

## Nouvelle géographie, nouvelles écritures

André Roy

Number 141, March–April 2009

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/25210ac>

[See table of contents](#)

---

### Publisher(s)

24/30 I/S

### ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

---

### Cite this article

Roy, A. (2009). Nouvelle géographie, nouvelles écritures. *24 images*, (141), 37–40.

Les années se suivent et ne se ressemblent pas toujours. Si les longs métrages documentaires de 2008 apparaissent, à quelques rares exceptions près, d'un conformisme assez décevant en regard de l'embellie qu'avait apportée 2007, les fictions en revanche, surtout celles signées par les cinéastes de la jeune génération, ont composé un paysage qui, tout incertain qu'il soit encore, permet de croire au renouveau d'une cinématographie québécoise vraiment singulière. Voici donc notre bilan d'une année faite de contrastes.

*Un capitalisme sentimental* d'Olivier Asselin

## Nouvelle géographie, nouvelles écritures

par André Roy

**S**i récemment encore, on exprimait ici à *24 images* son scepticisme quant à la richesse et à la diversité futures du cinéma québécois, on pourrait, avec l'année 2008, être plus rasséréiné. On a certes encore parlé cette année de box-office et de fric; les journalistes et les chroniqueurs n'ont pas hésité à accorder de l'espace en grande quantité à de supposés *blockbusters* (comme *Cruising Bar 2*), utilisant leurs médias pour un lavage de cerveau continu, sans s'apercevoir que le public est moins dupe qu'ils ne le pensaient. Autant du côté de l'industrie et des organismes d'État que de l'ensemble des médias, on continue à penser que des modèles fermes existent et qu'il faut les suivre, sur le principe qu'il faut rendre le cinéma québécois viable, c'est-à-dire rentable. Mais on oublie que le cinéma est un art, et que ceux qui le pratiquent, les cinéastes en tout premier lieu, sont des artistes, soit des gens qui empêchent de tourner en rond. Il y a donc trois, quatre ans, on s'inquiétait d'un cinéma québécois consensuel, nivelé

Il est toujours difficile, quasiment impossible même, de faire le bilan d'une année cinématographique d'un pays – comme si tous les films nationaux avaient un dénominateur commun, que celui-ci soit esthétique ou financier. Comme partout ailleurs, les films du Québec oscillent entre l'ambition artistique (qui se confond souvent avec le désir de signer son film) et les conventions (basées en grande partie sur la notion de genre), et leur diversité est censée être synonyme de vitalité, de richesse et d'originalité. Il y a ici, comme ailleurs, la marge et le centre, deux aires qui continuent de coexister, probablement plus par la volonté des organismes d'État, qui appuient un cinéma de genre (comédie, suspense, drame, etc.), que par celle des auteurs et producteurs, en escomptant que cette variété donnera un équilibre entre les succès commerciaux et les films d'auteur, et ce, sans qu'aucun ne se sente réellement lésé par cette politique, chacun attendant son tour pour que son projet ait cette année-là la possibilité de prendre place dans le tableau des genres à produire. Cette méthode est malheureusement assez proche du hasard de la roulette russe (trop de projets d'un certain genre présentés une année donnée amèneront un certain refoulement, plusieurs seront écartés) et les cinéastes sacrifiés ont toujours été nombreux (depuis combien d'années André Forcier n'a-t-il pas tourné, avant *Je me souviens* qui sortira en mars prochain?).

par le bas, dans lequel les vrais auteurs étaient marginalisés, maltraités, par des politiques de rentabilité à tout prix, par la conception d'un film comme produit manufacturé, alignée sur les règles du modèle étranger (entendez : américain).

Et puis, en 2008, surprise. Une sorte de coup de barre a été donné. On a la vivifiante

impression d'une récolte excellente, marquée du signe de la singularité, de l'audace, voire de l'expérimentation. Malgré que des films annoncés comme des succès inévitables n'ont pas atteint leurs cibles (tant financières que publiques), comme *C'est pas moi, je le jure!* de Philippe Falardeau, ou *Le déserteur*, de Simon Lavoie; parce que d'autres œuvres, qui





*Elle veut le chaos* de Denis Côté

semblaient s'adresser à un public restreint, ont tenu la dragée haute à des films dits commerciaux, leur longévité en salles devenue exceptionnelle (on pense ici à *Ce qu'il faut pour vivre*, de Benoit Pilon); quoique des films programmés pour 2008 ne sortiront qu'en 2009 après leur passage dans des festivals, bloqués par des écrans encombrés, on peut toutefois reconnaître que quelque chose s'est produit, qui n'est pas une secousse, mais plutôt une éclaircie, qui augure bien, car plusieurs films remarquables cette année sont signés par des auteurs d'une nouvelle génération. Il n'y a pas eu véritablement de raz-de-marée public, des records d'assistance, mais plutôt une fréquentation à la fois paisible et confiante des films, dont les motifs esthétiques étaient généralement exigeants; des films qui ne se confrontaient pas aux autres pour briser la baraque du box-office mais s'appuyaient sur un désir de cinéma évident, emportant éventuellement l'adhésion du spectateur. Ils n'étaient pas tous des chefs-d'œuvre, loin de là. Ils étaient toutefois assez irréductibles dans leurs propositions esthétiques pour qu'on se réjouisse que d'autres types de cinéma, d'autres modes de narration et de représentation puissent désormais apparaître et se développer sans avoir l'impression que ce sont des exceptions ou des accidents.

Que ce soit *À l'ouest de Pluton*, *Demain*, *Derrière moi*, *Elle veut le chaos*, *En plein cœur*, *Lost Song*, *Maman est chez le coiffeur*, *Papa à la chasse aux lagopèdes*, *Tout est parfait*, pour donner quelques exemples, une première chose étonne – et réjouit : Montréal n'est plus uniquement le seul lieu des fictions. Enfin, on sort de la grande ville, que ce soit pour la banlieue ou la campagne, voire pour l'étranger. C'est un premier indicateur d'un cinéma qui se « déformate ». Cela dessine-t-il une ligne de force qui pourrait s'affirmer au cours des ans? Trop tôt, naturellement, pour l'affirmer. Mais il n'en demeure pas moins que la délocalisation des récits imprime un changement dans le régime narratif, que certains films confirment : un espace se structurant devant nous au fur et mesure de l'avancée du récit, encadré par des plans longs, des cadres amples, une représentation tout aussi tranquille que minimaliste. Il y a une manière de préférer la distance, la déflation narrative, un entêtement à disjoindre la destinée individuelle du destin collectif, qui insuffle inévitablement aux œuvres quelque chose comme

un manquement ou un ratage social, une négativité, qui en dit probablement beaucoup sur la société québécoise actuelle (rappelons que les réalisateurs n'ont généralement pas 40 ans). On ne se parle pas, pas d'explications, de mise sur la table d'enjeux sociaux ou amoureux, comme dans *Demain* de Maxime Giroux; enfoncement dans le silence, la psychose, la folie, comme dans *Lost Song*, de Rodrigue Jean; monde morbide, nécrosé, à la fois trivialement et abstraitement réaliste, comme dans *Elle veut le chaos*, de Denis Côté. Nous tenterons ici de vérifier quelques hypothèses avec le premier, deuxième ou troisième opus d'auteurs chez qui le désir de cinéma est tangible.

*À l'ouest de Pluton*, première réalisation d'Henry Bernadet et Myriam Verreault, se démarque de ce désengagement vis-à-vis du monde et de la société qu'on retrouve dans beaucoup de longs métrages. Est-ce parce que les auteurs sont plus jeunes et mettent en scène des adolescents de 14-15 ans? Par sa volonté d'être au plus près de ceux-ci, d'en observer les gestes et les paroles, de

les amener à se questionner sur eux-mêmes et leurs désirs, l'œuvre ne montrerait-elle pas la nécessité d'assumer une responsabilité citoyenne? L'aspect documentaire du film est certainement pour quelque chose dans le sentiment qu'il suscite, qui s'appellerait l'espoir. L'approche aussi brouillonne qu'elle peut être humble (le budget a été plus que limité) donne une saveur d'authenticité, de vérité et de force indéniable à ce film qui participera à la compétition du festival de Rotterdam en 2009.

On retrouve ce ton positif, juste et empathique, utopique même, dans *En plein cœur*, premier long métrage de Stéphane Gehami. Est-ce la production, comme pour Bernadet et Verreault, qui s'est faite à la fois dans l'urgence et le peu de moyens (le réalisateur a même mis son appartement en vente pour financer le film), qui a influé sur l'état d'esprit qui traverse ce film qui donne à voir le cheminement de deux hommes, un adolescent décrocheur, Jimmi, et un jeune homme voleur de voitures, Benoit, et la prise de conscience de leur place dans la société (ils décident de travailler comme laveurs de vitres plutôt que de continuer à faire la casse)? Le récit convainc et nous touche, malgré ses maladresses, ses répétitions et le jeu parfois insuffisant des acteurs (comme celui de l'ado, Kevin Noël, tout de vulnérabilité). On sent chez Gehami un désir ardent de filmer, de raconter absolument une histoire (qui est un peu dans le genre *buddy movie*), et ce, de manière instinctive, ce qui donne une grande énergie à sa fiction.

L'énergie est moins présente dans le premier film d'Yves-Christian Fournier, *Tout est parfait*, qui se déroule également en banlieue et qui porte lui aussi sur l'adolescence : quatre copains d'un garçon, Josh, ont conclu un pacte de suicide sans le lui dire; celui-ci tente de comprendre cette exclusion. Même s'il n'est pas une thèse sur le suicide, le film explique plus qu'il observe, et à cet effet, il use du procédé du flash-back qui construit la narration au moyen de souvenirs de Josh, et donc de sa vision personnelle, et leste le récit d'une certaine mélancolie. La mise en scène est prudente, trop peut-être dans sa volonté d'imposer les figures reconnaissables de la vie des adolescents et de la banlieue (si laide). Ce qui n'empêche pas notre intérêt pour le parcours de ces jeunes (fort bien interprétés, en particulier le rôle principal joué par Maxime Dumontier, qui a



la tête qu'il faut pour devenir une star). Yves-Christian Fournier sait créer des atmosphères (il nous apparaît comme un excellent styliste) : l'ambiance générale, que ce soit celle des intérieurs ou celle des extérieurs est frappée ici de désolation et de tristesse, et indique largement l'incomplétude dans laquelle les êtres se trouvent.

Par de surplomb social, idéologique ou psychologique chez Rafaël Ouellet qui, dans *Derrière moi*, observe avec plus de nervosité que d'attention la dérive dans la drogue et la prostitution d'une jeune fille de 14 ans, Léa, entraînée par Betty qui veut quitter le métier d'escorte. On retrouve la touche de l'auteur du *Cèdre penché* : ne jamais insister sur les questions, être viscéral dans son filmage en brûlant les étapes par des ellipses et des dialogues réduits, et en créant – ici en parfaite harmonie avec son sujet – une atmosphère sombre, trouble, presque hypnotique, qu'une magnifique photo cerne bien. Il évite le pathétisme que recelait le sujet, car ce qui l'intéresse c'est de rendre tactile le mouvement ; il est dans la saisie rapide et immédiate des expressions, dans l'épinglage des personnages. Il y a chez Ouellet un côté entomologiste, tête chercheuse, avec ce que cela amène, toutefois, d'approximation dans la mise en scène, de relâchement dans le récit (surtout tout au début). Mais lui aussi a de l'énergie à revendre.

On ne peut pas en dire autant de *Demain*, premier long métrage de Maxime Giroux, réalisateur de nombreux courts métrages, clips et spots publicitaires. Nous pouvons dire que l'œuvre s'inscrit, comme le signalait Marie-Claude Loiselle dans son éditorial du numéro précédent de *24 images*, dans une tendance actuelle au minimalisme, aux longs plans, aux dialogues minces, à un récit épuré. Une tendance dangereuse si elle tourne en parti pris. Personnellement, la quête formelle évidente de Giroux me semble concorder parfaitement avec le propos et les situations de ses personnages, pauvres hères peu scolarisés, repliés sur eux-mêmes, déconnectés du monde extérieur, incapables d'exprimer leurs sentiments. La mise en scène ici est râpeuse, peut-être un peu trop distante pour qu'on s'attache à eux et à leur état de déréliction – malgré que le cinéaste parvienne le plus souvent à rendre concrète la misère tant sociale qu'intellectuelle et sentimentale de ses protagonistes.

S'il y a un film qui ne demande aucune complicité ni aucune soumission au spectateur, c'est bien *Elle veut le chaos*, de Denis Côté, qui en est déjà à son troisième opus en trois ans. Son film, en noir et blanc, est lugubre ; on est dans la damnation, la dévastation, dans un désert où les sentiments n'ont pas droit de cité – sauf peut-être chez « Elle », Carol. Le paysage se confond avec l'univers psychologique et moral des ruraux qui s'y trouvent, dont un groupe de criminels à la mine patibulaire. Ces derniers sont comme les oubliés du cinéma québécois, la face honteuse d'une société, qu'on aurait déterrés à l'occasion (après tant de films sur les petits-bourgeois du Plateau et les habitants de lofts montréalais) ; ils sortent du limon, de la fange, de la boue ; ils en sont la métaphore. Ils sont à la limite de l'idiotie, pesants, violents. Des sortes de bouffons de l'aphasie morale, de la schizophrénie sociale. On n'est pas loin avec eux du théâtre de l'apocalypse, de la comédie de l'eschatologie. Pour nous y plonger, Denis Côté use en abondance de l'ellipse et de la suture. Farce tragique, son récit est lacunaire, tablant sur un certain primitivisme dans la représentation, ce qui le rend aride ; il est composé comme un puzzle, dont la cohérence ne devra apparaître qu'à la fin. Son atmosphère est étouffante, écrasante, claustro-

phobique. On perçoit bien dans cette entreprise une volonté d'afficher des partis pris formels, d'y être sans concession, ce que l'on prendra peut-être comme une agression ou de la fausse audace. Le cinéaste dépose effectivement ses marques et montre ses références, dont Andreï Tarkovski, Béla Tarr, Aki Kaurismäki, mais sans adopter d'eux la quête spirituelle ou mystique, ou la rédemption. Guère de salut donc ; rien que des ruines, la mort, le viol mental, l'exploration du mal. C'est à la limite du névrotique. Dur, dur. Et plutôt assez unique dans le cinéma québécois. Le film a remporté à juste titre le Prix de la mise en scène au festival de Locarno, en Suisse, en août dernier.



*Ce qu'il faut pour vivre* de Benoit Pilon

On ne peut pas occulter chez Rodrigue Jean une dureté, mais celle-ci se traduit par la fermeté et la rigueur. Il a déjà montré combien il était exigeant, sans soumission aux modes ou complaisance à leur égard. Son troisième long métrage indique bien la discrétion de son système formel, pourtant évident, faite de lenteur, d'observation fine, dans l'avancée inexorable au cœur de la fiction, son secret, comme ici, dans *Lost Song*, qui a gagné le Prix du meilleur



*À l'ouest de Pluton* d'Henry Bernadet et Myriam Verreault




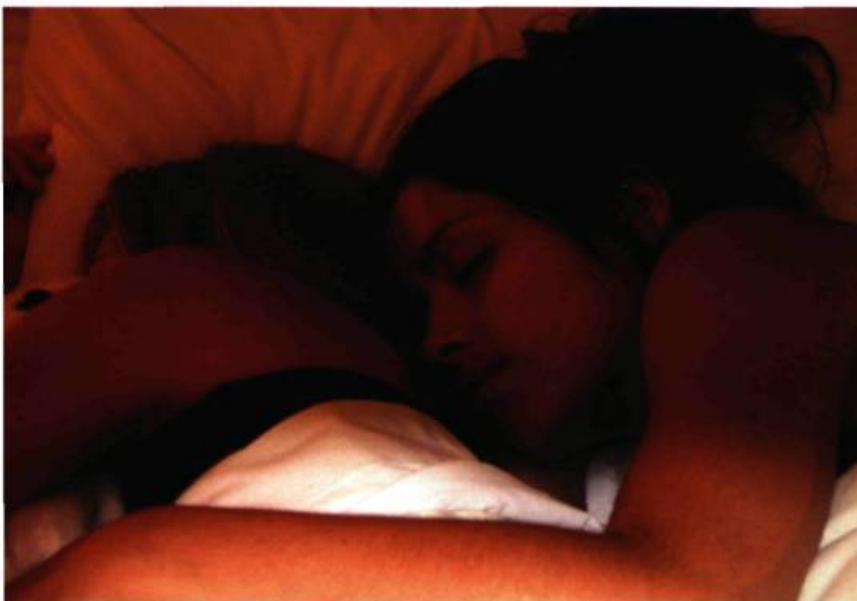
film canadien à Toronto en septembre dernier. C'est un film sur la perte, l'insoutenable blessure à l'intégrité qu'apporte la naissance d'un enfant. Élisabeth, cantatrice, n'a justement plus le cœur à chanter; quelque chose, de la parturition, l'a fêlée. Une crevasse dans sa psyché, un manque dans ses sentiments la poussera à fuir le monde, à accepter une folie annoncée. *Lost Song* est une réflexion sur le sens de la réalité, en particulier sur le réel qui démentit tout désir d'y accéder et de le maîtriser. Une réflexion qui n'a rien d'abstrait tant le filmage est physique, avec des couleurs et des sons en vivants piliers de la nature (le récit est situé à la campagne), captant les affects, leur donnant opacité et épaisseur. Si l'on nous permet une métaphore dantesque, nous dirions qu'on est dans la forêt de la vie. Et le film est également une forêt qu'il faut traverser.

La discrétion est aussi ce qui caractérise le cinéma de Benoit Pilon qui, avec *Ce qu'il faut pour vivre*, se lance dans la fiction et réussit un coup de maître. Lenteur, attention, pudeur, tout ce qui faisait la qualité de ses documentaires, on le retrouve ici. L'action se déroule à Québec et dans le Nord québécois, au début des années 1950. C'est l'histoire d'un traumatisme : un chasseur inuit appelé Tivii, atteint de tuberculose, se retrouve chez les Blancs, dans un sanatorium, dépérit dans cet arrachement à son milieu, loin de sa femme, de ses enfants, incompris dans sa langue, et redécouvre, à la fin, sa fierté de vivre grâce à son entourage. L'importance de ses origines, de ses racines culturelles, de son milieu social se love au centre de cette fiction simple et directe, qui tente de croiser les fils entre histoire, documentaire et drame, mais en efface en même temps les différences pour ne garder que la vérité de l'image, sa puissance d'évocation, dans un mélange de douceur et de sobriété, à la limite de l'hieratisme. Vérité de l'image que sous-tend un regard qui enregistre la réalité avec précision et sensibilité et nous permet, en passant subtilement par le mode de vie des Blancs, de découvrir celui des Inuits. D'une certaine façon – c'est là qu'on constate l'expérience du documentaire chez Pilon –, *Ce qu'il faut pour vivre* est à la fois un film sur le savoir comme fondement de la culture et comme continuuel apprentissage. Sans jamais tomber dans la démonstration hâtive ou partielle, ni dans le folklore ou

le didactisme (cela n'a jamais été la méthode de Pilon), il confronte deux mondes, nous fait y entrer sans nous entraîner dans un discours coupable ou manichéen (la civilisation des Blancs condamnée au profit du naturel et du primitif qui seraient riches de possibilités de pureté et d'originalité). La mise en scène ordonne, modèle et transfigure en poésie les différentes séquences posées comme repères temporels : tout se déroule sur un an et on en sait toujours un peu plus à chaque scène. Sans parler des objets (une corde, un couteau, un réveille-matin, un dessin, une radiographie), habilement utilisés en tant qu'indicateurs narratifs : instruments porteurs de l'histoire, ils permettent de faire transiter les connaissances, les sentiments, en un mot : l'émotion. On se réjouit du fait que *Ce qu'il faut pour vivre* ait été désigné pour représenter le Canada dans la course pour l'Oscar du meilleur film en langue étrangère.

Et terminons par le film le plus hétérodoxe de l'année, sorte d'ovni, d'objet à nul autre pareil. *Un capitalisme sentimental*, troisième fiction d'Olivier Asselin, ne déroutera pas ceux qui ont vu *La liberté d'une statue* et *Le siège de l'âme*, qui y auront découvert un auteur fasciné par l'histoire, les inventions et l'utilisation des effets spéciaux. Ce cinéaste aime le risque, l'aventure. C'est un érudit et il sait que le cinéma est l'objet idéal des charlatans. Le cinéma est une affaire de magie, de prestidigitation, comme l'a prouvé *La liberté d'une statue*.

Avec beaucoup d'esprit et de culot, Olivier Asselin jette un regard philosophique sur le monde, interroge la spéculation en art et constate l'échec de la logique capitaliste. (Sur ce dernier point, il n'en fallait pas plus pour qu'on y voie un film prémonitoire sur la crise financière mondiale qui s'est déclarée l'automne dernier.) Mise en abîme narrative, film dans un film, *Un capitalisme sentimental* est bifide, la première partie se déroulant à Paris et la seconde à New York, en 1920 et 1930. Sa construction tient de l'opéra (les premières scènes font penser à *La Bohème*, de Puccini) et du théâtre brechtien (les chansons et les cartons). Les références à l'époque et au monde des arts y sont multiples, directes ou indirectes, nous transportant dans le cinéma de l'abstraction allemande, dans le cabaret berlinois, dans le futurisme, dans la comédie musicale. Les scènes, malgré bien des maladresses et des illogismes narratifs, obtiennent ainsi leurs assises et sont justifiées. Le film est en fait un grand pillage, une appropriation de situations déjà vues ou entendues, intégrées dans une histoire qui rassemble des matériaux hétérogènes. Cela paraît souvent disparate, schématique et artificiel, dont la cause pourrait être imputée à un budget ne permettant pas d'exploiter sans réserve les effets spéciaux en numérique. Abstraite, la logique du discours n'en demeure pas moins imparable, et même jouissive, d'autant que le cinéaste ne se prive pas d'y injecter de l'humour et de pratiquer l'art de la parodie. C'est un film « bricolé », une sorte de ready-made qui adopte l'illusion et la fantaisie du cinéma des années 1920. Chez Asselin, le cinéma est l'enfance de l'art. *Un capitalisme sentimental* le prouve avec beaucoup d'intelligence. 



Derrière moi de Rafaël Ouellet

1. Voir le numéro 116-117, été 2004, et son dossier intitulé «Le grand malentendu».

2. N° 140, décembre 2008-janvier 2009, p. 3, «Chercher sa place».