient bousculer toutes les manières de faire habituelles. Il y a aussi l'attention qu'on accorde à l'autre. Si je vois quelqu'un écrire dans un cahier, je peux lui demander s'il veut lire ce qu'il est en train d'écrire. Déjà, on est dans un autre type de rapport. Ça fait des films plus fragmentaires, forcément, moins linéaires.

La poésie, chez vous aussi, Gaston, est là, mais dans un autre contexte, disons, plus traumatique. Je ne sais pas si on peut dire ça comme ça...

GA - Quand on aborde des choses qui se sont passées il y a longtemps, on déclenche un phénomène de réminiscence. Et il y a une fascinante dimen-

sion poétique dans les souvenirs que les gens reconstruisent avec le temps. Ce sont eux les poètes. Souvent, les gens me racontent des choses terribles, absolument horribles, et pourtant, c'est très souvent rempli de poésie dans la façon qu'ils ont de raconter, il y a beaucoup de sensibilité, c'est presque comme s'ils se rappelaient la lumière et qu'ils pouvaient presque toucher les odeurs, les couleurs, toutes ces impressions très fortes par rapport à des événements qui ont eu lieu il y a quinze, vingt, trente ans. Ce sont des moments très délicats qui, comme je le disais tout à l'heure, se produisent souvent sans la caméra. Ce n'était pas évident pour moi de gérer ce moment où on passe à la caméra. Je comprends ce que vous voulez dire, la caméra a du pouvoir, et elle est aussi très intimidante. Un cameraman avec qui je discutais de ce problème m'a déjà dit, et ce conseil est toujours resté avec moi : « Il n'y a qu'une option, il faut que nous devenions invisibles. »

Il y a d'ailleurs une grande souplesse, d'un côté et de l'autre, dans vos approches.

SL - C'était déjà là, je pense, mais c'est vraiment le numérique qui m'a permis cette souplesse. Peu à peu, j'en suis venu à tout faire seul, et ceci, pour m'offrir plus de temps, pour chasser les délais de production d'un film. Par exemple, j'ai tourné un film en Guinée-Conakry pour lequel j'ai eu un mois de tournage, et j'ai souffert de ce peu de temps que j'ai eu pour tourner. C'est tout le rapport avec les gens qu'on filme qui change. Quand on revient, quand on leur demande à nouveau leur présence, leur temps, peu à peu, il y a une sorte d'amitié qui s'installe. Chacun quitte un peu son rôle et quelque chose de vrai a lieu, on tourne grâce à cette amitié, qui peut être temporaire, mais qui s'articule autour d'un projet commun, circonscrit dans le temps. Il y a quand même ça qu'on cherche, une forme de partage. Je pense que ça participe à

l'idée d'invisibilité de la caméra, où la caméra devient secondaire, finalement, dans le rapport avec ceux qu'on filme, parce que c'est à nous qu'ils parlent, simplement.

Vous n'avez donc, tous deux, pas de producteur. Vous réalisez et produisez vous-mêmes vos films ?

SL - C'est comme ça depuis toujours. Depuis mes premiers films. Je pense que c'est un atout d'être son propre producteur, contrairement à ce que pensent les gens de Radio-Canada. On contrôle toute l'organisation de la production. On peut choisir de déplacer des postes budgétaires, on peut choisir d'investir son propre salaire, si on veut, ce qu'un producteur ne fera jamais...

Et on peut choisir de faire un film de cinq heures, ce qu'un producteur ne vous permettrait peut-être pas.

SL - Faire un film de cinq heures ! Et risquer de se faire dire que ce sera le dernier ! En réalité, personne ne te dira ça clairement ici au Québec. Mais les cinéastes libres ont toujours payé chèrement les choix qu'ils ont faits. Évidemment ça n'a rien à voir avec les cinéastes qui ont travaillé dans des pays où il y avait des dictatures. C'est d'ailleurs étonnant de voir comment la cinématographie est souvent d'une grande richesse dans des pays où il y a pourtant eu des contrôles politiques très sévères et où les gens sont allés en prison pour avoir fait les films qu'ils ont faits. La question d'un contrôle est donc peut-être secondaire ; la responsabilité revient toujours au cinéaste. C'est là où je veux en venir. Il n'y a que toi qui es responsable du film que tu as fait, et d'en être le producteur ne fait que faciliter les choses. Cela étant dit, au Québec, on vit dans une liberté absolue. On n'aura jamais la crainte de faire un film qui va nous mener en prison.

Mais est-ce qu'il y aurait un contrôle plus insidieux dans la sorte de cinéma qu'on finance ?

SL - Ça... Dans un pays aussi libre que le nôtre, comment se fait-il que notre cinéma prenne si peu de risques, qu'il soit si peu riche en termes d'altérité, en termes de propositions radicales ? Quand tu regardes ce que le cinéma soviétique nous a donné, on pense à des cinéastes comme Pelechian, Paradjanov, Tarkovski... Par rapport à toute cette liberté qu'on a ici, je trouve le cinéma québécois et les arts généralement assez pauvres.

On ne cesse pourtant de clamer la richesse du cinéma québécois aujourd'hui...

SL - On fait face à un contrôle qui ne dit pas son nom, qui est de nature économique, et qui est comme l'horizon de tout ce qu'on fait. Dans les années 1960, les premiers cinéastes du direct, qui faisaient un cinéma plein d'inventivité, n'étaient confrontés à aucune notion de box-office. Ils inventaient, ils étaient là pour témoigner de la société, créer un cinéma, et on jugeait leurs films uniquement à la valeur de cette invention qui était en marche. Ils accompagnaient un peuple qui prenait parole, et la parole était libre, et les films étaient libres. Et on ne demandait pas à ces cinéastes de faire du box-office. C'est notre horizon maintenant. Mais là, on peut dire que ce sont tous les cinéastes du monde qui vivent sous cet horizon-là...

Et qu'en pensez-vous, Gaston, dans la mesure où vous êtes un cinéaste d'origine étrangère et même, au départ, réfugié politique ?

GA - J'ai un recul, c'est sûr, ce qui me donne une certaine perspective. J'ai plus d'une fois rencontré des cinéastes québécois qui quittaient le Québec, qui allaient vivre ailleurs pour faire des films... C'est bizarre, parce qu'en effet,

c'est une terre d'une grande liberté ici, et pourtant certains ressentent le besoin de partir pour chercher l'inspiration. Nous avons quelque chose en commun, le Chili et le Québec, ça étonne toujours beaucoup quand je dis ça, mais j'ai remarqué que nous avions tous deux une culture que j'appelle « insulaire ». Je pense que ça crée à la fois une sorte de repli, un désir de protection due à une situation qu'on pourrait dire précaire, et en même temps un élan, une curiosité vers l'extérieur, une grande ouverture.

Justement, ni l'un ni l'autre, vous ne tournez au Québec ou sur le Québec. Pourquoi ?

SL - C'est une bonne question, à laquelle j'ai de la difficulté à répondre. Je peux dire que chaque fois que j'entreprends quelque chose ici, c'est comme si je m'enfargeais dans les fleurs du tapis. On dirait que j'ai une incapacité à filmer la société dans laquelle je vis. Par contre, j'ai pu tourner, et avec une grande joie, pendant le printemps 2012. Je venais de terminer un film, au mois de mars, au moment même où les manifestations ont commencé. Je suis sorti avec la camera soixante fois entre mars et septembre. Si j'ai trouvé tant de plaisir à filmer, c'est parce que, pour la première fois depuis longtemps, il se passait quelque chose ici. Il y a dans notre société quelque chose de figé, et faire un film, quoi, sur une société figée ? On peut aller dans les marges, bien sûr. Mais partout où j'ai tourné, je ne suis pas allé dans les marges. Au Mali, j'ai filmé le pays, le delta intérieur du fleuve Niger et ce qui se passait là. Même chose en Grèce. Au Québec, j'ai le sentiment de n'avoir rien à filmer. Pourtant, cinématographiquement, c'est une bonne question, il faudrait pouvoir se confronter à ce sentiment d'apathie, d'inertie... Mais l'expérience du printemps 2012 m'a fait voir que j'étais capable de tourner au Québec, d'y trouver un élan, un geste de désir.

Est-ce qu'on peut oser une question qui fera écho à ce que vous disiez tantôt, sur le fait que le réel est déjà poétique ? Est-ce que le réel manque de poésie au Québec ?

SL - Peut-être... ou je ne sais pas trouver sa poésie. Alors qu'il y en avait dans le printemps 2012. Si on recule un peu, il y a eu octobre 70, puis à partir des élections du PQ en 1976, quelque chose s'écroule au Québec, tout rentre dans l'ordre, tout est policé. Avec quelques petits moments qui sortent de l'ordinaire. On parle d'événements politiques, du référendum, mais encore là, tout est fait dans un cadre. En 2012, voilà que quelque chose d'inattendu nous arrive. Ça faisait quand même quarante ans que ce n'était pas arrivé. Puis ça s'est refermé, très vite, à partir de septembre, d'octobre, on est retournés à un état d'apathie. Plein de choses ont été semées, mais elles sont redevenues invisibles. C'est peut-être le travail du cinéma de les rendre visibles. Mais je peux juste parler de mon incapacité à le faire...

Et vous, Gaston, pourquoi ne pas tourner au Québec, sur ce monde qui est le vôtre aussi ?

GA - Les événements de 2012, du Printemps érable, m'ont tout autant bouleversé. Je ne m'attendais pas à ce qu'une chose pareille puisse arriver ici. Ça a donné beaucoup d'oxygène aux créateurs, aux artistes. Je pense qu'on ne peut pas séparer notre travail créateur de ce qui se passe en société, on est inévitablement un reflet des bonnes comme des mauvaises choses de la société. Parfois, ce qui veut surgir, comme le printemps 2012, est en état d'hibernation, puis ça surgit, de manière plus ou moins imprévisible.

Mais pourquoi ne pas tourner sur le Québec ? Je n'en suis pas tout à fait certain. Peut-être qu'en tant qu'exilé, j'ai toujours besoin de retourner sur ma terre natale pour comprendre ce qui s'est passé, cet immense traumatisme,



Graffiti à Exárcheia, Athènes.
Photogramme du film *Combat au bout de la nuit*

pour respirer, peut-être aussi. Mais il y a quelque chose d'étrange ici, c'est vrai. Par exemple, le 375^e de Montréal, les 150 ans du Canada, ça veut dire quoi ? Voyez, moi, j'ai des trous énormes dans mes connaissances de l'histoire du Québec et du Canada, et je cherche à combler ces trous-là, or j'ai du mal à trouver le contenu, l'information, et puis il se passe quoi ? Rien, on dirait. N'importe où ailleurs, quand on fête des événements comme ça, c'est explosif, et ça s'exprime d'une façon très poétique et créative, dans la joie. J'ai fini par trouver des choses sur le 375^e, mais on dirait que ça a été accaparé par un groupe, tant l'aspect créatif que la signification de ce moment historique. Moi, je dis : ça ne va pas.

Je regarde de l'extérieur, malgré moi, même si je suis ici depuis plus de trente ans. En 2013, c'était les 40 ans du coup d'État, ce drame qu'a été le coup d'État. C'était l'occasion pour les Chiliens de remplir les trous laissés par le passage du temps, qui se forment d'une génération à l'autre, les erreurs de transmission, et puis avec des drames comme le coup d'État, ça prend des années et des années pour comprendre vraiment ce qui s'est passé, parce qu'il y a un contrôle des discours,

de la propagande, beaucoup de gens qui se sont exilés, comme moi, et qui détiennent un savoir qui disparaît avec eux. Alors les 40 ans, c'était l'occasion de nous parler, de nous informer, de tenter de comprendre notre histoire et de quoi nous sommes issus. J'ai été invité à présenter des films pour ces événements, et 90% du public était composé de jeunes de vingt ans, qui ne savaient pas tout ce qui s'était passé 40 ans plus tôt et qui posaient mille questions. On a donc rendu possibles les échanges visant à altérer le décalage qu'il y avait entre les générations par rapport à ces événements qui ont profondément marqué la société chilienne jusqu'à aujourd'hui, même si on n'en a pas toujours conscience, l'occasion, donc, de rattraper les trous de mémoire. Un jour, après la présentation d'un de mes films, un homme s'avance et me dit qu'il est dans mon film, qui date de 1985. Il est avec sa mère, puis on les voit se faire malmener par la police, puis s'enfuir, et moi, j'ai filmé ça, toute la scène. C'était un moment assez bouleversant. Il m'a demandé une copie du film pour pouvoir montrer ça à ses enfants... Ainsi la mémoire se perpétue. Ce n'était pas prévisible, mais c'est extraordinaire quand, tout d'un coup, quelqu'un s'avance et te dit : « Tu as quelque chose qui pour moi est un trésor. »

Le fait d'aller à l'étranger, est-ce aussi une manière de se rendre compte qu'on n'est pas si étrangers les uns des autres finalement ?

SL - Oui, dans les films que je fais, je cherche le monde commun. Dans le film en Grèce, cette question s'est même clarifiée. Comment, dans un monde en crise, dans le chaos, où on rencontre à la fois des réfugiés du Niger, d'Afghanistan, de Syrie, et des Grecs, naît le commun ? Pour moi, la Grèce est un microcosme du monde actuel. Ce qui se vit en Grèce se vit à des échelles différentes un peu partout sur la planète. L'arrivée importante de réfugiés dans les sociétés occidentales se vit en Grèce et ici, mais avec une intensité plus forte en Grèce. Et la crise économique qui se vit là-bas est un laboratoire. C'est un peu la même chose ici, mais, encore une fois, avec une intensité différente. Or, les mêmes politiques d'austérité sont à l'œuvre ici, sauf qu'elles sont administrées à des doses homéopathiques. Mais les jeunes savent à quel point le monde qui les voit arriver à l'âge adulte est un monde qui ne les accueille pas.

Pour moi, donc, ce qui se vit en Grèce nous attend tous, parce que ces politiques d'austérité sont en marche, et tant que nous ne les arrêterons pas, elles poursuivront dans la direction qui est la leur, et il n'y a pas un pays qui y échappera. On assiste à une

recolonisation du monde, si tant est qu'elle eût cessé, mais avec une nouvelle énergie, une nouvelle brutalité qu'on n'avait pas vue auparavant et qui se précise, se raffine. On continue à extraire partout, dans les pays du Sud, dans les pays d'Afrique, le minerai, les ressources naturelles, mais en plus, maintenant, on va chercher, dans une microéconomie, chacun des individus. C'est ce qui est en train de se passer en Grèce. La crise économique qui s'est déployée à travers la Troïka a permis une mainmise totale sur tous les leviers de l'économie grecque, les pouvoirs, la terre, le sous-sol, les ports, les aéroports, tout est à vendre, mais, en plus, on ponctionne chacun des individus, et avec les technologies d'aujourd'hui, disons que les outils se sont raffinés. Il n'y a donc plus d'espace, plus d'espace comme peuple, comme pays, et plus d'espace comme individu, qui est constamment sous pression. Ça va forcément s'étendre. Pour moi, comme je le disais, c'est une sorte de dictature, qui est insidieuse, qui se présente comme étant la raison du bon sens, sous des prétextes économiques. Bref, c'est un long détour pour dire qu'en faisant un film en Grèce, forcément, je fais aussi un film sur la situation québécoise.

Sommes-nous un peu inconscients de ce qui se passe, aveugles à une réalité à laquelle, par ailleurs, nous sommes soumis, un aveuglement plus ou moins volontaire ?

SL - Oui, mais je ne pense pas que ce soit le cas de ceux et celles qui ont vingt ans. Pour ceux qui ont cinquante ou soixante ans qui ont pu par exemple acheter une maison ou qui auront une retraite, la détérioration de la situation économique est davantage une abstrac-

tion, une réalité peut-être occultée par le sentiment que les choses finiront par s'équilibrer... Or les choses sont en train de s'effondrer, de l'intérieur, sur le plan du système de santé, des écoles, du tissu social, du communautaire, à tous les niveaux. Et ceux qui le voient, en grande partie, sont ceux qui ont vingt ans. Ils avaient parfaitement raison de sortir en 2012. Et devant eux une puissance d'étouffement s'est déployée pour les ramener au silence.

Là, pour moi, les masques sont vraiment tombés, parce qu'il y avait une violence policière hallucinante, une violence médiatique comme on n'en a pas connu avant, et après, il y a eu cette force de recouvrement qui fait qu'on oublie tout et qu'on continue. Mais les jeunes qui ont vingt ans aujourd'hui savent qu'ils sont dans une société en guerre, une guerre toujours non déclarée. C'est la même chose qu'en Grèce, c'est une guerre sans tanks, sans armes, une guerre par les moyens de l'économie. Une guerre qui fabrique de l'exclusion. Si tu n'es pas médecin, notaire, si tu étudies dans les sciences sociales, tu sais pertinemment qu'il n'y a rien pour toi, pas d'avenir. Même les gens qui sont plus vieux, entre 30-35 ans, qui ont un bac, une maîtrise, un doctorat, ils sont engagés comme chargés de cours à 6000 \$. Je veux dire, combien de temps ça va durer cette affaire-là ? Une société riche qui n'offre pas de possibilités, c'est un non-sens, et pourtant on en est là. C'est ce qui a tenté de s'exprimer en 2012, et la puissance d'étranglement de cette force-là va provoquer à nouveau des éclatements. Pour l'instant, à mes yeux, ça se traduit par une forme de dépression.

GA - Toute la période des années 1970, pas seulement au Chili, était un vrai laboratoire du néolibéralisme, sur le

plan économique, politique. Tout ce qui s'est reproduit après avait en quelque sorte été testé, d'une manière ou d'une autre, au Chili, en Argentine, un peu partout en Amérique latine. C'est pour quoi nous avons une certaine responsabilité, les cinéastes, par rapport à notre possibilité de laisser des traces visuelles et écrites. Les trous de mémoire, ce n'est pas seulement que « les autres » n'ont pas su comprendre ce qui se passait, c'est certainement un problème de transmission, et comme on le disait plus tôt, de manipulation de l'information aussi. Le choix de ce qu'on enseigne ou non à l'école, par exemple, n'est pas anodin. Tout cela est vrai, mais nous avons aussi, nous les créateurs, une responsabilité. Quelqu'un me disait l'autre jour qu'on ne pouvait plus trouver mes films nulle part et il me suggérait de les mettre librement sur YouTube. Il a raison, il faut que ce « savoir » accumulé depuis des années soit offert à qui désire le recevoir. Les films ont leur vie propre. C'est une suite sans fin, et une fin avec une suite, toujours. **L**

TÊTE-À-TÊTE RÉALISÉ PAR ROSALIE LAVOIE

♦ **Gaston Ancelovici**, architecte de formation, a travaillé comme producteur et réalisateur pour les télévisions française, canadienne et chilienne. Il a par ailleurs réalisé de nombreux documentaires au Chili, au Mexique, en Équateur et au Brésil.

♦ Depuis 25 ans, **Sylvain L'Espérance** a parcouru un chemin qui l'a conduit du Québec au Mali jusqu'en Grèce. Ses films allient cinéma direct et recherche expérimentale dans une exploration poétique du réel.