

Le cinéma de Denis Côté Faire un autre cinéma

Jean-François Hamel

Volume 27, Number 1, Winter 2009

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/33427ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Association des cinémas parallèles du Québec

ISSN

0820-8921 (print)

1923-3221 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Hamel, J.-F. (2009). Le cinéma de Denis Côté : faire un autre cinéma. *Ciné-Bulles*, 27(1), 42-47.

Faire un autre cinéma

JEAN-FRANÇOIS HAMEL

Denis Côté est un cinéaste qui occupe une place à part dans le cinéma québécois. Avec à son actif plusieurs courts métrages et trois longs, il ne cesse de revendiquer son indépendance, son détachement vis-à-vis d'un système dont il accepte l'existence, mais dont il ne souhaite guère faire partie. Auteur à part entière, menant de bout en bout son œuvre, réticent à l'adaptation littéraire et à toutes formes de compromis, il fait un cinéma en marge de ce qui est généralement présenté en salle. Non par mépris du public, mais par refus de lui donner ce qu'il attend avec avidité. Côté rend l'expérience cinématographique difficile et exigeante en réinventant le monde à sa manière, en y ajoutant sa personnalité. Rien n'est plus respectable qu'un artiste fidèle à sa vision, qui se détache volontairement de la pensée commune pour offrir quelque chose qui lui appartient en propre.

Pourtant, ou peut-être à cause de cela, le réalisateur demeure méconnu du grand public. Paradoxalement il est, avec Denys Arcand, celui qui représente le plus souvent le Québec à l'étranger. Habitué des festivals internationaux depuis ses premiers courts métrages, Côté ne cesse de dire qu'il relève avant tout de la planète cinéma, refusant de se limiter à un territoire. Le besoin d'appartenance ne caractérise pas ce cinéaste qui s'adresse avant tout aux cinéphiles, à ceux qui, comme lui, aiment le septième art. En tout cas, sa réputation auprès des programmateurs de festivals n'est plus à faire. En 2005, son premier long métrage, **Les États nordiques**, remportait le Léopard d'or du Festival du film de Locarno. Trois ans plus tard, l'événement suisse attribuait son Léopard d'argent au troisième long métrage du cinéaste, **Elle veut le chaos**, présenté en première québécoise dans le cadre de la plus récente édition du Festival du nouveau cinéma avant de prendre l'affiche en décembre.

« Il y a trois façons de rejoindre le public qui regarde ton film : tu peux l'impressionner — à la sauce hollywoodienne —, le toucher émotionnellement ou tu peux aussi — ce qui est mon cas — vouloir le déstabiliser », confiait Denis Côté lors d'une entrevue réalisée à l'occasion d'une rétrospective de son œuvre à la Cinémathèque québécoise en octobre 2008. Il avoue sans ambages que son cinéma est avant tout cérébral, qu'il stimule les facultés intellectuelles et la capacité de réfléchir du spectateur, au lieu de

chercher à lui faire ressentir une émotion immédiate. Cette façon d'aborder le cinéma est relativement peu commune au Québec. Cela vient probablement du fait que Côté a longtemps été critique (à l'hebdomadaire *Ici*). Sa façon de prendre position, non seulement dans l'aspect visuel du film, mais aussi par sa présence derrière la caméra, témoigne d'une démarche théorique unique. Si, pour le néophyte, cette manière de penser peut paraître se complaire dans l'abstrait, il n'en reste pas moins qu'il est relativement rare de voir un réalisateur québécois s'intéresser à la dimension formelle du cinéma dans le désir avoué de réfléchir sur le langage plastique et sa portée. Dans ses films, le cinéaste questionne la pertinence de tel ou tel raccord, le droit de passer d'un plan à l'autre; dans le court métrage **Kosovolove**, la caméra, portée à l'épaule dans un plan-séquence, cadre un couple déchiré, incapable de communiquer; Côté avait-il le droit de couper, de changer d'angle, de se rapprocher au plus près du sujet? L'interrogation devient morale, car le montage a le pouvoir de transformer le sens et de modifier le regard. Avec Côté, on est continuellement confronté à un formalisme rigoureux, puisque au-delà du récit narratif, il s'attarde sans cesse aux raisons qui motivent chaque élément du langage cinématographique.

Même si sa préoccupation première reste formelle, Denis Côté est également attaché à certaines thématiques récurrentes dans sa cinématographie; elles sont ancrées, comme c'est le cas chez plusieurs cinéastes dont Antonioni, dans une réflexion postmoderne décrivant le profond malaise de l'homme dans une société qui l'aliène. Pas question pour Côté de sombrer dans le symbolisme lourd d'un Bergman, dont la démarche véhiculait un sens indépendant du spectateur. Au contraire, le cinéaste québécois demande à celui-ci de cheminer dans ce sens et de percevoir le caractère relatif du geste interprétatif. Pour dire les choses simplement, il ne cherche jamais à convaincre ou à sensibiliser le spectateur, ni à lui faire la morale ou à lui imposer une exégèse unilatérale du film. Comme il le dit : « Je ne suis pas là pour défendre une cause ou une idéologie. » Dans la banalité du quotidien qu'ils dépeignent, les films de Côté traduisent l'isolement de l'individu, sa désillusion face à une société stagnante qui se perd dans un relativisme aveugle. Toujours, le sentiment de vide est accablant pour les personnages, comme dans le court métrage **La**



Elle veut le chaos

Sphatte qui montre, directement et sans artifices, deux filles de rue errant sans but précis, peut-être à la recherche du bonheur. Même cela n'est pas certain. Comme Antonioni, Côté travaille l'incommunicabilité comme source de l'enfermement; ces deux filles demeurent silencieuses, incapables d'exprimer leurs tourments; les mots sont devenus impuissants à traduire les sentiments, alors on préfère s'isoler davantage. La grande force de Côté, c'est que ce malaise n'est jamais concret ou explicite; il demeure sans cesse dans l'obscurité des images à double sens. C'est à la fois pesant et beau, car le cinéaste greffe une poésie visuelle à ce pessimisme sur le monde actuel.

Cinéma de l'instant présent

Avant tout, Denis Côté s'intéresse à l'instant qui se déroule devant lui, devant la caméra. Jusqu'à maintenant, jamais une action ne fut passée ni future. Sa caméra semble capter les images au moment même où nous les découvrons, créant un effet d'instantanéité qui ajoute à la sincérité de la démarche autant qu'au détachement de Côté vis-à-vis du cinéma actuel. La multiplication des effets visuels et spéciaux de même que la lourdeur des productions actuelles confèrent trop souvent aux films un caractère suranné qui sonne faux. Chez Côté, on retrouve la justesse du cinéma direct qui tente de saisir les choses comme elles sont, dans l'urgence de filmer ce qui, d'une seconde à l'autre, sera irré-

médiatement changé par le temps qui passe. Cette idée de travailler l'instant présent, de créer dans la précarité, exprime le désir de Côté de se positionner en réaction à l'industrie cinématographique. En tournant **Les États nordiques**, son premier long métrage (2005), avec une caméra amateur et une poignée d'amis, il souhaitait montrer l'impertinence de la grosse machine hollywoodienne et même québécoise, de ces films qui coûtent des millions sans être artistiquement réussis. Ce comportement, qu'il qualifie lui-même de « juvénile », reflète son intérêt pour la spontanéité. Comme les représentants des nouvelles vagues (française, tchèque, asiatique, etc.) qui souhaitaient faire les choses à leur manière avec les moyens dont ils disposaient, critiquant dans un même élan la lourdeur des productions de l'époque, Côté se détourne du système pour filmer ce dont il a envie.

Les États nordiques racontent la fuite de Christian après le meurtre par compassion de sa mère, alitée et inconsciente. Troublé par cet acte irréversible, il part en voiture et roule jusqu'à Radisson, à la Baie-James, où la route se termine. Ce voyage, à la fois introspectif et géographique, devient pour le jeune homme une façon de se retrouver, de se redonner le goût de vivre malgré la mort. C'est aussi une fuite, comme si en fuyant, il était possible de chasser ses démons. Bien qu'il demeure prisonnier de sa détresse intérieure, Christian s'adapte peu à peu au mode de vie local. Ce qui frappe d'abord dans ce film, c'est le mélange de documentaire et de fiction; est-ce du faux dans du vrai ou du vrai dans du



Les États nordiques

faux? Un peu des deux, serait-on tenté de répondre, car Côté souhaite surtout, dans un souci de capter le réel, confronter le spectateur à un récit qui n'en est pas un, à une évolution psychologique qui n'en est pas une. Une des forces de ce film, de son originalité, s'incarne dans la capacité du réalisateur à laisser de côté le drame qui afflige Christian pour donner la parole aux habitants de Radisson, des « non-acteurs ». Dans une scène remarquable, des élèves d'une école secondaire discutent de l'euthanasie et de la mort; finalement, eux aussi peuvent s'exprimer. En fait, **Les États nordiques**, malgré les apparences, n'est pas un drame psychologique; la caméra préfère regarder à distance Christian et son cheminement, ses rencontres, sans essayer de le comprendre ni de l'analyser. Les choses sont là et il suffit de les observer; dans la scène du meurtre, un plan-séquence le montre marchant dans la rue, rentrer chez lui, prendre un oreiller et aller dans la chambre de sa mère. Pudique, la caméra demeure à l'extérieur de la pièce, comme si elle ne se permettait pas ce voyeurisme, comme si, justement, elle « réfléchissait » au sens de ce qui advient au moment même où cela advient. Côté travaille l'instant présent par le non-dit, par la suggestion plus que la « monstration », ce qui confère à son film une sensibilité subtile.

Le film s'ouvre sur une citation de Vladimir Vladimirovitch Maïakovski, poète et dramaturge russe qui se suicida à l'âge de 37 ans, et dont voici l'introduction : « Moi qui croyais que tu étais un gigantesque dieu omnipotent, je vois que tu n'es qu'un petit raté, un dieusaillon. » Judicieusement choisie, cette phrase semble une déclaration de rage de Christian et des autres personnages qui traduirait l'idée que cette autorité divine, censée nous guider, n'est en fait que pure chimère. Christian, égaré dans un monde vague et fragmentaire, cherche un moyen de s'en sortir malgré l'apparente absence de sens de son existence. Sa quête, que nous pourrions qualifier de spirituelle, peut aussi s'appliquer aux deux filles de **La Sphatte**, des êtres en quête de repères, vivant une crise d'autant plus intense qu'elle ne connaît



Nos vies privées

jamais de réconfort. Avec Maïakovski revient l'incertitude et le sentiment d'être délaissé. Ce qui fait dire à certains que le cinéma de Côté est vide de sens et d'intentions, c'est que l'interprétation, pour le cinéaste, est le travail du spectateur; si celui-ci se contente de regarder passivement **Les États nordiques**, il n'y verra qu'une suite d'actions relativement simples, d'un rythme plutôt lent, alors que le spectateur qui fait un effort d'interprétation pourra y déceler une métaphore de la quête spirituelle d'un individu souffrant d'abandon. Dans tous les cas, l'image demande à être interprétée, à appartenir à celui qui regarde. On peut dire que c'est là en partie que se trouve la force de Denis Côté, dans cette tendance à laisser le spectateur face à un vide à remplir. Par ailleurs, il se donne comme objectif d'examiner l'être humain dans toute sa vérité, au moment même où la caméra le saisit sur le vif.

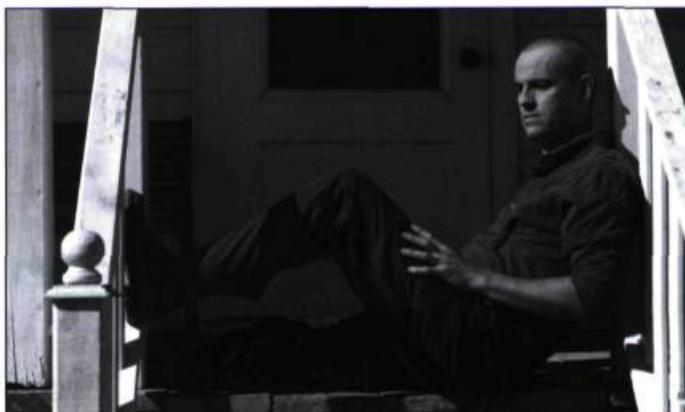
En 2007, Denis Côté a récidivé avec un deuxième long métrage : **Nos vies privées**. Comme le précédent, ce film se déploie dans le moment présent, toujours en réaction à celui-ci. On y retrouve le même style un peu artisanal, la même caméra légère. Le réalisateur mentionne : « Le succès critique des **États nordiques** et ses prix dans les festivals me donnaient évidemment le goût de continuer dans ce cinéma en opposition à la norme. » Ce qui donna un film insolite, unique, tournée dans la forêt québécoise avec des acteurs étrangers, dans lequel deux Bulgares décident, après des mois d'échanges sur Internet, de passer quelques jours ensemble dans un chalet pour mieux se connaître et faire l'amour. Nous saurons très peu de choses de ces deux personnages, de ce qu'ils étaient avant leur rencontre. De même qu'il se concentrait sur le voyage de Christian dans le film précédent, Côté s'attarde ici exclusivement aux quelques jours que les deux amants passeront ensemble. Plus encore que **Les États nordiques**, ce film pourra paraître lassant pour celui qui attend impatiemment des pivots narratifs et un développement dramatique classique. Rien de tel ne survient. Au contraire, on se retrouve face à des êtres tentant simplement de se rapprocher. Côté se permet d'étirer les

plans, de scruter la nudité des personnages, d'essayer d'en saisir toute l'authenticité. Limitant son récit à un huis clos minimaliste se contentant d'observer son sujet, Côté renvoie à certaines expérimentations cinématographiques sur la temporalité. Un peu à la façon d'Andy Warhol qui filma pendant cinq heures un homme endormi (*Sleep*, 1963), Côté semble se demander si notre œil est encore capable de s'arrêter, d'être patient devant la représentation d'une activité humaine réduite à sa plus simple expression.

Impressionnant par le radicalisme de son point de vue, **Nos vies privées** l'est aussi par son sujet, le couple, et surtout par la façon dont il est abordé. Côté entame son récit avec l'amour, avant de montrer, à mi-chemin du film, la désintégration du couple et finalement sa séparation. Cet ordre des choses est une façon pour le cinéaste d'illustrer l'impossibilité d'une stabilité et d'une harmonie dans les relations humaines. Bien qu'ils soient issus du même milieu, l'homme et la femme réalisent rapidement que malgré une première expérience prometteuse, ils sont foncièrement différents l'un de l'autre et que leur histoire est vouée à l'échec. Le spectateur qui a assisté, l'espace d'un bref moment, à la naissance de leur amour, ne peut que le constater lui aussi. Dans la seconde partie du film, Côté les montre en alternance; le couple n'est plus un, il y a maintenant deux personnes, deux solitudes. Même s'ils décident, vers la fin du film, d'assister ensemble à une fête, le mal est déjà fait et la séparation, inéluctable. Ils attendent seulement la fin du séjour pour se quitter. Cette intéressante et complexe étude du couple évoque, à certains égards, **Le Mépris** de Jean-Luc Godard. Dans son chef-d'œuvre, Godard offre, en guise de séquence d'ouverture, l'amour au beau fixe : Piccoli et Bardot, dans un lit, échangent des paroles tendres et affectueuses. Le reste du film dévoilera peu à peu la superficialité de leurs liens pour ne garder, à la fin, que la rupture, brutale et sans équivoque. Sans atteindre le sublime du maître de la Nouvelle Vague française, **Nos vies privées** fascine par sa façon d'inverser la donne, d'être une anti-romance, un constat d'échec et une démonstration du mal de vivre de l'homme contemporain.

Déconstruire la narration

Très présentes dans ses deux premiers longs métrages, mais également dans **Elle veut le chaos**, l'interruption de l'évolution dramatique et l'absence volontaire de certaines informations et de ressorts dramatiques sont d'autres caractéristiques du cinéma de Côté. Puisque le cinéaste ne se contente pas simplement de raconter une histoire, il multiplie les transgressions narratives. Cette « provocation » est d'un charme irrésistible pour celui qui accepte de rester dans le flou sémantique, dans l'incompréhension. Côté, à la fin de ses films, ne privilégie pas la résolution de l'intrigue et du sort de ses personnages; ils viennent, sont présents un bref moment, puis repartent comme ils sont venus. À la fin des **États nordiques**, après une fête de halloween à Radisson, Christian



Scènes du film *Elle veut le chaos*

retourne chez lui accompagné d'une femme qu'il y a rencontrée. La caméra s'installe à distance, en plan d'ensemble. Les deux personnages entrent dans la maison puis, après un bref instant, une voiture de police arrive à l'avant-plan. Générique. Côté n'en dira pas plus, ni sur la nature de la relation entre Christian et cette femme, ni sur le sort qui attend ce dernier s'il est arrêté par les policiers. Inévitablement, le spectateur ressent une certaine frustration, mais Côté affirme chercher ainsi à offrir au public « le cadeau d'ajouter au récit ce qu'il veut, ce qu'il pense être la bonne chose ». Même phénomène, même frustration dans **Nos vies privées** : laissant sa maîtresse seule au chalet, l'homme s'amuse à errer dans un lieu qu'il apprend à connaître. Durant sa

promenade, alors qu'il découvre une carcasse de voiture, il est soudainement attaqué par une présence inconnue, une sorte de monstre dont l'identité ne sera jamais révélée. L'homme, troublé, retourne au chalet. Jusqu'à la fin du film, on ne fera plus de cas de cette étrange rencontre. Devant cette ambiguïté, on peut se sentir trompé, offusqué, mais c'est dans ce mystère apparemment dénué de logique, dans ce changement de ton — le réalisme du départ laisse place, pendant cette courte séquence, à un ton fantaisiste, voire incohérent — que Côté s'avère le plus efficace.

Le cinéaste transgresse par ailleurs une seconde règle de la narration classique dans la construction sommaire qu'il fait de ses personnages, peu développés sur le plan psychologique. Certains y verront un défaut, un manque, alors que d'autres percevront là la capacité de Côté à jouer avec les conventions cinématographiques. « Lorsque je commence un nouveau film, je pars toujours d'un lieu; ensuite, j'y greffe des personnages et des situations », de dire Côté. Dans ses films, les lieux possèdent une importance primordiale, ce sont eux qui installent l'atmosphère; et puisque son cinéma en est avant tout un d'atmosphère, il n'est pas surprenant, vu le malaise incessant qui habite les personnages, que les lieux soient déserts, pittoresques, voire laids. Ils accentuent efficacement le pathétisme des situations et confèrent à l'image un cadre peu attirant, souvent crasseux. Dans ces espaces dévastés et abandonnés, les personnages, comme l'explique le cinéaste, « ressemblent à des présences; c'est peut-être dommage à dire, mais ils ne sont pas tellement importants dans ma démarche de cinéaste ». Ainsi, ces présences habitent le cadre sans y remplir un rôle spécifique; elles sont stoïques, placées dans l'image, impassibles, comme dans un tableau peint. Sur ce point, Côté rappelle le metteur en scène suédois Roy Anderson; il présente un cinéma constitué d'une série de tableaux fixes où se meuvent des êtres esseulés, sans personnalité. Ils sont là sans y être vraiment, comme oubliés. Par exemple, dans **Elle veut le chaos**, deux prostituées russes, achetées par une bande de malfrats, arrivent au milieu du film et en repartent un peu avant la fin, comme des ombres qui passent entre deux clignements d'œil; elles ne disent rien, ne font rien, sinon exister.

Scénario ou mise en scène?

Un changement important est opéré avec **Elle veut le chaos**. Contrairement aux précédents, ce film est en noir et blanc, mais surtout on y remarque le rejet du cinéma direct pour une approche plus posée, plus attentionnée. Le film s'ouvre sur un plan fixe parfaitement symétrique. Apparemment moins désinvolte, moins relâchée que dans les films précédents, la mise en scène est plus chorégraphiée, sans pour autant être classique. « Après deux films à l'esthétique volontairement négligée, j'avais envie d'essayer une nouvelle façon de faire », confie le cinéaste. Il renouvelle ici son cinéma par l'utilisation du plan fixe, mais aussi

d'une caméra sur rail et de cadrages très étudiés. Malgré ce changement pour le moins paradoxal au regard de ce qu'il avait fait précédemment, le désir de Côté de repenser le cinéma est toujours présent. Peut-être encore davantage dans ce film alors qu'il délaisse l'influence du cinéma direct au profit d'une approche plus formaliste, plus complexe et plus personnelle.

Le réalisateur semble ici accorder une plus grande importance à l'art de la mise en scène. Plus que jamais, un gouffre se dessine entre le cinéma de scénariste et celui de metteur en scène. Et c'est ce qui différencie le plus radicalement le récit narratif de l'essai formel, c'est-à-dire du moyen d'expression du cinéaste par son art dont la trame narrative n'est qu'un prétexte au film. Dans **Elle veut le chaos**, tout commence et se termine dans un coin perdu au bord d'une autoroute. Coralie, une jeune femme, attend, immobile. Revenue à la maison familiale, on lui apprend que sa mère a été hospitalisée. Déconcertée par cet événement soudain et inattendu, elle tente vainement de mener une existence paisible auprès de son père, un petit mafieux, et de l'ami de ce dernier, récemment sorti de prison, tout en composant avec des voisins hostiles. Autour de Coralie, deux clans se font la « guerre », mais il y a dans cette tension quelque chose de comique qui souligne à gros traits la sottise d'être qui masquent leur isolement dans de pseudo-conflits territoriaux.

Dans **Elle veut le chaos**, la situation est à ce point désespérante qu'on est forcé d'en rire; devant des êtres si livides, seul l'humour permet d'atténuer le profond pessimisme qui anime Denis Côté. À la fin du film, Coralie, désireuse de quitter cet endroit infâme afin de chercher ailleurs la sérénité, doit accepter, contre l'argent nécessaire à son départ, d'y laisser une partie d'elle-même (participation à contrecœur à un trafic d'organes), d'acheter en quelque sorte sa liberté. Pour la première fois, Côté condamne ouvertement la déshumanisation du capitalisme et le pouvoir de l'argent dans la société contemporaine. Même si cela n'est pas énoncé explicitement, le spectateur n'en ressent pas moins un profond dégoût pour ces êtres dépossédés de toute humanité. Cette critique est accentuée par les personnages des deux prostituées dont la présence, qui incarne des corps donnés au plus offrant, impose une marchandisation des êtres humains dictant ses règles; bref, une absence de considération morale qui laisse l'être humain dans la noirceur. Et lorsque Coralie, dans le dernier plan du film, part sur la route, boitant à la suite de l'opération qu'elle a subie, le spectateur n'est pas témoin de son bonheur, mais plutôt de son amertume et de son découragement, ne sachant trop quoi faire maintenant qu'elle est libre. La caméra de Côté ne la laisse pas s'évader, ne lui permet pas d'espérer un avenir plus radieux; au contraire, elle lui barre la route, se place devant elle et examine son hésitation. En cet ultime instant, la musique, absente depuis l'ouverture, crache une chanson mélodramatique de Christophe,

suggérant que nous devrions être émus par la détresse de Coralie, alors que le réalisateur a refusé, pendant les 100 minutes du film, tout rapprochement émotif entre le spectateur et le personnage principal.

Côté maintient ici de manière permanente, à travers une valorisation de la mise en scène, une pureté à la fois visuelle et sonore. Il supprime tout le superflu pour ne conserver que l'indispensable. Le film commence par un long silence; même lorsque les personnages auront parlé, l'écho angélique de ce mutisme éloquent perdurera longtemps encore. Côté, avec minutie, ne préserve qu'un son inaltéré, souvent celui des pas de Coralie ou encore celui d'une nature morne et calme. Par l'immobilité de la caméra, parfois interrompue par de légers mouvements gracieux, Côté conçoit également des plans d'une précision sidérante, ne gardant dans le cadre que ce qui est indispensable; ainsi, un déplacement de caméra ou de personnage n'est jamais dérisoire ni vain. Il y a quelque chose de Robert Bresson dans ce film, dans cette façon de purger l'art cinématographique de tout effet de superficialité. Il y a chez Bresson ce désir d'abolir la surcharge, l'idéal consistant à ne rien manifester, à réduire l'expressivité à sa plus simple expression. Cette approche bressonienne, fortement utilisée dans ce que nous avons désigné comme le non-dit de Côté, implique une sévérité qui peut sembler repoussante, mais qui s'avère enrichissante, car elle exige une constante implication du spectateur.

Avec son plus récent film, le réalisateur québécois prend un virage vers un cinéma plus exigeant, plus cérébral que dans les précédents. Il apparaît, certes, moins en rupture avec le système en place, entre autres parce que ce troisième film a coûté un million de dollars, qu'il a été réalisé dans des conditions moins précaires et qu'il a disposé de moyens techniques moins rudimentaires. La démarche de Côté reste néanmoins celle d'un rebelle qui continue de se réinventer, qui cherche sans cesse à expérimenter en utilisant de nouvelles méthodes. « Mon prochain film, **Carcasses**, sera probablement mon plus *hardcore*. Ce sera à propos d'un homme qui croise le chemin d'individus trisomiques qui s'immisceront dans son existence », explique le cinéaste. Ce n'est donc pas de sitôt que Côté semble près de se tourner vers un cinéma commercial; de toute façon, « je suis tout simplement incapable d'en faire », rappelle-t-il à ceux qui en douteraient. Si l'on peut se réjouir de l'accroissement de popularité du cinéma québécois depuis le début de la présente décennie et s'il faut reconnaître la qualité de certains films réalisés par de talentueux cinéastes, reste que le manque d'intérêt pour un auteur de la trempe de Côté témoigne de notre incapacité à nous détacher d'un cinéma bien ficelé, mais fondamentalement commercial dans sa philosophie. **Elle veut le chaos** est le film le plus achevé de Côté, certainement le plus expérimental de nos réalisateurs. C'est en tout cas le film le plus énigmatique et le plus perturbant de notre cinématographie récente. Et peut-être le plus prodigieux. ■



Denis Côté (à droite) sur le tournage d'*Elle veut le chaos*