

Olivier Asselin, réalisateur d'*Un capitalisme sentimental*

Stéphane Defoy

Volume 27, numéro 1, hiver 2009

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/33420ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Association des cinémas parallèles du Québec

ISSN

0820-8921 (imprimé)

1923-3221 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce document

Defoy, S. (2009). Olivier Asselin, réalisateur d'*Un capitalisme sentimental*. *Ciné-Bulles*, 27(1), 4-9.

Olivier Asselin
réalisateur d'*Un capitalisme sentimental*

« *Les rapports humains, notamment les rapports amoureux, ont comme modèle des notions de capitalisme.* » Olivier Asselin

STÉPHANE DEFOY

Professeur au Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques de l'Université de Montréal, Olivier Asselin concilie ses deux champs d'intérêts à travers la réalisation de longs métrages. *La Liberté d'une statue* (1991), réalisé avec un budget dérisoire, se présentait comme un vieux film muet s'inspirant du cinéma des premiers temps. En 1997, l'action du *Siège de l'âme* se situait à la fin du XIX^e siècle et proposait un habile mélange de spiritisme et de nouvelles sciences. Avec *Un capitalisme sentimental*, Asselin ne déroge pas à cette règle : le récit prend racine dans le premier tiers du XX^e siècle, plus précisément lors de la grande dépression de 1929, tout en établissant des parallèles entre le monde de l'art et le marché boursier. Depuis ses débuts, le cinéaste réussit chaque fois le tour de force de la reconstitution historique malgré un cadre financier modeste. Pour *Un capitalisme sentimental*, il s'agissait de recréer les décors et les costumes des années 1930 en respectant un budget d'à peine 1,2 million de dollars. L'autre mérite d'Asselin réside dans son aptitude à insérer un contenu didactique dans une œuvre réjouissante et divertissante où le burlesque occupe une large part.

À l'image du cinéma de son auteur, un entretien avec Olivier Asselin — entre la présentation de son film au Festival du nouveau cinéma (FNC) et sa sortie en salle — permet de revisiter l'histoire du cinéma et de l'art sans jamais avoir l'impression d'être gavé de contenu lourd. Une rencontre aussi enrichissante que divertissante avec un érudit passionné.

Ciné-Bulles : L'action de votre film se déroule à l'époque du krach de 1929. Avez-vous fait beaucoup de recherche avant d'écrire le scénario ?

Olivier Asselin : Oui, il y avait un gros travail à faire à ce niveau et nous nous sommes partagé la tâche, ma coscénariste [NDLR : l'actrice principale du film, Lucille Fluet] et moi. J'étais chargé de la partie économique, incluant l'historique du *krach* de 1929, alors que Lucille s'occupait d'approfondir nos connaissances sur le cinéma hollywoodien de cette période jusqu'aux années 1950. Il a fallu également fouiller un peu plus en profondeur le mouvement avant-gardiste qui occupe une place importante dans la partie du film se déroulant à Paris.

Pour en revenir à la portion économique, je suis tombé sur un livre de John Kenneth Galbraith, *The Great Crash 1929*, qui soulève qu'à cette époque, il y a eu une publicité achetée dans les journaux par les dirigeants d'une compagnie qui incitaient les gens à acquérir leurs actions tout en spécifiant qu'ils ne pouvaient pas révéler ce qu'ils produisaient car cela devait rester secret, la compétition étant trop forte. Donc, des épargnants achetaient des actions sur la promesse d'une productivité secrète.

C'est exactement ce qui arrive dans votre film, c'est-à-dire que votre personnage principal, une parfaite inconnue, va être coté à la Bourse de New York avec la complicité d'un spéculateur qui flaire la bonne affaire.

C'est ce que j'appelle la dimension philosophique du film. Encore aujourd'hui, toute chose a un prix qui se traduit par l'équivalent monétaire de sa valeur d'échange. C'est uniquement une question d'offre et de demande. Ce qui nous intéressait dans cet élément, c'était de démontrer que ce n'est pas parce qu'un objet ou une matière s'avère utile ou d'une grande beauté qu'il vaut cher; c'est uniquement en fonction de sa rareté et du désir qu'on verse à son endroit.

Même si vous œuvrez dans le domaine artistique, vous semblez suivre d'assez près l'économie.

Je m'intéresse à l'économie, mais je ne suis pas un spécialiste de ce domaine. Cependant, il est troublant de constater que la logique marchande est en pleine expansion et qu'elle s'est insérée dans toutes les sphères de notre existence, même les sphères considérées traditionnellement autonomes comme celles des rapports amoureux ou de la création artistique.

Un capitalisme sentimental traite de cette incur-sion.

*Vous êtes conscient qu'en faisant un long métrage qui sort en salle, vous vous inscrivez dans cette logique de marché. **Un capitalisme sentimental** ne sera pas coté à la bourse, mais au box-office québécois en fonction du nombre d'entrées qu'il va générer.*

J'en suis tout à fait conscient et je vis avec cette réalité. C'est pourquoi aussi, dans notre travail de recherche, nous nous sommes intéressés aux avant-gardes car beaucoup d'artistes de cette époque, dont Marcel Duchamp, ont réfléchi à la question de créer des œuvres d'art dans le cadre d'une société marchande. Plusieurs d'entre eux se sont radicalement opposés à ce système, en faisant un art farouchement indépendant, avec les conséquences que cela pouvait avoir sur leur vie. Pour un Duchamp ou pour un Picasso — ce dernier possédait un sens des affaires très développé —, il existe des milliers d'artistes du début du XX^e siècle qui ont vécu dans la dèche, dans la pauvreté la plus complète ou, pis encore, qui ont sombré dans l'oubli le plus total.

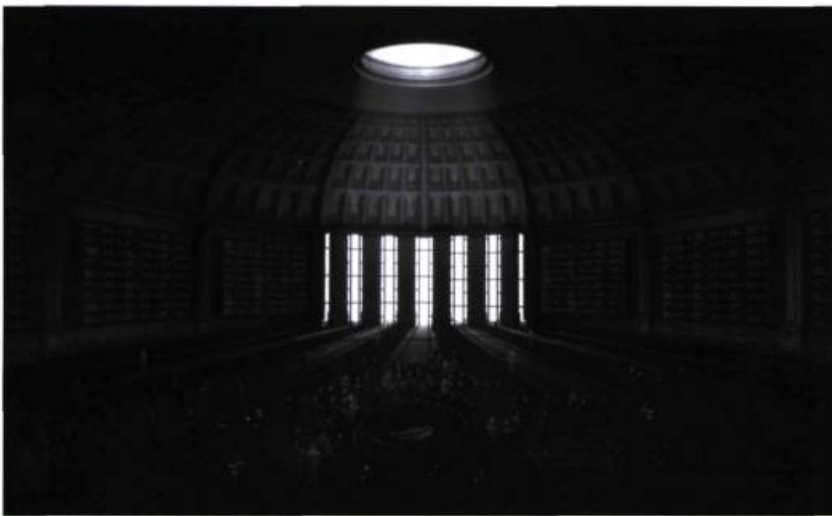
Pour revenir à votre film, à son titre plus précisément, quand avez-vous eu cette idée de mélanger la notion de capitalisme à celle des sentiments?



Olivier Asselin

Dès le départ, nous avions cet intérêt de faire pénétrer la logique économique dans la sphère intime, d'amener l'idée que les rapports humains, notamment les rapports amoureux, ont comme modèle des notions de capitalisme. À cet effet, dans une scène du film, Victor, l'homme d'affaires, dit : « On s'intéresse toujours à quelqu'un pour quelque chose, même lorsqu'on pense que c'est pour rien. » Le long métrage expose que même si le capitalisme se présente comme une pensée rationnelle dont les décisions sont fondées sur des calculs, il n'en demeure pas moins que les émotions humaines y jouent un rôle important. Prenez la Bourse, par exemple. Souvent la décision de vendre ou d'acheter des actions ne repose sur rien de rationnel. C'est une sorte de sentiment, un *feeling* qui incite les spéculateurs à se débarrasser de leurs devises; il s'ensuit une réaction en chaîne complètement frénétique. Les grands coups financiers sont basés sur des intuitions formidables.

Vous intégrez dans votre long métrage plusieurs influences cinématographiques. Je pense à la comédie musicale, au cinéma d'avant-garde, aux films



Images de la mine et de la Bourse dans *Un capitalisme sentimental*

noirs américains. On y retrouve aussi une touche d'expressionnisme allemand, surtout dans la seconde moitié. Comment avez-vous réussi à intégrer toutes ces références dans un seul scénario?

Il faut savoir que dès le départ, les intentions étaient claires dans la mesure où l'action du film se situe en 1929 et qu'il traite du milieu de l'art de cette période. Dans la mouvance de la dépression de 1929, on assiste à la montée en popularité de Hitler conjuguée à la naissance de la force économique américaine. Ce contexte fait en sorte que la majorité des artistes allemands de l'avant-garde, les juifs comme les non-juifs, vont quitter leur pays pour s'installer en France, en Angleterre ou aux États-Unis. Dans le dernier cas, ils vont contribuer à réinventer la culture populaire américaine qui repose, entre autres, sur Hollywood qui produit majoritairement, dans les années 1930, des films noirs et des

comédies musicales. C'était donc nécessaire que ces influences cohabitent dans le scénario.

Un capitalisme sentimental traite de sujets graves, mais l'approche reste ludique. Pourquoi?

Il existe différentes manières d'aborder les conséquences d'une crise économique. On peut décider de faire un documentaire — à cet effet, le film de Richard Boutin, *La Turlute des années dures*, traitant des effets du *krach* de 1929 sur la population au Québec, est éloquent — ou de passer par la fiction. Dans mon cas, j'utilise la deuxième voie en y intégrant une approche ludique afin de questionner cette idée que le système dans lequel nous vivons prétend pouvoir fixer monétairement la valeur de chaque chose à partir d'une échelle unique, celle de l'offre et de la demande. J'espère également que le film reste émouvant pour les spectateurs pour qu'ils puissent s'attacher au personnage central de Fernande Bouvier qui, comme elle le dit elle-même, n'a aucun talent en particulier, mais a néanmoins une valeur humaine.

C'est donc un film qui emprunte à la fable.

J'aime beaucoup le cinéma pour enfants, car il s'autorise des libertés qu'on ne prend pas dans le cinéma qu'on qualifie pour adultes. Je suis également un adepte de Voltaire. C'est un modèle pour moi. Il aime mélanger les genres. Je pense à *Candide*, par exemple, qui prend la forme d'un conte philosophique traité simplement. Il y a, dans cet ouvrage, un point de vue distancié permettant de saisir toute l'absurdité de certaines situations, ce qui n'exclut pas d'éprouver de la compassion pour différents destins humains. Si j'avais fait un drame psychologique, je n'aurais pas pu emprunter ce ton.

Votre dernier long métrage est une œuvre foisonnante traitant d'une multitude de sujets. Craignez-vous que certaines personnes interprètent cela comme un film prétentieux?

Peut-être. Mais après la projection de la soirée d'ouverture du FNC, j'ai parlé à plusieurs spectateurs et certains mentionnaient que les références historiques — qui peuvent paraître savantes — sont nombreuses, mais qu'elles ne représentent qu'un aspect du film qui a tout de même l'avantage de posséder plusieurs niveaux de lecture.

À propos des personnages, je trouve que Fernande Bouvier, avec sa grande naïveté, fait contrepoids à l'ensemble des individus sans scrupule qu'elle croise sur son chemin. Recherchez-vous cette forme d'équilibre de traits de caractère?

Puisque le film est une sorte de conte, les protagonistes sont évidemment typés. Mais, en même temps, il y a une évolution. À la manière d'un roman d'apprentissage, on retrouve au départ un personnage naïf. Le spectateur est ensuite témoin de l'évolution de Fernande qui prend finalement conscience du fonctionnement du monde.

Elle conserve néanmoins un idéal amoureux...

Au départ, elle croit à l'art et à l'amour, mais elle se rend compte que dans ces domaines, c'est aussi une question d'offre et de demande. Cependant, elle n'épousera jamais la logique capitaliste car elle croit, malgré ses multiples déceptions sur le plan sentimental, qu'on peut aimer quelqu'un sans exiger quoi que ce soit en retour. Je dirais que dans son cheminement, elle passe d'un idéalisme romantique à un réalisme amoureux.

En tournage, êtes-vous un réalisateur qui applique son scénario à la lettre ou vous permettez-vous une certaine liberté?

Tout dépend du film que je réalise. Par exemple, avec mon dernier projet, une œuvre plus personnelle, **The Last Days of Paris**, j'ai filmé dans la capitale française ainsi qu'à Pompéi. Ce n'est qu'après avoir regardé les images que j'ai commencé la scénarisation du projet pour finalement le déposer aux institutions afin d'obtenir le financement pour sa production. Pour **Un capitalisme sentimental**, je

« *Pour Un capitalisme sentimental, je suis resté relativement fidèle au story-board que j'avais dessiné pour chaque scène. On parle de mille dessins pour ce film, c'est important de s'y référer pour sauver du temps au tournage.* »

suis resté relativement fidèle au *story-board* que j'avais dessiné pour chaque scène. On parle de mille dessins pour ce film, c'est important de s'y référer pour sauver du temps au tournage. Par contre, pour l'étape du montage, nous avons aligné les images en fonction de la trame musicale qui avait déjà été composée, ce qui est contraire à la norme car habituellement le compositeur reçoit le projet déjà monté afin d'y ajouter la musique.

Vous aimez bifurquer du procédé habituel?

Oui, mais ce n'est pas par esprit de contradiction. Un film n'est pas juste une histoire écrite, mais un récit audiovisuel qu'il faut bâtir non seulement en fonction d'un scénario et des dialogues. En revanche, pour les répliques, nous sommes restés près du texte puisque nous les avons retravaillées à plusieurs reprises.

Les décors du film traduisent un univers surréaliste. Vous les utilisez à plusieurs reprises dans le récit. Est-ce à cause de restrictions budgétaires?

Ce n'est pas pour des considérations financières; le film est structuré autour de lieux communs. Lorsque nous avons écrit le scénario, nous avons constaté que le récit s'articulait à l'intérieur d'une topographie précise gravitant autour de quelques endroits seulement : une usine, une mine, un bordel, un atelier d'artiste, un restaurant et la Bourse. Si l'on avait voulu faire une reconstitution historique proche de la réalité, ça aurait coûté 10 millions de dollars; étant donné notre budget limité, il fallait jouer la carte surréaliste, tout en utilisant les nouvelles technologies numériques.

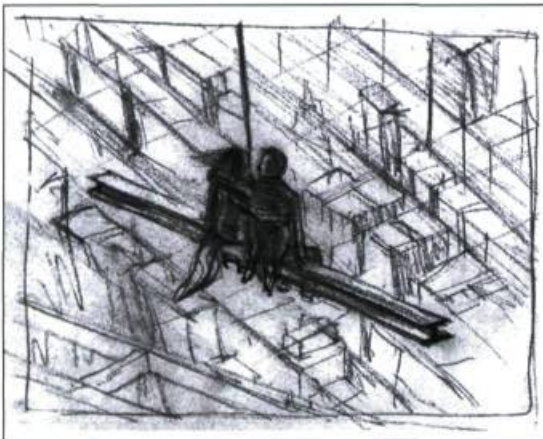


Planche du *story-board* et image du film **Un capitalisme sentimental**

Le résultat est assez impressionnant.

Il faut féliciter Fly Studio qui a fait un travail gigantesque. Dans le domaine des effets visuels, il y a beaucoup de techniciens, mais moins d'artistes. Les personnes qui ont travaillé avec nous appartiennent à la seconde catégorie.

Côté technique, vos plans et vos angles de caméra sont très étudiés et l'utilisation de l'éclairage est très soignée, dans les arrière-plans par exemple. Je présume que vous accordez beaucoup d'importance à ces aspects.

Absolument et il faut souligner que Jean-François Lord, à la direction de la photographie, a fait des miracles avec le peu d'argent dont nous disposions. De plus, le budget ne permettait pas de faire plusieurs prises. Vingt jours pour tourner un long métrage, c'est excessivement court. Je me rappelle qu'une journée, nous avons fait 40 plans alors que dans une production moyenne, ça tourne autour de 7. Vous pouvez vous imaginer que lors de la préparation d'une scène, il fallait faire vite. Par exemple, Jean-François et son équipe devaient installer l'éclairage, parfois sophistiqué, en moins de 30 minutes. Nous avions intérêt à être bien préparé et à savoir où nous nous en allions. Dans un premier temps, nous étions tous sur la même longueur d'onde quant à la ligne esthétique du film. Même si le *story-board* était détaillé, il a fallu néanmoins ajuster les éléments propres au cadrage en fonction de chaque lieu de tournage.

Il y a, dans votre film, une mixité étonnante sur le plan du langage. Certains personnages parlent français, d'autres anglais et l'on entend même des phrases en allemand. Que cherchiez-vous à travers cela?

On ne peut pas parler des rapports de domination économique sans parler des rapports de domination culturelle ainsi que des rapports inversés entre l'Europe et l'Amérique. Comme nos personnages venaient des deux continents, il était normal qu'ils discutent dans leur langue d'usage tout en lançant quelques répliques dans la langue seconde avec leurs accents respectifs. Il était important de conserver cette différence linguistique et nous tenions à ce que les comédiens utilisent leur propre accent même si, par exemple, l'anglais qu'ils parlent n'est pas exactement celui des Américains. **Un capita-**

« On ne peut pas parler des rapports de domination économique sans parler des rapports de domination culturelle ainsi que des rapports inversés entre l'Europe et l'Amérique. Comme nos personnages venaient des deux continents, il était normal qu'ils discutent dans leur langue d'usage tout en lançant quelques répliques dans la langue seconde avec leurs accents respectifs. »

lisme sentimental reste un film québécois sur la France et les États-Unis de 1929. Il revendique un point de vue minoritaire sur des cultures majoritaires.

*Parlons de votre parcours au cinéma. Votre premier film sorti en 1991, **La Liberté d'une statue**, a été produit de manière totalement indépendante avec un budget très restreint. En plus d'en assumer la réalisation, vous avez tourné les images et fait le montage. Pour **Le Siècle de l'âme**, vous vous êtes associés à l'une des plus importantes productrices québécoises, Denise Robert. J'ai l'impression que vous êtes passés d'un extrême à l'autre.*

Il faut savoir qu'à l'époque, vers 1995, Denise Robert, même si elle était une productrice importante, n'était pas aussi connue qu'aujourd'hui. Après **La Liberté d'une statue**, je souhaitais travailler avec Arlette Dion, une productrice à l'Office national du film, qui désirait faire autre chose. Elle connaissait Denise, on lui a soumis le projet et celle-ci a accepté de nous donner un coup de main pour le financement. D'ailleurs, j'ai commencé à développer **Un capitalisme sentimental** avec elle. Mais comme vous le savez, un producteur doit prioriser les multiples projets dans lesquels il s'implique, il a des choix difficiles à faire. Denise était déjà très occupée avec d'autres productions. J'ai alors racheté mes droits pour ensuite développer le film avec Daniel Plante et Sylvie Gagné qui ont créé leur propre boîte de production.

Sur quoi travaillez-vous en ce moment?

Je commence la scénarisation d'un nouveau projet. Cette fois, ce n'est pas une comédie, mais la dimension historique reste présente puisque le récit traite du rapport entre la science et la politique autour de la Seconde Guerre mondiale. En revanche, il y a une partie de l'intrigue qui devrait probablement se passer dans le futur, dans un monde radicalement différent.

*Et puis, il y a **The Last Days of Paris** qui a été présenté à titre de film surprise au FNC.*

Oui. C'est une œuvre plus intimiste qui a été financée uniquement par les conseils des arts et dont j'ai tourné les images avec une caméra mini-DV. Le film devrait sortir en salle en février. ■

Transactions amoureuses dans un enrobage appétissant

STÉPHANE DEFOY

Passant de la bohème parisienne, filmée en couleurs, au monde des affaires new-yorkais, en noir et blanc, **Un capitalisme sentimental** d'Olivier Asselin revisite la crise économique de 1929 par le biais d'une épopée rocambolesque. Bien que le personnage principal paraisse au départ fade et peu intéressant — Fernande Bouvier, femme naïve, facilement influençable et « ne possédant aucun talent particulier » —, son innocence parvient, au fil de ses péripéties, à désamorcer complètement la mesquinerie qui l'entoure sans relâche. D'une rencontre à l'autre, elle finit par se fondre dans ce bric-à-brac visuel rempli d'inventivité et concocté par un réalisateur manœuvrant avec habileté un univers de démesure.

Commençant dans une espèce de néant intemporel où circulent de multiples objets dont certains appartiennent, on le devine, au protagoniste principal, l'intrigue se transporte à Paris où Fernande fait la connaissance d'un artiste grand parleur et marginal. Un soin particulier est apporté aux cadrages et aux éclairages dans cette portion du film. La seconde moitié de l'intrigue se déroule dans un New York imaginaire reproduit dans des décors de carton-pâte hautement stylisés faisant référence aux grands noms de l'expressionnisme allemand (Murnau, Wiene, Lang). Ce bricolage débordant d'imagination recourt aux technologies numériques — une bonne partie du tournage a été réalisé devant des écrans verts auxquels on a ensuite ajouté des arrière-plans très chargés —, ce qui renforce la dimension onirique du récit.

Cette fable sur les aléas de la finance intègre parfaitement des notions d'un romantisme désuet (du moins pour notre époque) sans que le récit ne perde son rythme de croisière. Ainsi, Fernande (Lucille Fluet, attachante) passe des bras d'un poète de pacotille (Paul Ahmarani, amusant) à ceux d'un businessman rusé (Alex Bisping, charmant) qui prend le pari inusité de faire de sa nouvelle conquête un objet de désir en le cotant

à la Bourse. L'arroseur est arrosé et tombe dans le piège de l'amour, délaissant son intérêt pour l'univers de la spéculation financière. S'intégrant à merveille à une histoire riche en rebondissements, les personnages secondaires sont évidemment plus grands que nature et, pour la plupart, dépeints comme des profiteurs du système, autant dans l'univers des artistes que dans celui des financiers. Ils surgissent dans l'existence de Fernande et, au moment où on les croit évincés de l'intrigue, réapparaissent dans des circonstances nouvelles

afin de tirer le récit vers des enjeux plus sombres vite rattrapés par l'allégresse contagieuse qui jaillit de la proposition.

Ce long métrage, qui fait figure d'objet unique dans la cinématographie québécoise, est chargé sur le plan des influences artistiques et des notions économiques qui en constituent la matière première. Cepen-

dant, le réalisateur évite d'aborder ces thèmes de manière trop intellectuelle, préférant livrer ses connaissances dans une atmosphère festive et colorée où des acteurs de talent jouent la comédie avec un enthousiasme contagieux. Pour toutes ces raisons, **Un capitalisme sentimental** est une œuvre audacieuse et ludique qui charme par l'intelligence de son propos. Voilà un divertissement qui ne manque pas de contenu. ■



Alex Bisping et Lucille Fluet dans **Un capitalisme sentimental**

Un capitalisme sentimental

35 mm / coul. / 95 min / 2008 / fict. / Québec

Réal. : Olivier Asselin

Scén. : Olivier Asselin et Lucille Fluet

Image : Jean-François Lord

Mus. : Gaëtan Gravel

Mont. : Isabelle Malenfant

Prod. : Daniel Plante et Sylvie Gagné

Dist. : K-Films Amérique

Int. : Lucille Fluet, Alex Bisping, Paul Ahmarani, Sylvie Moreau