

Robin McKenna, réalisatrice de *Gift*

Marie-Hélène Mello

Volume 37, Number 2, Spring 2019

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/90250ac>

[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

Mello, M.-H. (2019). Robin McKenna, réalisatrice de *Gift*. *Ciné-Bulles*, 37(2), 34–38.



Entretien Robin McKenna,
réalisatrice de **Gift**

« Donner, c'est entrer en relation, créer une connexion ou encore accomplir une sorte d'acte de résistance contre le capitalisme, dans un monde où tout est habituellement à vendre. »

MARIE-HÉLÈNE MELLO

En 1997, la Montréalaise Robin McKenna entamait un périple autour du globe qui allait transformer sa façon de voir le cinéma. Elle figurait parmi les participants de la *Course destination monde*, populaire émission de Radio-Canada qui a permis à plusieurs jeunes réalisateurs de faire leurs premières armes. En tant que cinéaste ou directrice photo, elle a par la suite continué de parcourir la planète, tournant ici et ailleurs des films (dont le moyen métrage **The Great War Experience**, 2007, réalisé pour la CBC et primé au Festival de Yorkton) et des séries destinées à la télévision. À l'image de toutes les expériences internationales de la réalisatrice, le documentaire **Gift** rassemble de façon poétique quatre histoires filmées au Canada, aux États-Unis, en Italie et en Nouvelle-Zélande. Le film porte sur les différentes facettes du don ainsi que sur le pouvoir de l'art et de l'imaginaire. Désormais établie à Toronto où elle pilote la compagnie de production de documentaires Gaudete Films, Robin McKenna revient sur les cinq années de création de son premier long métrage documentaire.

*Ciné-Bulles: Qu'est-ce qui vous a incitée à créer **Gift**, la lecture de l'essai de Lewis Hyde, *The Gift*, ou la rencontre de certains des artistes que vous y présentez?*

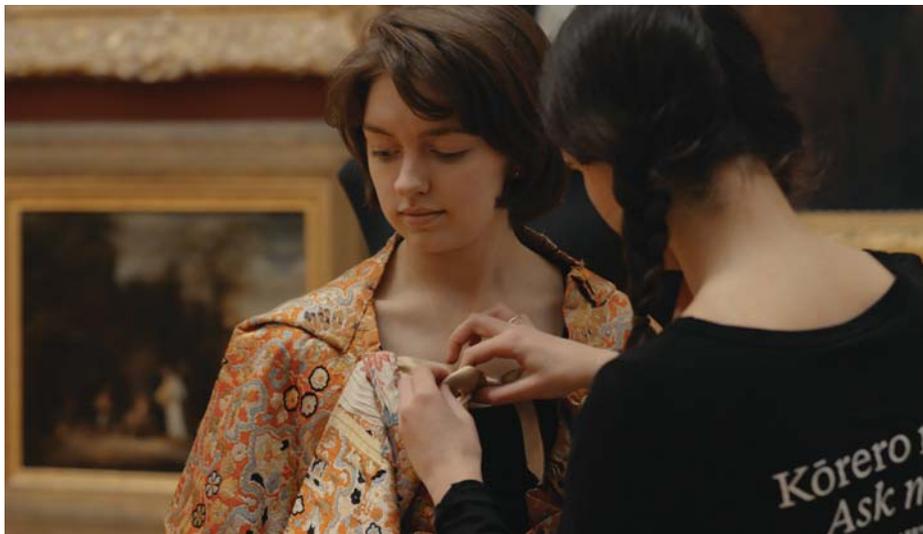
Robin McKenna: Le point de départ était le livre, qui m'a beaucoup inspirée quand je l'ai découvert. L'auteur y parle de la tradition autochtone du potlatch [NDLR: échange cérémoniel de cadeaux] dans le nord-ouest du Canada. Mais comme *The Gift* est sorti il y a 35 ans, j'étais tout d'abord curieuse de savoir si les potlatches étaient toujours d'actualité. J'ai fait des recherches, parlé à des gens vivant dans la région Pacifique et appris que c'était une pratique encore courante, qui véhicule un système de valeurs complètement différent du modèle dominant. Je suis allée en Colombie-Britannique rencontrer le père et le fils que l'on voit dans le film. Le plus jeune a passé quatre ans à amasser de l'argent pour tout redonner lors du potlatch qu'il a organisé. Pour la première fois, j'ai eu le sentiment que je tenais peut-être un film et qu'il fallait que je suive d'autres personnes comme lui.

Votre idée de base était donc de faire un documentaire sur ce type de don en particulier, soit le don à la communauté?

En fait, le livre de Hyde aborde le sujet du don en profondeur, en plusieurs couches. Ce que j'ai le plus retenu de sa lecture est la circularité du don et la notion de don au sens métaphorique. Donner, c'est entrer en relation, créer une connexion ou encore accomplir une sorte d'acte de résistance contre le capitalisme, dans un monde où tout est habituellement à vendre. Mais il y a aussi une dimension plus intérieure du don qui est reliée à l'art, à comment l'œuvre peut nous toucher, nous transformer... Mon idée de base était de créer un film sur cet aspect du don, plutôt que d'adopter une perspective historique comme le fait le livre. Je voulais que ce soit poétique.

Vous avez ensuite suivi d'autres personnes en Italie, en Nouvelle-Zélande et aux États-Unis. Comment ces trois autres histoires du film se sont-elles greffées à la première, qui se déroule au Canada?

J'étais déjà allée à Burning Man, un événement organisé chaque année dans le désert du Nevada qui est basé sur l'«économie du don». Je trouvais que le lien entre le potlatch et Burning Man était intéressant, car ce sont des modèles ancien et nouveau



Une artiste se prépare pour aller offrir un chant à un visiteur dans un musée.

du don. L'événement a une infolettre que les gens utilisent pour trouver de l'aide pour leurs projets. C'est là que j'ai repéré le message d'une femme expliquant son projet avec l'hydromel: elle demandait si certaines personnes avaient du miel à donner. J'aimais l'idée qu'elle reçoive des dons pour ensuite donner à nouveau. C'est l'aspect circulaire du don, le fait que celui-ci doive continuer d'être transmis; le don en mouvement. Je l'ai donc contactée et, assez rapidement, on a décidé de faire le film ensemble.

Un autre segment du film porte sur le travail de Lee Mingwei, dont vous filmez une exposition en Nouvelle-Zélande. Quel a été votre premier contact avec cet artiste?

Après Burning Man, je me suis mise à chercher des artistes avec une démarche qui explore le don, peu importe le médium. J'ai repensé à un article que j'avais lu il y a longtemps, celui qui m'a fait découvrir l'approche artistique liée au bouddhisme de Lee Mingwei. Tout son travail brouille les frontières entre l'art et la vie. Il emploie certains rituels et favorise une connexion particulière avec les gens, qui font alors eux aussi partie de l'œuvre. Il crée des passages, des ouvertures en nous pour que le don circule. C'était super intéressant pour mon film! En faisant mes recherches, j'ai découvert que Lewis Hyde et lui se connaissent: Hyde avait écrit sur son exposition à Boston et Lee Mingwei se disait très influencé par *The Gift*. Il disait même qu'il l'apportait toujours en voyage et que c'était au cœur de son questionnement! Il y a donc eu une

sorte de synchronicité. Et, à ce moment-là, son expo était en Nouvelle-Zélande, alors j'ai dû aller très loin pour tourner cette partie du film!

Vous avez donc terminé avec l'histoire qui se déroule à Rome?

Oui, c'est la dernière partie qui a été tournée. J'aimais l'idée de cette ancienne usine abandonnée, transformée en musée habité, et la dimension de résistance au capitalisme que ça représentait. La solidarité entre les gens, la notion de «barricade artistique» qui protège les lieux... Cette histoire du film a un côté un peu ludique, tout en apportant une réflexion intéressante sur l'opposition entre le marché de l'art et le marché immobilier. Ça remet en question la valeur des choses.

Vous avez mis cinq ans à créer ce premier long métrage. Quels ont été les principaux défis du projet?

Financièrement, c'était assez compliqué. J'ai dû commencer avec mon argent pour aller habiter en Colombie-Britannique et rencontrer la communauté autochtone. Ensuite, j'ai obtenu un peu de fonds pour le développement, ce qui m'a permis de faire le segment Burning Man. Mon producteur initial, qui était aussi mon mentor et ami, a appris qu'il avait le cancer et il est décédé. C'était très difficile parce qu'il était une grande source d'inspiration pour moi. J'ai mis presque un an à trouver un autre producteur. Mais oui, avancer lentement, trouver l'argent pour tourner des bouts du film, faire un peu de montage en cours de route, pour suivre pendant cinq ans... Il y a eu des obstacles!

De qui était composée votre équipe de tournage?

C'était une très petite équipe, surtout au tout début. À Burning Man, il fallait que l'équipement soit super léger : on se promenait à vélo, avec une petite caméra... Je n'étais jamais seule, mais on était souvent que le directeur photo et moi. Initialement, j'étais avec Mark Ó Feargháil, qui a beaucoup travaillé avec EyeSteelFilm, sur **The Fruit Hunters, Rip! – A Remix Manifesto**, etc. Il possède la qualité d'observation nécessaire au cinéma direct, la capacité de réagir à ce qui se passe dans le moment présent. Mais en même temps, il sait tourner un documentaire comme s'il s'agissait de scènes de fiction, de manière très réfléchie. C'est un don très rare d'avoir ces deux capacités. Ça crée

un *feeling* très «néo-vérité»; c'est intimiste, mais découpé de façon narrative. J'ai filmé avec lui les histoires du potlatch et de Burning Man. Puis, j'ai choisi de travailler avec Nicolas Canniccioni pour la suite du tournage. Il a fait du documentaire, mais aussi beaucoup de fiction, et je trouve qu'il n'y a pas beaucoup de directeurs photo capables de vraiment bien faire les deux comme lui!

Le film propose un va-et-vient entre quatre histoires différentes, en suggérant plusieurs liens métaphoriques. Comment avez-vous élaboré le montage?

Ce n'était pas évident de faire un film plutôt hybride comme celui-là! La monteuse était Mahi Rahgozar, qui est issue de l'école du cinéma danois. Elle a été formée dans la tradition du docufiction : faire de la fiction comme du documentaire, et vice versa. C'était la deuxième fois que l'on travaillait ensemble, alors je connaissais sa sensibilité. On savait que l'on voulait créer un film d'essai, mais en même temps, que l'on allait suivre des histoires de personnages qui porteraient une certaine émotion, une qualité humaine, pour nous faire ressentir le film qui part d'une idée plutôt abstraite. La création de la structure du film était assez compliquée. Les histoires nous donnaient la colonne vertébrale, mais il fallait aussi faire comprendre et faire éprouver lentement les divers aspects du don au cœur de l'histoire.

Aviez-vous déjà exploré cette forme hybride dans vos films précédents?

Comme je n'ai pas étudié le cinéma, ma vraie école a été la *Course destination monde*. C'est là que j'ai commencé et véritablement trouvé ma voie. Je pense que je voyais déjà mes courts métrages comme des «films-poèmes», un peu comme des haïkus avec un regard très personnel. Déjà, à l'époque de la *Course*, il me semble que j'adoptais cette approche métaphorique que j'ai voulu poursuivre avec **Gift**. Bien sûr, j'ai fait plein de choses entre les deux, mais je crois qu'il y a des liens. En tout cas, j'ai constaté que c'était un peu plus dur de faire un poème d'une heure et demie! (Rires)

Et pour la bande sonore, quelles étaient les qualités que vous recherchiez?

Pour la musique, c'est grâce à Mahi que j'ai connu Serge Nakauchi Pelletier, un musicien québécois



Scène singulière comme seul peut en offrir Burning Man.

qu'elle avait découvert... par le biais d'un ami cinéaste danois! Il avait fait une trame sonore pour un autre film et j'ai écouté son travail. J'avais le sentiment qu'il pourrait composer cette qualité éphémère et magique que je voulais donner à **Gift**. Je l'ai trouvé ouvert, à l'écoute. C'était une belle collaboration! J'ai aussi eu la chance de travailler avec Sylvain Bellemare pour la conception sonore. On a eu beaucoup de plaisir, à la fin du processus, à créer une atmosphère un peu ludique et magique, qui ajoutait un autre niveau au montage.

Est-ce que votre façon de comprendre et de percevoir la notion de don a évolué au cours des cinq années de création du film?

Au début du projet, les aspects relationnels et politiques du don étaient plus à l'avant-plan. Ensuite, l'accent s'est déplacé vers le processus de création en soi. L'art et l'imagination sont devenus le centre, l'essence du film. Après coup, je me rends compte que le résultat est très personnel, bien plus que je ne le pensais au début. Il y a quatre personnages qui expriment une facette du don à laquelle je me sens liée personnellement. Par exemple, quand, à Burning Man, la fille se demande pourquoi elle travaille aussi longtemps à quelque chose qui ne va durer qu'une semaine... C'est certain que je me suis aussi posé la question parfois: est-ce que je continue le film ou j'arrête?

En ce sens, faire un film — et peut-être en particulier un documentaire ou un film sur l'art — est aussi une forme de don...

On ne fait pas un film d'art pour des raisons financières... On y passe des années, on y met tous nos efforts et notre argent... Mais en même temps, on a quand même de la pression de certaines instances, qui veulent que le film qu'elles ont financé performe dans les festivals, par exemple. On veut aussi que le film trouve son public. Je pense que l'intention ici était un peu plus comme celle d'un poème! Ce n'est assurément pas une entreprise commerciale.

Vous intégrez dans le film certains passages de l'œuvre de Lewis Hyde qui portent sur cet aspect. Quel était pour vous le rôle de ces citations?

L'utilisation d'extraits du livre a beaucoup évolué au fil du projet. Au début, je voyais *The Gift* comme le point de départ de ma réflexion, mais je ne pensais pas l'intégrer directement dans le film. Je souhaitais aller vers du contenu plus actuel et j'avais dit à Lewis Hyde que je remixerais son livre pour le XXI^e siècle. Il a adoré l'idée! En ce moment, toute la culture d'Internet tourne autour de cette économie du don, donc les exemples ne manquent pas. C'est surtout vers la fin du projet que j'ai voulu faire ressortir les concepts essentiels du livre, pour

ceux qui ne connaissent pas Hyde. Il n'est pas du tout nécessaire d'avoir lu *The Gift* pour apprécier ou comprendre mon film, mais je trouvais que ça lui apportait une dimension intéressante. Au montage, on s'est interrogées sur le nombre de citations à utiliser, si l'on allait s'en servir pour marquer des chapitres dans le film... J'ai organisé des visionnements et les opinions variaient beaucoup! Au final, je trouve que ça fait ressortir le côté poétique des histoires des personnages.



Le fascinant Lee Mingwei, dont le « travail brouille les frontières entre l'art et la vie ».

Vous étiez donc en contact avec Lewis Hyde pendant la création du film... Quelle était la nature de vos discussions?

Il savait que je préparais ce film et j'ai fait appel à lui pour en discuter. On a eu l'occasion de parler des différentes histoires que j'y présente. Il a ensuite vu mon film et l'a beaucoup aimé! Avec ce livre, on aurait pu faire 100 films différents, c'est certain! J'étais très contente qu'il s'intéresse à ma manière de voir les choses et il a pu comprendre mon film d'une manière captivante et profonde.

Vous avez ensuite donné une conférence avec Hyde à la galerie DHC/ART, à Montréal. Comment en êtes-vous arrivée à participer à cet événement?

C'est un autre exemple de synchronicité particulière de ce projet! Au moment où je terminais mon film, l'œuvre *Sonic Blossom* de Lee Mingwei allait être présentée à Montréal dans le cadre de l'exposition *L'Offre* de DHC/ART. C'est Mingwei

qui m'a fait découvrir cette galerie. J'ai rencontré Cheryl Sim [NDLR: directrice générale et commissaire de DHC/ART], qui était très intéressée à ce que l'on fasse quelque chose ensemble. J'aimais leur mission, leur manière de donner en rendant l'art contemporain accessible au public; ça fonctionnait bien avec le projet. Et Phoebe Greenberg, qui est derrière DHC et le Centre Phi, est une personne très investie en philanthropie, le côté « don » en art. C'était parfait que l'on ait pu joindre tout ça.

Comment s'est alors déroulée votre participation à l'exposition L'Offre?

Au départ, je souhaitais y présenter mon film, mais comme il a été entre-temps sélectionné au FIFA pour l'édition 2018, il fallait que la première ait lieu au festival. Je ne pouvais donc plus proposer **Gift** à DHC en premier. On a quand même eu l'occasion de montrer des extraits dans le cadre de la conférence avec Lewis Hyde: l'idée de Cheryl était que ça prenne la forme d'une conversation entre nous et que ce soit lui qui fasse une entrevue avec moi au sujet du film. C'était pour moi un très grand rêve qui se réalisait! Cet exercice a été intéressant et l'on a pu poursuivre la discussion que l'on avait déjà entamée, mais sous une autre forme.

Vous avez achevé Gift il y a plus d'un an déjà. Quels sont les projets qui vous occupent maintenant?

Je prépare en ce moment un court métrage d'animation avec l'ONF intitulé **Thanadoula**. C'est un petit conte documentaire qui s'intéresse au symbole du corbeau et au lien entre le monde des morts et celui des vivants. Le film est basé sur l'histoire d'une amie qui aide les gens à mourir, une « doula ». Il y a aussi un autre film, **Medicine**, que j'ai coréalisateur. C'est un long métrage documentaire entamé depuis assez longtemps que l'on essaie de terminer et qui porte sur la médecine ancestrale et la guérison par l'ayahuasca en Amérique du Sud et au Canada. **EB**