

Denis Villeneuve

Bruno Dequen

Numéro 149, octobre–novembre 2010

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/62892ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (imprimé)

1923-5097 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce document

Dequen, B. (2010). Denis Villeneuve. *24 images*, (149), 54–59.

ENTRETIEN DENIS VILLENEUVE

propos recueillis par Bruno Dequen

photo : Bernard Fougères pour 24 images

L'OUVERTURE AU MONDE

À L'OCCASION DE LA SORTIE D'**INCENDIES**, DENIS VILLENEUVE A ACCEPTÉ DE SE confier à 24 images au sujet de sa démarche de cinéaste. Choyé par le milieu, le réalisateur aux multiples prix Génie et Jutra est un artiste qui n'hésite pas à se remettre en question et qui cherche, de film en film, à trouver sa voie. Après huit ans de pause, il est revenu au cinéma avec le trio choc **Next Floor**, **Polytechnique** et **Incendies**.

24 images : *Après avoir réalisé **Un 32 août sur terre** en 1998 et **Maelström** en 2000, votre carrière semblait à son apogée (huit prix Génie et cinq prix Jutra pour **Maelström**). Pourtant, vous avez pris une pause de huit ans avant de revenir avec **Next Floor**. Or ce retour au cinéma semble marqué par des préoccupations et une approche nouvelles. Alors que vos premiers films étaient très personnels et locaux, les réalisations récentes proviennent de matériel préexistant et possèdent des connotations sociales et politiques plus importantes. D'où vient ce changement ?*

Denis Villeneuve : En fait, je me souviens parfaitement du moment où j'ai décidé de prendre une pause dans ma carrière. J'étais en train de faire un gros plan d'un personnage sur le plateau de **Maelström** lorsque j'ai senti soudainement les limites de mes capacités de cinéaste. J'étais à ce moment-là incapable de traduire dans ma mise en scène et mon travail avec les comédiens ce que j'avais en tête. Plus encore, j'ai senti que mon écriture posait problème. Jusqu'à **Maelström**, j'avais toujours entretenu un rapport très ludique avec l'écriture. J'écrivais avec « tout le sérieux d'un enfant qui s'amuse ». Or j'ai pris conscience progressivement que mes films manquaient de générosité. Pour moi, l'art doit absolument être ouvert aux autres et je pense que mes œuvres étaient en partie fermées.

Les cinéastes sont souvent les premiers à porter un regard critique sur leur travail. Chaque film est une image figée de notre parcours, et il est souvent pénible de regarder ses propres films, d'une part, parce que les œuvres ne sont que très rarement à la hauteur des attentes que nous avons, mais aussi parce qu'elle représentent toujours une image datée de notre évolution. De ce point de vue, j'ai toujours été mon plus grand critique, et cela m'a parfois joué des tours. Lors des premières entrevues que j'avais données pour **Un 32 août...**, par exemple, je croyais naïvement que je pouvais exprimer exactement ce que je pensais de mon film. Inutile de dire que mes producteurs et mon distributeur m'ont rapidement rappelé à l'ordre (*vires*). C'est à ce moment que j'ai compris que je devais défendre mes films quoi qu'il arrive. Qui le ferait sinon ?

Les entrevues que l'on donne lors de la sortie d'un film sont un jeu. Nous nous accrochons aux éléments que nous pensons pouvoir le mieux défendre. Toute œuvre comporte forcément son lot de problèmes, et je me considère constamment en apprentissage. Je trouve un peu dommage que nous n'ayons que rarement l'occasion de discuter franchement de nos films, puisque nous sommes sans cesse obligés de les vendre.

Pour en revenir à mon évolution, je pense que **Polytechnique** et **Incendies** m'ont permis d'avancer, mais je suis parfaitement conscient qu'ils ne représentent pas l'aboutissement de ma démarche de créateur.

Est-ce que vous rejetez complètement vos œuvres antérieures ?

Mon rapport à mes films précédents dépend toujours du moment où je les revois. Parfois, je peux regarder **Un 32 août...** et n'y voir qu'une œuvre superficielle et puérite. À un autre moment, je peux y retrouver ce désir profond de faire du cinéma qui en anime chaque plan, et cela me suffit.

D'un autre côté, je ne rejette pas mes films. Malgré tous leurs défauts, je les assume parfaitement comme faisant partie de ma démarche de cinéaste.

*Comment s'est déroulée la genèse d'**Incendies** ?*

J'avais donc pris la décision d'arrêter de réaliser pour lire, vivre, regarder des films. Après **Maelström**, j'avais reçu pas mal d'offres, mais j'avais perdu mon désir de faire du cinéma. J'ai ainsi décidé d'analyser ce qui me plaisait dans l'écriture des cinéastes et des auteurs que j'admirais. Et j'ai pris conscience que les œuvres qui me marquaient le plus étaient celles qui réussissaient à porter un véritable regard social et politique universel sur un récit très intimiste. Tous les grands films comportent cet élément. C'est l'une des raisons pour lesquelles j'avais été profondément marqué par **La haine** de Kassovitz, par exemple, ou le cinéma des frères Dardenne. Bien entendu, je ne cherche pas à imiter ces cinéastes à tout prix. Je serais de toute



façon incapable de faire un film comme les Dardenne. Mais c'est un modèle qui m'inspire.

C'est à cette époque que je suis tombé sur la pièce de Wajdi Mouawad. Or, non seulement *Incendies* m'a jeté à terre d'un point de vue émotionnel, mais cette œuvre semblait tisser admirablement ce lien entre l'intime, le social et le politique qui me passionne tant. De plus, malgré toute la théâtralité de la structure narrative et de la mise en scène de Wajdi, c'était la première fois que j'oubliais totalement que j'étais au théâtre. Je savais qu'il fallait que j'en fasse quelque chose.

Comment a fonctionné le processus d'écriture ?

J'ai commencé à travailler sur *Incendies* en 2005. Tout d'abord, il a fallu convaincre Wajdi de la pertinence du projet. En effet, ce dernier considérait que l'adaptation de la pièce était risquée pour plusieurs raisons. La thématique très dure impliquait de la part du créateur un travail d'introspection et de recherche difficile. L'ambition de la pièce était, selon lui, difficilement transposable à l'écran. Et il avait été un peu échaudé par la lourdeur du cinéma depuis son expérience sur *Littoral*. Cela dit, une fois convaincu, il a accepté de me laisser carte blanche, et il m'a toujours soutenu. Mis à part les débuts du projet, pendant lesquels il m'a conseillé quelques lectures (certains passages de la Bible, notamment) et montré quelques photographies, il m'a laissé libre.

L'écriture n'a pas été facile. La pièce est effectivement très longue, épurée, et possède une structure narrative très théâtrale, théâtralité rehaussée par le jeu des acteurs. Il a donc fallu dès le départ que j'accepte de « massacrer » la pièce afin de lui donner une longueur « cinématographique » et des images qui me seraient propres. La psychologie des personnages a également été développée.

Par contre, j'aurais vraiment voulu pouvoir faire un film plus long. Une œuvre plus imprégnée de la culture arabe, contenant de nombreuses scènes de famille. Du point de vue du temps de tournage,



Incendies (2010)

Incendies a vraiment été ma pire expérience de cinéaste en carrière. Je suis parfaitement conscient que ce discours peut sembler celui d'un enfant gâté. Après tout, j'ai obtenu un budget et une durée de tournage bien supérieurs à ceux de la plupart des productions québécoises. Mais la taille du projet (d'un point de vue narratif et logistique) était telle que notre budget m'a forcé à faire de la mise en scène de survie tout au long du tournage.

Vous évoquez justement les difficultés d'adaptation liées à la longueur mais aussi à l'artificialité de la pièce et à l'épure de sa mise en scène. Pourquoi, face à une telle proposition, avoir décidé d'opter pour une approche naturaliste ? Et, en faisant ce choix, pourquoi avoir tout de même conservé certains des éléments les plus artificiels de la pièce comme les métaphores mathématiques ?

Ce choix du naturalisme a été l'une des premières décisions que j'ai prises lors de l'écriture. Étant donné que je voulais surtout explorer le thème de la colère, et que la prémisse du récit était particulièrement théâtrale, je me suis dit qu'une mise en scène décalée ou artificielle serait de trop, qu'elle créerait une distance trop grande par rapport aux personnages. Je voulais éviter une approche trop formaliste qui nuirait à la charge émotionnelle du récit.

En ce qui concerne les mathématiques, par contre, ma décision a été tout autre. En premier lieu, je ne suis pas amateur de ce type de procédé (la métaphore scientifique), même lorsqu'il est utilisé par les plus grands comme Alain Resnais ou Robert Lepage. J'ai donc choisi de couper au maximum la présence des mathématiques dans le récit. Les quelques moments conservés l'ont été en partie par souci de fidélité à la pièce, et par économie narrative. Je considère en effet qu'ils permettent de dire beaucoup de choses sur Jeanne en peu de temps.

À propos de la scène de révélation finale, envers laquelle vous éprouvez de grandes réserves, il me semble au contraire que l'utilisation du vocabulaire mathématique par Simon est justifiée par sa propre maladresse émotionnelle. Incapable d'exprimer littéralement une idée qu'il a encore du mal à accepter, il choisit maladroitement d'employer le langage de sa sœur pour faire passer son message. Il y a quelque chose de très touchant là-dedans.

Si vous avez opté ainsi pour une approche naturaliste, pourquoi alors avoir choisi deux acteurs québécois pour interpréter les rôles des jumeaux libanais ?

La réalisation d'un film est très souvent un long processus de deuil. Notre projet finit toujours par être modifié en fonction des aléas de la production. De ce point de vue, même si je suis très heureux du travail que mes acteurs ont accompli dans le film, je dois bien avouer qu'ils ne correspondent pas à mon idée de départ. J'avais comme objectif de faire comme Denis Chouinard dans *L'ange de goudron*, de trouver des acteurs arabes capables d'interpréter mes personnages. Après un an de recherche, nous n'avions encore trouvé personne. Pas parce qu'il n'y a pas d'acteurs d'origine arabe talentueux, bien sûr, mais parce que je ne trouvais personne qui soit capable d'incarner Simon et Jeanne. Nous sommes finalement allés voir à l'étranger, mais cela ne fonctionnait pas, car je tenais absolument à ce que les jumeaux possèdent une certaine québécoisité. Il fallait un ancrage profond dans notre société pour que la proposition d'*Incendies* puisse être acceptée.

J'ai donc décidé de faire un pari. Mélissa Désormeaux-Poulin a été engagée en premier. Non seulement elle incarnait parfaitement Jeanne, mais tout le monde trouvait qu'elle avait le physique de l'emploi. Certains la confondent même avec Lubna Azabal, qui joue sa mère dans le film. J'avoue que cela me surprend encore, car j'ai toujours pensé qu'elle était le risque du film. Elle a tellement l'air d'une fille du Lac Saint-Jean! (*rires*) Mais bref, je pense que ça fonctionne bien.

Après avoir décidé de faire un pari sur Mélissa, j'ai donc continué à chercher mon Simon, mais je ne l'ai pas trouvé. Or quelqu'un m'avait dit que le visage de Maxim (Gaudette) pouvait faire penser à celui de certains Libanais. Étant donné qu'il est un excellent acteur avec lequel j'adore travailler, j'ai pris le risque de lui donner le rôle.

Même si j'assume désormais ces choix, je sais bien qu'il s'agissait d'un pari risqué. Malgré toute l'attention que nous avons portée à leur aspect physique (par l'utilisation de verres de contact et de fond de teint), il est évident que certaines incongruités demeureront. « On ne peut pas jouer la race », disait Koltès, l'homme de théâtre français... Même si je suis très fier de Maxim, ce choix me hante encore, et j'espère qu'il fonctionnera pour les spectateurs.

Au-delà du risque encouru par l'utilisation d'acteurs québécois dans les rôles de Libanais, il me semble que le principal défi se situe néanmoins dans la genèse du projet. Pourquoi un Québécois comme vous a-t-il décidé de faire un film sur une culture qui lui est complètement étrangère ?

Votre question est tout à fait légitime. Comme je l'ai dit précédemment, j'ai été immédiatement passionné par le traitement que la pièce fait du thème de la colère, de ces cycles de haine touchant une famille sur plusieurs générations et une société entière. Malgré cette passion sincère pour l'œuvre, je considère encore que c'est une très mauvaise idée pour un cinéaste d'aller parler d'une culture qui n'est pas la sienne. Je pense qu'il est important de parler de ce qu'on connaît. Mais comme je me contredis tout le temps... (rires) Mis à part quelques cas comme Antonioni, je ne connais pas beaucoup de cinéastes capables d'être à leur meilleur dans une culture autre.

Tout dépend de la nature du projet. Certains font des films à l'étranger en assumant parfaitement leur regard de touriste. Wenders dans Tokyo-Ga, par exemple. Ce qui n'est pas le cas d'Incendies, puisqu'il s'agit de l'adaptation d'une pièce très personnelle écrite par un Libanais... Comment avez-vous procédé pour filmer en pays inconnu ?

Le malaise généré par cette situation est peut-être la raison inconsciente de mon choix de jumeaux québécois ! Dans un certain sens, je n'ai pas essayé de faire croire que j'étais Libanais. J'ai en partie accepté d'être Tintin au Moyen-Orient, de porter un regard étranger sur ce pays. Blague à part, c'est pourquoi les jumeaux ont toujours été fondamentaux dans mon rapport à la pièce. Ils ont eux-mêmes un regard de touriste.

Cela dit, je tenais tout de même à représenter le plus fidèlement possible la culture de là-bas. Je me souviens encore d'avoir vu le *Kundun* de Scorsese après avoir fait un voyage au Tibet et d'avoir été gêné par le manque de justesse du film dans la représentation d'actions quotidiennes telles que les repas.

Je voulais ainsi représenter correctement la façon de bouger, de parler, d'agir des gens de là-bas. Pour y arriver, j'ai fait beaucoup de voyages et j'ai modifié mon scénario en fonction des commentaires que je recevais. Tout en essayant de rendre le film compréhensible pour le public d'ici, je ne pouvais pas imposer ma vision du monde sur cette culture. Il m'a fallu oublier mon ego et être constamment à l'écoute des gens.

De ce point de vue, *Incendies* a été une expérience particulièrement enrichissante pour mon parcours de réalisateur. La capacité

d'écoute est, je crois, la principale qualité d'un cinéaste. C'était d'ailleurs ce même désir de m'ouvrir aux autres qui avait motivé ma participation à la *Course destination monde*. Avant de participer à l'émission, j'avais toujours travaillé dans un environnement que je contrôlais parfaitement, et j'ai senti ce besoin de confronter ma sensibilité à la vie. Pierre Perrault a d'ailleurs toujours été l'une



Incendies

de mes grandes sources d'inspiration. La première fois que je l'ai rencontré, c'était à l'occasion d'une entrevue. Or j'avais des problèmes de magnétophone, et j'essayais maladroitement de les régler en plein entretien. Il m'avait dit : « Mais tu ne m'écoutes pas. On s'en fout de ton appareil ! » Quelques années plus tard, j'ai compris.

Cette importance de l'écoute est d'autant plus grande de nos jours que le développement d'Internet a en partie créé un univers composé d'individus de plus en plus égocentriques, où de nombreuses personnes ressentent le besoin de crier leur identité. Le rôle des cinéastes en tant qu'observateurs attentifs est plus nécessaire que jamais.

Vous mentionnez l'importance de l'écoute et de l'ouverture au monde. Mais votre mise en scène semble pourtant extrêmement contrôlée...

Tout à fait. Chez moi, l'écoute se déroule principalement lors de la préproduction. Sur le tournage, tout est généralement très calculé. Dans le cas d'*Incendies*, c'était même indispensable étant donné le peu de jours que nous avons pour effectuer un projet de cette envergure.

Néanmoins, je me rends souvent compte sur le plateau que ma petite expérience en documentaire m'est d'une grande aide. Quel que soit mon degré de préparation, je suis constamment ouvert à l'imprévu, car la vie sera toujours le meilleur des metteurs en scène.

Dans *Incendies*, par exemple, j'étais très impatient de tourner la scène où Jeanne se fait chaleureusement accueillir puis rejeter par des femmes dans une maison. J'aimais beaucoup l'écriture de cette scène et j'avais prévu pas mal d'interaction. Or, une fois sur le plateau, deux des femmes (qui étaient pour la plupart des amatrices) ont figé. C'était d'autant plus embêtant qu'il s'agissait des deux personnages les plus actifs ! Nous avons ainsi dû modifier tout le découpage de la séquence à la dernière minute. Heureusement, j'avais partiellement conçu cette scène en fonction des réactions

silencieuses de Jeanne, et j'avais choisi Mélissa pour sa grande capacité d'écoute. J'ai donc fait beaucoup de plans serrés sur elle, et ça a fonctionné.

Sur **Incendies**, vous avez repris votre collaboration avec André Turpin à la direction photo après un travail avec Pierre Gill sur **Polytechnique**. Comment s'était passé ce changement de collaborateur ?



Next Floor (2008)

André n'était pas disponible pour **Polytechnique** et Pierre Gill est la seule personne que j'ai contactée pour prendre le poste. Deux raisons avaient présidé à ce choix. D'une part, j'avais beaucoup aimé son travail sur **Eldorado**. Outre sa capacité à capter le mouvement, je pense qu'il a un don pour filmer avec justesse l'intimité des personnages; d'autre part, je savais qu'il avait travaillé sur certaines grosses productions et qu'il serait capable de gérer les scènes de foule et d'effets spéciaux que le projet demandait. J'ai beaucoup appris avec lui. Il a un regard juste sur la féminité et la violence.

C'est cette justesse du regard qu'André Habib avait complètement remise en cause dans un article très dur sur le film publié sur le site Internet de Hors Champ. Comparant vos choix esthétiques au fameux travelling de Kapo décrié par Jacques Rivette dans sa critique célèbre sur le film de Pontecorvo, il vous a accusé de faire un film obscène. Qu'en pensez-vous ?

J'avoue que l'article est une charge très dure. Pour tout cinéaste, chaque film est l'expression de sa pensée présentée au sein de la société, et il est tout à fait normal de recevoir en retour le regard des autres. L'important dans le geste critique est la qualité du regard porté sur l'œuvre. En ce qui concerne le texte d'André Habib, je considère qu'il pose de nombreuses questions tout à fait pertinentes, même si certains traits de mauvaise foi et un peu de manque de rigueur formelle (en ce qui concerne la description technique de certains plans) et intellectuelle (par rapport au refus d'accorder un sens possible à certaines images) nuisent à son propos.

Il y a dans son texte une discussion passionnante sur le rapport à la mémoire et à la représentation historique, le problème qu'il peut y avoir à remplacer la réalité par des images fictionnelles qui finiront peut-être par faire acte de témoin pour l'avenir.

Ce même questionnement m'a hanté pendant toute la production de **Polytechnique**. Devant chaque plan, je me posais des questions d'ordre moral sur la représentation que nous faisons de l'événement. Nous avions la volonté sincère de faire des images justes, et

non des belles images. Mais qu'est-ce qui est beau pour l'un, et juste pour l'autre ? Je ne suis manifestement pas arrivé aux mêmes conclusions qu'André Habib.

Pour moi, le cinéma peut être une forme de réaction à la barbarie, un geste de survie pour que la violence n'ait pas le dernier mot. Peut-être **Polytechnique** n'aurait-il pas dû être fait. Pourtant, j'ai encore la sincère conviction qu'il fallait faire un film sur ce sujet. Comment le faire par contre, c'est une toute autre question.

Nous avons décidé d'adopter le point de vue des étudiants. De nombreux témoins et victimes de l'événement s'étaient sentis abandonnés ou mal compris. Nous avons donc voulu faire ressentir au spectateur ce qu'ils avaient vécu. Néanmoins, même si cela impliquait la représentation d'une violence crue, nous tenions à être le moins sensationnalistes possible, et cela a suscité une certaine pudeur qui nous a amenés à utiliser des codes du cinéma qui peuvent sembler esthétisants.

Mais tous ces choix ont été faits par respect pour les témoins et victimes, et j'espère ne pas m'être trompé. Pour moi, le parti pris le plus risqué du film demeure toutefois la décision de représenter toutes les victimes par deux personnages (dont l'un est interprété par une star reconnue).

*Puisque vous évoquez Karine Vanasse, il est intéressant d'observer les rapprochements entre la fin de **Polytechnique** et celle d'**Incendies**. Dans les deux cas, vous vous confrontez à des récits d'une rare violence. Mais vos conclusions sont étrangement apaisées. Alors que la majeure partie des films nous montrent une horreur sans fin, ces finales semblent forcer une conclusion positive.*

En fait, les deux cas sont assez différents. En ce qui concerne **Incendies**, je n'avais pas beaucoup de choix, puisque le film est fidèle à la pièce. De plus, j'apprécie particulièrement cette volonté de Wajdi de proposer des pistes de réconciliation, des ouvertures vers l'avenir. À ce sujet, la fin est tout de même loin d'être un *happy end*, mais la petite lumière qui apparaît est d'une importance cruciale. Malgré tous les malheurs du monde, je refuse de céder au cynisme. Bref, j'assume totalement **Incendies**.

Polytechnique est un tout autre cas de figure. Le projet était dès le départ un sujet très sensible. Il y a là un rapport au suicide et à la détresse. Il y a le débat sur les rapports de pouvoir hommes-femmes que l'événement avait déclenché. Sans même parler du danger de représenter l'acte d'un fou pouvant en inspirer d'autres. Bref, faire ce film impliquait de nombreuses responsabilités, et il s'agissait de pouvoir représenter la colère sans la transmettre. Il fallait une porte de sortie, d'autant plus qu'un des personnages s'enfonçait dans un désespoir sans issue.

Cependant, la porte de sortie choisie est, je l'avoue, maladroite. Dans le scénario original de Jacques Davidts, le film se terminait juste après la tuerie. L'épilogue avec Karine Vanasse a été ajouté par la suite. Ce film est un cas à part dans ma carrière. Il s'agissait d'un véritable projet collectif impliquant de nombreux décideurs, et cela a fait autant de bien que de mal. Je voulais que nous soyons plusieurs à penser le film. Et j'ai essayé de demeurer ouvert aux autres le plus possible durant tout le processus de création. J'avais une sincère envie de créer « ensemble ». Il y a eu de nombreux moments formidables pendant la recherche et le tournage. Mais c'est le seul film duquel j'ai voulu me retirer. Malgré toute ma volonté et mon amour pour le projet, je n'ai pas su tenir toujours les rênes du pro-

jet. J'ai beaucoup douté de moi-même. Beaucoup trop. Je ne suis pas protégé. Toutefois, je ne tiens pas à régler des comptes. Au contraire, je suis coupable de n'avoir pas su faire preuve de fermeté à certains moments et je ne peux qu'assumer la dernière partie du film. Après tout, je l'ai filmée. Je pense simplement que j'ai fini par abdiquer à un moment donné, mais que je ne voulais pas abandonner le projet de peur qu'il ne dérape. Malgré toutes les réserves que je peux avoir sur le texte d'André Habib, je suis d'accord avec certains des points qu'il soulève. En revanche, je tiens à dire que je n'ai rien à voir avec la bande-annonce du film qu'André Habib et vous avez vivement critiquée. Le choix de la chanson de Moby m'a également mis profondément mal à l'aise.

Cela n'est pas le cas de mon utilisation de celle de Radiohead dans *Incendies*. Le choix de Moby était motivé par une volonté de sentimentalisme que je n'aime pas alors que Radiohead a pour moi rapport au sacré, à une mélancolie sincère, à une solennité et une qualité d'envoûtement qui n'est pas l'exclusivité de la musique classique. J'ai utilisé, pour les mêmes raisons à d'autres endroits pendant le montage du film, du Mahler et du Moussorgski. J'ai d'ailleurs hésité à en faire la trame musicale du film.

Il était donc important pour moi que la musique ait un rapport au sacré, et cette chanson l'avait selon moi. De plus, je voulais éviter d'utiliser une musique arabe de peur de tomber dans un exotisme convenu. Encore une fois, c'est un choix personnel qui ne fonctionnera probablement pas pour tout le monde. Le fait que le morceau provienne d'un groupe très connoté culturellement et que ce choix découle de la volonté de créer quelque chose de singulier peut jouer contre moi. La preuve : vous êtes en complet désaccord avec ce choix.

À vrai dire, la musique n'est qu'un des éléments qui m'ont posé problème dans la scène d'ouverture. La chanson m'était trop familière, ce qui m'a éloigné du contenu de l'image. Mais il me semble également que la musique fonctionne trop bien par rapport à l'image, à la vitesse de la caméra. Il y a une fluidité indéniable dans cette scène qui me procure une sensation de bien-être, alors que je devrais au contraire être troublé.

Le confort n'était évidemment pas du tout mon objectif! En fait, j'avais pensé à cette chanson dès l'écriture du scénario, et j'ai donc filmé la scène avec cette musique en tête, ce qui explique probablement cette symbiose image-son. De plus, je voulais utiliser un groupe occidental afin de marquer une nouvelle fois mon regard d'étranger. Il est toujours fascinant et déconcertant de voir à quel point nos intentions peuvent être interprétées différemment selon les personnes. Cela me donne souvent l'impression que je ne maîtrise pas suffisamment les outils du cinéma. J'aimerais pouvoir faire un jour un film qui se tient du début à la fin. Ou ne serait-ce qu'un plan!

En fait, le film qui m'a procuré le plus de plaisir pour l'instant est *Next Floor*. Et c'est probablement parce que j'avais le sentiment de ne faire ce film que pour une personne. J'étais persuadé que personne ne verrait le film. Il y avait là une liberté, un abandon, une sincérité dans ma démarche que j'aimerais retrouver. Faire du cinéma, c'est aller vers les autres tout en maintenant sa vision sans se soucier de la façon dont le film va être reçu. C'est très difficile!

De toute façon, il est impossible qu'un film plaise à tout le monde. Mais je trouve intéressant votre propos sur la valeur d'un plan. Dans

*mon cas, par exemple, tout **Polytechnique** tient en un plan, cette plongée décadrée sur les glaces du fleuve. C'est ce que j'ai retenu de tout le film. Probablement parce qu'il s'agissait d'une utilisation du cinéma pur pour exprimer un sentiment de malaise, de bouleversement profond. Sans passer par la narration ou le dialogue.*

Je suis plutôt d'accord.

Que faire après deux sujets aussi lourds?

D'après vous, je devrais abandonner le cinéma d'auteur. Mais pour faire quoi? Des comédies romantiques?

Pas nécessairement. Mon « conseil » provient en fait de deux constatations. D'une part, la maîtrise des moyens du cinéma dont vous faites preuve serait, il me semble, mieux servie dans un autre contexte. Mais cette proposition est aussi l'expression d'un désir de voir le cinéma québécois se décloisonner. Au Québec, les cinéastes « sérieux » font des films d'auteur et les « faiseurs » font du cinéma de genre commercial, sans saveur. J'aimerais sincèrement voir un cinéaste de votre trempe s'essayer au cinéma de genre.



Polytechnique (2009)

Votre vision du cinéma québécois est assez juste. Cela dit, je n'ai pas de préférence parmi les types de cinéma. Je n'aime pas les genres, j'aime les films. Par contre, J'ai toujours voulu faire un film de science-fiction et je me demande encore pourquoi je n'ai pas commencé par ça. Ce qui est certain, c'est que je m'en vais vers la fiction totale pour mon prochain projet.

Toujours dans la collaboration et l'adaptation?

J'ai plusieurs projets à moi, mais aussi une adaptation de livre en collaboration avec quelqu'un. Ce projet sera, je crois, un pur acte ludique de cinéma. Après tout ce que je viens de dire, ce ne sera pas la première fois que je me contredis! 🎬