

Hubert Caron-Guay, réalisateur de *Destierros*

Marie-Hélène Mello

Volume 35, numéro 4, automne 2017

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/86542ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Association des cinémas parallèles du Québec

ISSN

0820-8921 (imprimé)

1923-3221 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Mello, M.-H. (2017). Hubert Caron-Guay, réalisateur de *Destierros*. *Ciné-Bulles*, 35(4), 28–32.



Photo: Éric Perron

Entretien Hubert Caron-Guay, réalisateur de **Destierros**

« Le rapport à la dignité de ces personnes était très important au tournage, mais aussi au montage. »

MARIE-HÉLÈNE MELLO

Chaque année, ils sont des milliers à fuir le Honduras, le Guatemala ou le Salvador pour des raisons politiques et économiques. Prêts à tout laisser derrière eux pour atteindre les États-Unis ou le Canada, les migrants bravent des dangers indicibles lors de leur traversée du Mexique. Plusieurs choisissent de monter clandestinement à bord des trains de marchandises—une longue trajectoire périlleuse, qui est de surcroît parsemée de policiers, de kidnappeurs ou d'agresseurs. Heureusement, il existe des refuges où ils pourront s'arrêter en cours de route. Pour prendre des forces, attendre l'autorisation de continuer ou faire le point avant de repartir. Accompagné du directeur photo Étienne Roussy, Hubert Caron-Guay (réalisateur, avec Rodrigue Jean, de **L'État du monde**), pour **Destierros**, s'est fait témoin de l'attente, des épreuves et des espoirs de ces personnes sans statut, en situation de purgatoire. Il a séjourné dans trois camps mexicains pour y rencontrer plusieurs migrants et recueillir de saisissants témoignages sur ce qu'ils ont quitté et ce qu'ils espèrent trouver « de l'autre côté ». Retour sur une situation alarmante et un tournage éprouvant.

Ciné-Bulles: Quel a été votre premier contact avec la question migratoire au Mexique?

Hubert Caron-Guay: Le déclic initial s'est fait lorsque j'avais 19 ans. Je me suis rendu au Guatemala et, durant ce voyage, j'ai croisé des personnes migrantes qui montaient vers les États-Unis. Plus tard, j'ai travaillé sur des projets à Montréal avec un collectif, le groupe Épopée. On filmait des travailleurs du sexe du quartier Centre-Sud: dans une zone définie, on suivait leur trajectoire de vie pendant une journée et les gars pouvaient se voir au fur et à mesure sur le Web. Cette idée de trajectoire, j'ai voulu la transposer dans un documentaire. En 2014, je suis parti faire du bénévolat dans un refuge pour migrants au sud du Mexique — le premier de ceux que l'on voit dans **Destierros**. J'ai passé du temps avec les gens et j'étais ainsi en contact avec la réalité migratoire, leurs difficultés, leur rapport à Dieu... mais aussi avec l'aspect physique de ce périple, parce que la traversée est longue. Je suis retourné quelques fois au Mexique, j'ai essayé de m'associer avec des ONG et de garder le contact avec les refuges. Quelques années plus tard, j'ai pu faire mon film.

Destierros a été réalisé pendant la campagne électorale américaine, tandis que Trump promettait de fermer la frontière avec le Mexique s'il était élu. Est-ce que le moment du tournage a été choisi pour cette raison?

C'est certain que l'on a commencé à un moment assez opportun. On aurait dit que les gens étaient propulsés vers les États-Unis à cause des promesses de Trump. Il y avait une fébrilité à entrer maintenant, avant que ce ne soit plus possible. Mais ce n'était pas intentionnel d'aller filmer à cette période précisément. C'est difficile de choisir quand tu reçois de l'argent!

Comment la population mexicaine réagit-elle à tous ces migrants qui traversent le pays?

Vraiment mal. Les migrants se font lancer des choses, exploiter... On dirait que la valeur humaine a peu d'importance: ça sautait aux yeux durant le tournage. Ces personnes qui passent à travers le pays, tout le monde avait du pouvoir sur elles. C'était presque une situation de *punching bag* humain.

Pourtant, la situation dure depuis longtemps et a été maintes fois exposée sans que rien ne change.

Tout à fait. Et plusieurs films ont déjà été tournés. Pendant ma recherche, je me suis renseigné sur ce qui avait été fait. On dirait qu'en comparaison avec ce que j'avais vécu dans le refuge, il manquait quelque chose. J'avais l'impression que ça ne correspondait pas à l'image que je me faisais en parlant aux gens. On ne ressentait pas cet état proche de l'épuisement. Le rapport au corps est vraiment puissant pour des gens qui n'ont qu'un baluchon, finalement. Je voulais que mon film ait une plus grande proximité avec eux, qu'il montre cet essoufflement, l'engourdissement créé par la route elle-même. Comme lorsqu'une personne a les yeux dans le vide parce qu'elle est épuisée. Psychologiquement, la violence est intense. Toute cette situation, je souhaitais la rendre par des images contemplatives ou esthétiques.

On peut facilement imaginer que pour certains migrants, témoigner dans votre documentaire signifiait se mettre en danger. Était-il difficile de convaincre les personnes de participer?

Durant mon volontariat, j'avais déjà réalisé une vingtaine d'entretiens avec une petite caméra. Je savais que le refuge procurait un espace sécuritaire qui permettait aux gens de s'exprimer librement. J'avais remarqué que la distance avec leur pays d'origine les incitait à se dévoiler. Cela m'a convaincu que les entretiens dans les refuges devaient être la base de mon projet. Il y a tellement de choses que l'on ne peut pas voir, mais que les gens peuvent raconter! Mais je voulais aussi protéger les participants. J'ai réfléchi à un certain dispositif pour cacher une partie de leur visage. C'était vraiment central dans la démarche.

Ces scènes où ils témoignent de leur situation et font des confidences très personnelles dans l'obscurité font penser à un confessionnal.

Cela donne cette impression! Sauf qu'en faisant le film, je me suis rendu compte que les personnes ne tenaient pas nécessairement à être cachées. Elles étaient surtout curieuses d'où les images seraient vues et étaient très contentes de participer à quelque chose qui allait exposer la réalité migratoire et exprimer ce qu'ils vivaient dans leur pays. C'était assez simple de trouver des participants, finalement. Le dispositif — cette noirceur qui se déploie autour de leur visage — a aussi servi à montrer l'état de « limbes », l'incertitude par rapport à leur statut. Et il y a la question du rapport à



la police : les migrants sont toujours en fuite et ce point de lumière que l'on voit souvent dans le film peut être perçu comme une *flashlight* pointée sur la personne. Ou encore le seul outil qu'ils ont pour marcher dans la forêt. Je suis très content de cette identité visuelle.

Si la participation a été plus simple que prévu, y a-t-il eu d'autres embûches ou difficultés en cours de tournage que vous n'aviez pas soupçonnées?

La principale difficulté découlait de la décision de faire ce film à deux. Je ne voulais pas que l'on soit nombreux sur le terrain, pour faciliter le contact. Je suis parti deux mois et demi avec Étienne, et l'on devait traîner tout notre équipement. J'ai porté beaucoup de chapeaux pour ce tournage, où il fallait toujours être sur le qui-vive, pour ne rien manquer. Cela demandait beaucoup d'énergie,

jour après jour. On dormait au sol, on se levait en plein milieu de la nuit. Les conditions n'étaient pas faciles. Mais outre le défi technique, il y avait surtout le défi humain : il fallait réfléchir à notre positionnement, notre posture éthique. On filme des personnes qui vivent dans une précarité extrême. Jusqu'où s'impose-t-on auprès d'elles, nous, les hommes blancs privilégiés? Où doit-on se placer?

Vous étiez conscient de votre responsabilité en tant que cinéaste...

Oui. Il faut réfléchir à ce que l'on montrera ou pas, à comment le film sera construit pour exposer leur situation. On se renseignait auprès des responsables des refuges pour déterminer jusqu'où on peut aller avec les témoignages. Le rapport à la dignité de ces personnes était très important au tournage, mais aussi au montage. C'était la plus grande difficulté : s'assurer — mais on n'est jamais sûr — de faire la bonne chose. En documentaire, on se laisse un peu porter : on se dit que ceux qui ont accepté de participer vont nous mener quelque part. Et l'on doit être le plus près possible de ce que l'on a vécu avec eux durant cette traversée. On a tenté de voir jusqu'où on pourrait vivre l'expérience à leurs côtés et de la traduire à travers une trajectoire du sud au nord. Plus on montait, moins il y avait de gens dans les refuges. C'est comme si ça faisait une « filtration naturelle », parce que les gens s'épuisent, se font prendre, décident de revenir ou se blessent. Rendus au dernier refuge, il y avait 10 personnes et très peu de nouveaux arrivants.

Vous avez côtoyé de nombreuses personnes en transit, pendant l'une des étapes d'un long parcours et après elles poursuivaient leur chemin. On apprend dans le film que, malheureusement, leurs chances de réussir à accéder aux États-Unis sont assez minces. Êtes-vous resté en contact avec certains des participants? Savez-vous lesquels se sont rendus?

Je suis en contact avec certains sur Facebook et il y en a qui continuent de communiquer avec moi pour me raconter leur traversée. Ils m'écrivent parce qu'ils sont contents d'avoir réussi à franchir la frontière; d'autres se sont fait déporter et doivent recommencer. Et ce sont les refuges qui me renseignent sur les personnes décédées pendant le voyage. J'ai compris, en faisant ce film, qu'une fois que tu as passé la frontière physique — ce mur entre le Mexique et les États-Unis —, il reste

malheureusement bien d'autres frontières, même quand le passage est fait légalement : la langue, la recherche d'un emploi pour envoyer de l'argent à la famille qui attend, la discrimination, etc. Les frontières se poursuivent; c'est une lutte constante. Cela ne se termine jamais, je pense.

On remarque aussi dans le film qu'il y a peu de femmes dans les refuges.

Il y a peu de filles dans le documentaire parce que celles qui entament le processus migratoire sont rares. Souvent, ce sont les hommes qui partent; les dangers sont trop importants et les agressions, les viols sont monnaie courante. Durant ce tournage, j'ai compris que les femmes qui quittent leur pays sont bien au courant que si elles n'ont pas d'argent, il y aura une autre forme de « compensation ». C'est aussi pour ça que le rapport au corps est particulier. On a rencontré certaines personnes qui ont développé une capacité à se déconnecter des situations de violence extrême. Elles ont une force vraiment exceptionnelle : elles sont capables de faire abstraction de cette violence, comme si leur sensibilité disparaissait d'un coup. On a essayé de traduire ça le plus possible avec les plans de **Destierros** qui évoquent un manège, un envoûtement, une spirale. Le train quand on recule, les

montagnes qui semblent se déformer ou la route de la fin du film, qui est infinie... sauf quand on arrive au poste frontalier.

*Une fois de retour au Québec, est-ce que le montage de **Destierros** a présenté des difficultés particulières?*

Le film a été monté par Ariane Pétel-Despots, avec qui je travaille depuis sept ans. Le principal défi était de faire un film sans personnage central, et c'est tout à son honneur d'avoir réussi! Les enjeux esthétiques, la précarité des gens, la trajectoire du film sont autant d'éléments que l'on avait déjà abordés ensemble. C'est la même chose pour Étienne, avec qui j'ai étudié à l'UQAM. En collaborant à *Épopée*, on avait développé une sorte de proximité avec nos sujets et l'on s'en est inspiré pour **Destierros**. C'est le cas, entre autres, pour montrer l'état des jeunes hyper fébriles par rapport au train, mais qui ont aussi une insouciance certaine. Étienne a la capacité de se faire oublier : il peut errer autour des gens sans qu'ils ne s'en rendent compte, même s'il a une grosse caméra. Cela se fait naturellement et, en documentaire, c'est une grande force. Étienne et Ariane sont des personnes de confiance, ce qui était important pour ce projet.





La décision de tourner le film à deux a forcément entraîné de grands défis du côté du son?

Oui, et encore une fois, c'est une question de posture. On tentait d'être proches des gens, mais on ne voulait pas prendre de la place. Travailler à deux permet d'être un peu comme des fantômes qui se promènent dans un espace. Le mauvais côté de cela, c'est que l'on ne peut pas toujours avoir un son tout à fait au point. Le train lui-même est un vacarme continu dans le film. On ne pouvait pas se prémunir contre ça. On voulait des interactions dans ces scènes-là et on les a eues à l'arraché, mais peu importe où l'on se plaçait, il fallait se battre avec le son du train. Pour réaliser les entretiens, il n'y avait pas non plus d'espace assez clos et silencieux dans les refuges. On a « paddé » des salles avec des matelas non utilisés pour couper les bruits. C'était essentiel de créer une intimité, pour s'assurer que les gens se sentent en sécurité de dire ce qu'ils veulent. L'espace devait être fermé pour qu'ils sachent que leur témoignage ne serait entendu que par Étienne et moi.

La musique de Colin Stetson, grave et dramatique, semble jouer un rôle central dans le film également.

Elle jouait un rôle même avant le tournage! Pendant que j'étais en période d'écriture, cette chanson-là [NDLR: *In Love and In Justice*] est arrivée et je savais qu'elle était parfaite pour traduire l'expérience. Il y a quelque chose d'un peu venimeux, une pesanteur du son, et je trouvais que le

saxophone correspondait bien à l'idée du train. C'est devenu une évidence. Après, on a rencontré Colin pour qu'il puisse faire d'autres compositions pour le film. Tout s'est passé très rapidement: il a bien compris notre intention et avait déjà entendu parler de la question des migrants. J'avais mis sa chanson sur certaines de nos images pour qu'il puisse voir comment ça allait ensemble.

Vous êtes actif dans d'autres sphères artistiques que le documentaire. Quels seront vos prochains projets à voir le jour?

On travaille à l'installation de **Destierros** [NDLR: à la galerie Dazibao, octobre 2017]. Au Mexique, j'ai réalisé plusieurs entretiens qui ne figurent pas dans le film et qui feront partie de l'expo. Les migrants utilisent le téléphone cellulaire pour communiquer avec leur famille et on l'emploiera comme un vestige, un carnet de bord du voyage. Les téléphones deviendront des sources de visionnement utilisées par ceux qui visitent l'expo. Je travaille aussi depuis assez longtemps sur un projet de fiction. Ce sera un *road movie* entre le Québec et le Mexique, qui présente le rapport entre un personnage autodestructeur qui descend vers le sud et croise des personnes migrantes montant vers le nord. D'une certaine façon, c'est la rencontre de l'autodestruction et de la survie. 