

Entretien avec Rodrigue Jean

Gérard Grugeau and André Roy

Number 171, March–April 2015

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/73556ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Grugeau, G. & Roy, A. (2015). Entretien avec Rodrigue Jean. *24 images*, (171), 6–14.

Entretien avec Rodrigue Jean

propos recueillis par Gérard Grugeau et André Roy



Bruno (Jean-Simon Leduc) et Alex (Alexandre Landry) dans *L'AMOUR AU TEMPS DE LA GUERRE CIVILE*

L'amour au temps de la guerre civile s'inscrit dans la continuité de ce qui a été entrepris avec *Hommes à louer* et *Épopée*. Comment est né plus spécifiquement ce projet ?

Tout a commencé il y a longtemps, à Londres. Une amie m'avait invité à me joindre à elle pour un projet appelé *Streetwise Youth*, semblable à ce qui existe à Montréal pour les travailleurs du sexe. À l'époque, je pensais déjà tourner un documentaire sur ce milieu. Il a failli se faire à deux reprises, une fois avec Channel 4 et une autre avec la BBC, mais ces chaînes voulaient garder un contrôle sur le montage, ce que je n'ai jamais accepté. Quand je suis rentré au Québec dix ans plus tard, Jacques Turgeon, producteur à l'ONF, m'a approché pour qu'on fasse un film ensemble. C'était compliqué, car les travailleurs du sexe se font souvent approcher par les médias et on peut comprendre qu'ils n'acceptent pas de se faire filmer. Ça a pris un an et demi avant qu'on commence à travailler sur le projet. Le film a été produit par l'ONF et une société privée, avec un certain nombre de contraintes. Ici, la production est rarement indépendante. Le financement est toujours lié à une télévision qui veut contrôler le documentaire. Auparavant, on pouvait s'appuyer sur l'ONF, mais c'est de moins en moins le cas à cause du financement qui disparaît. On a dû se battre pour faire *Hommes à louer* et le film a pris presque un an avant de sortir. Mais on avait passé beaucoup de temps avec les travailleurs du sexe et ces jeunes disaient : on a été l'objet de dispositifs toute notre vie, que ce soit l'orphelinat, la police, les travailleurs sociaux, la santé publique. On en a assez d'être documentés, on aimerait être des acteurs de nos vies. D'où l'idée de faire *Épopée*, un projet basé sur des ateliers d'écriture. À cause de l'existence des jeunes, la drogue, les séjours en prison, etc., on ne pouvait pas travailler de façon régulière. Le projet a été conçu avec RÉZO¹ et il s'est échelonné sur un an et demi. Le collectif *Épopée* s'est formé à cette occasion, regroupant

plus ou moins les mêmes personnes que pour *Hommes à louer*. Comme on avait été abandonnés par la production parce qu'on voulait pouvoir tourner plus librement, on s'est constitué en groupe avec une structure plus horizontale que la structure hiérarchique habituelle du cinéma. *Épopée* et, aujourd'hui, *L'amour au temps de la guerre civile* sont donc nés dans ce contexte de production particulier et parce que les jeunes ont demandé à être les acteurs de leur vie.

Dans Hommes à louer, les jeunes se racontaient devant une grande fenêtre ouvrant sur la ville et la société constituait le hors champ du film. À l'époque, vous refusiez de filmer les gars en train de travailler, alors que dans Épopée, vous répondez au désir de ces jeunes de vivre à l'écran à travers un projet d'écriture.

Oui, je m'étais toujours dit, par respect de leur vie, que je ne filmerais jamais les jeunes en train de travailler. La ville et le pont Jacques-Cartier étaient la toile de fond d'*Hommes à Louer*. Les travailleurs du sexe sont pris dans des dispositifs : ceux de la police, de l'obligation de circuler, et ils deviennent des machines de sexe, des machines de consommation pour la mafia, puis des machines pour remplir les cours de justice, les prisons. Il y avait donc ce rapport de machine à machine et l'idée des corps instrumentalisés. On a commencé le projet *Épopée* par des ateliers d'écriture et on a choisi de le faire pour le Web parce qu'il permettait une visibilité pas seulement privée, mais publique. C'était idéal, d'autant plus que tout le monde parlait de contenu multiplateforme à l'époque. Souvent, ces trucs-là sont des trucs commerciaux. On s'est dit : on va leur en donner du multiplateforme, du vrai. Et à partir des capsules diffusées en ligne (trajets documentaires et petites fictions), on a regroupé et fait deux longs métrages : *Épopée – L'état du moment* et *Épopée – L'état du monde*.

*Du documentaire on passe à la fiction avec **L'amour au temps de la guerre civile**. Par l'écriture, les jeunes en sont donc venus à créer ou recréer leurs situations, à les revivre en tant qu'acteurs.*

Scénaristes et acteurs, oui. Quand on a commencé le projet *Épopée*, on était sans ressources. Puis, d'anciens étudiants que j'avais eus à l'UQAM se sont joints à nous, un comme caméraman et un autre comme réalisateur. Ils avaient la liberté de faire ce qu'ils voulaient. La série s'est divisée spontanément en deux, sans qu'on ait décidé quoi que ce soit. La jeune équipe s'est consacrée à la partie Trajets dans le contexte d'*Épopée-travail du sexe*. Ce sont des documentaires plus classiques. Mathieu Bouchard-Malo et moi, on a agi comme conseillers, surtout pour éviter les tics de narration documentaire – le récit documentaire humaniste qu'on voit partout, avec les mêmes thèmes qui reviennent toujours: la famille, le couple et ce fameux truc, la volonté de s'en sortir. On voulait à tout prix se dégager de ces trois piliers du documentaire social. En 1997, j'avais tourné *La voix des rivières* et j'ai découvert plus tard que la base de mon travail se trouve là. J'ai poursuivi dans *Épopée* ce que j'avais entrepris dans ce film et dans *Hommes à louer*, c'est-à-dire un travail d'abstraction axé sur le visage et l'altérité radicale. Pour moi, la fiction et le documentaire, c'est la même chose: un travail formel sur une situation, sur une forme de vie.

Hommes à louer et les deux *Épopée* sont comme des points de passage permettant d'arriver à la fiction. Mais dans **L'amour au temps de la guerre civile**, on trouve aussi une autre façon de filmer: une plongée à l'intérieur d'une matière absolument mobile, flottante, sidérante.

À l'époque d'*Hommes à louer*, j'ai aussi tourné *Lost Song*, qui a été fait en 35 mm. Puis, il y a eu le passage de la pellicule au

numérique. Ce passage technique a amené une situation complètement nouvelle et ce, à plusieurs niveaux: formel, phénoménologique, affectif, pulsionnel. On est passé dans un autre univers. Tout le travail d'*Épopée*, qui a été tourné avec la 5D de Canon, m'a permis de vraiment comprendre les enjeux du numérique.

*Deleuze parlait d'espace haptique en opposition à la vision optique qui est, selon lui, plus distanciée et intellectualisante. Est-ce que le numérique permet justement d'être dans cet espace haptique, un espace de proximité, d'immédiateté qui propulserait le spectateur dans le régime du sensible? On a l'impression que **L'amour au temps de la guerre civile** ne se joue pas dans le récit ou les dialogues, mais plutôt dans le contact des corps et des sensations.*

En argentique, le film serait différent, c'est sûr, parce que la caméra est plus lourde. Et ça coûte très cher. Le numérique permet, entre autres, de filmer les noirs dans une gamme très étendue. En fait, c'est plus que ça. Un ami avec qui je discute souvent pousse les choses encore plus loin: il dit que la caméra est devenue pulsionnelle, comme si la caméra elle-même générait des pulsions.

C'est une différence organique plus qu'une différence de mise en scène. Simon Drouin, dans le numéro spécial de Spirale² consacré au projet Épopée, dit que la caméra avance vers le sujet filmé, qu'elle se donne à l'objet filmé.

J'irais plus loin et je dirais que la caméra « agit » les corps qu'elle filme. On tournait à deux caméras, mais nos deux directeurs photo, Etienne Roussy et Mathieu Laverdière, agissaient séparément. Étrangement, quand on a fait le décompte des images au montage, on arrivait exactement à 50-50. Mais *Épopée*, c'est aussi un collectif, ce dont on ne parle pas souvent. Il y a tout un travail politique qui s'est fait



Jeanne (Catherine-Audrey Lachapelle) dans *L'AMOUR AU TEMPS DE LA GUERRE CIVILE*

dans le groupe à partir de la question suivante : qu'est-ce que faire des films et être un artiste aujourd'hui ? On a appelé le collectif « Groupe d'action en cinéma », ce qui veut dire que la pensée vient après l'action. On agit, puis on réfléchit. D'habitude, selon la méthode scientifique, on émet une hypothèse et on veut la vérifier. Nous, on se définit comme des artisans qui agissent. Et évidemment, le lieu privilégié pour réfléchir aux images dans le cinéma, c'est le montage. Il y avait donc en amont tout un travail de réflexion politique au-delà du travail purement matériel et technique dont j'ai parlé tout à l'heure. Ce sont les deux choses qui ont mené à *L'Amour au temps de la guerre civile*.

Le film est-il une synthèse de tout le travail accompli jusqu'à présent ? Est-ce que les choses ont cristallisé autour du projet ou est-ce l'atelier d'écriture qui a modelé le tout ?

C'est l'aboutissement technique et artistique de ce qui a commencé en 2005 avec *Hommes à louer*. C'est aussi un aboutissement au niveau de nos vies. Il y a évidemment un effet d'accumulation, mais ce n'est pas vertical ; c'est plus l'accumulation horizontale d'événements. Et parmi ces événements, il y a le printemps étudiant qui a commencé au moment où le projet *Épopée* se terminait. L'équipe était prête pour accompagner ce mouvement sans savoir où tout cela allait mener. Et ce mouvement a été aussi une éducation collective pour le groupe. Quand le sociologue Max Weber parle de la violence de l'État, c'est cette violence que l'on vivait en se faisant frapper et tirer dessus. Un des jeunes manifestants a même été éborgné. Il y a vraiment eu une transformation du groupe face à tout ça. Puis, le numérique, c'est une caméra qui ne se voit pas et, donc, personne ne nous a vus dans l'action. Tout ce travail avec les nouvelles caméras s'est fait pendant le printemps étudiant. C'est intéressant parce que j'ai revu les images qui ont été tournées en 16 mm, en mai 1968. On ne court pas longtemps avec une caméra 16, c'est donc juste des fragments que l'on voit. Dans notre cas, ce sont de nouvelles images, comme celles de la place Tahrir en Égypte. Aujourd'hui, il y a beaucoup d'images de mouvements comme ceux-là, des images de rébellion. Mais je précise que les images de manifestation que l'on voit dans *L'Amour au temps de la guerre civile* ont été faites après *Insurgence*. Pendant qu'on tournait *L'Amour au temps de la guerre civile*, on a travaillé sur un autre projet appelé *Rupture*, qui dresse un portrait du milieu anarchiste montréalais. On a fait des entrevues pendant plus d'un an avec des jeunes, surtout des femmes très militantes et très actives dans le mouvement étudiant. C'est un projet qu'on veut développer dans les prochaines années sous différentes formes, dans les galeries, en film, mais il n'est pas terminé parce que plusieurs personnes sont encore en procès.

L'Amour au temps de la guerre civile est une fiction avec des acteurs professionnels et non-professionnels. Il y a une histoire, un récit. Est-ce que c'est ce projet qu'il fallait faire à ce moment précis ?

Oui, c'est le résultat d'un long parcours qui a débuté à Londres, il y a 20 ans. C'est ce qu'il fallait faire par rapport à une forme de vie. Avec le recul, je me rends compte que mes trois fictions précédentes participent d'une recherche sur ce que j'ai appelé une psyché acadienne, une psyché minoritaire et opprimée pour laquelle, selon moi, il n'y avait pas eu de représentations, sauf dans la poésie. En fiction, au cinéma, ça n'existait pas. J'ai donc fait cette trilogie acadienne qui regroupe *Full Blast*, *Yellowknife* et *Lost Song*. Puis, j'ai réalisé à travers la rencontre théorique avec le philosophe Giorgio Agamben qu'il s'agissait d'une recherche sur des formes de vie. Pour moi, *L'Amour au temps de la guerre civile* est la forme la plus aboutie à laquelle je suis arrivé pour représenter cette forme de vie, qui est celle des hommes travailleurs du sexe, toxicomanes, dans la rue, que ce soit ici ou à Londres.

Votre formation de danseur se retrouve dans la façon que vous avez d'approcher les corps, de les faire bouger, de les saisir, de les filmer. Il y a quelque chose de très pulsionnel, une manière de coller au corps, totalement différente de ce que l'on retrouve par exemple chez les frères Dardenne.

« [...] on est tous très pessimistes par rapport à l'avenir du cinéma, mais je pense, au contraire, qu'on n'a pas encore exploré toutes les possibilités de l'image. Plusieurs d'entre nous travaillent sur les restes du cinéma. Dans ces restes, il me semble qu'il y a de moins en moins de limites, surtout dans le contexte du numérique. »

Souvent, à cause des sujets abordés, on nous parle des frères Dardenne. Je trouve cette comparaison inadéquate. En général, la caméra des frères Dardenne suit de près des personnes pauvres, reprenant à leur insu le regard de surveillance de l'État ou des dispositifs de contrôle des populations. Dispositifs qu'ils analysent au même moment dans leurs récits. Cela a le mérite de poser des questions, mais on reste dans une posture critique qui, je pense, a fait son temps.

Chez les Dardenne, on a une sorte de caméra panoptique, alors que dans L'Amour au temps de la guerre civile, on entre à l'intérieur de la tempête des images et des

sons. On est littéralement saisi comme spectateur.

Au-delà de ça, c'est aussi un rapport éthique aux personnes que l'on filme. Quand je parle d'altérité radicale, je parle d'abandon non réciproque où l'autre a tous les droits. Et cette chose éthique devient aussi politique. C'est un rapport où l'on n'attend rien de l'autre, où l'on se met complètement au service de « Dieu ». C'est lévinassien en quelque sorte. Chez le philosophe français, ça mène à Dieu ; chez nous, ça mènerait à la révolte.

Comment a été conçue la mise en scène ? Est-ce qu'il y a eu des répétitions avant le tournage ?

Les deux chefs opérateurs et moi, nous nous connaissons depuis longtemps, Mathieu Laverdière depuis 20 ans et Étienne Roussy depuis déjà plusieurs années, même s'il est très jeune. L'amitié est essentielle au niveau du travail et de la technique. En général, ces choses-là ne marchent pas au cinéma parce que c'est un système très hiérarchique. Pour les répétitions, c'est toujours la même chose. On répète avec les acteurs formés, qui ont des techniques de jeu et on ne répète pas avec les non-professionnels, car les répétitions

n'aident pas compte tenu du fait qu'ils n'ont pas de méthode sur laquelle s'appuyer. Le non-professionnel devient alors une copie de lui-même, comme le disait déjà Cassavetes. Pour les comédiens, on a répété pendant quelques mois, essentiellement à partir des textes, pour amener le langage dans le corps. Ça paraît évident, mais ça ne l'est pas avec des gens qui ont une formation, car ils mettent leurs efforts sur le langage.

Est-ce qu'il y avait dans les scènes de sexe quelque chose qui était de l'ordre de l'infilmable ?

Ce n'est pas agréable de filmer des scènes de sexe et ce, pour des raisons de pudeur et de respect des personnes. Il n'y a pas de recherche du sublime dans mon travail. J'aimerais penser qu'il n'y a pas de limites, que *L'amour au temps de la guerre civile* n'est pas une tentative de représentation d'expériences limites. Selon moi, il n'y a pas de limites quand on parle des affects et du pulsionnel. Pour l'historien de l'art et philosophe Boris Groys, ce qu'on entend habituellement par *limite* est ce qui est admis dans le domaine de l'art. Selon lui, repousser les limites ou créer de la nouveauté est une valorisation de ce qu'on considère comme profane, sans valeur, démocratique, caché et réprimé, mais qui neutralise aussi le danger de destruction absolue et de mort qui s'en dégage. On pourrait dire que chaque fois qu'on arrive avec une proposition inhabituelle, on est confronté à ça. Par ailleurs, on est tous très pessimistes par rapport à l'avenir du cinéma, mais je pense, au contraire, qu'on n'a pas encore exploré toutes les possibilités de l'image. Plusieurs d'entre nous travaillent sur les restes du cinéma. Dans ces restes, il me semble qu'il y a de moins en moins de limites, surtout dans le contexte du numérique. Le numérique a été inventé pour avoir le contrôle d'une distribution globalisée. Les Américains veulent ce contrôle absolu sur le monde pour encaisser de l'argent chaque fois qu'une image est diffusée. En s'emparant de ces technologies, on effectue un geste de détournement. Avec *Épopée*, on se donne la liberté de ne plus diffuser les œuvres, on les retient. *Insurgence* n'a été vu que lors d'événements spéciaux et le film n'est pas non plus sur le Web. Je pense que, s'il y a une résistance possible en rapport avec la technologie numérique, elle se situe au niveau de la distribution. Mais dans le cas de *L'amour au temps de la guerre civile*, vu le contexte de production du cinéma québécois, il fallait absolument avoir un distributeur pour financer le film.

Montrer des scènes de sexe, même explicites, est-ce vraiment une question d'éthique ?

Pour les images de sexualité et d'érotisme, j'imagine que la question se pose au sujet de ce qu'on peut voir et de ce qui n'est pas donné à voir. Ici, la notion du *pli*, abordé par Walter Benjamin et poursuivi par Gilles Deleuze, peut être utile. Le corps est un tissu de plis qui, dans leur déploiement, produisent des intensités. Cependant avec la sexualité, cette puissance n'est que mieux révélée dans l'ombre des plis d'elle-même.

*Quelle place accordez-vous au spectateur ? Dans *L'amour au temps de la guerre civile*, on est emporté dans un tourbillon. On est littéralement happé, on ne peut pas se distancier et regarder le film comme un film ordinaire.*



YELLOWKNIFE (1) et LOST SONG (2 et 3)

Même dans des aventures collectives comme *Insurgence*, qui est aussi une œuvre formelle adoptant une distance, mon travail reste une question de proximité, d'immédiateté et d'immanence. Ce que je fais s'est toujours situé sur ce terrain-là, que ce soit autrefois comme danseur ou aujourd'hui comme réalisateur. La question des formes de vie demeure fondamentale pour moi. Il s'agit toujours de les amener à la présence. Le Comité invisible qui a publié *L'insurrection qui vient* et *À nos amis* dit, lui aussi, que le principal problème actuel dans le monde est un problème de présence. Tout est médiatisé par les outils de communication. Donc, se servir d'objets ou de représentations comme la sexualité, montrer des situations où des pulsions se déploient, permet d'agir sur des questions comme celle de la présence. Présence qui fait gravement défaut dans ce monde.

*Dans *L'amour au temps de la guerre civile*, vous saisissez ces jeunes dans des gestes de survie, des moments ordinaires et importants pour eux, notamment la recherche de la drogue. Ces moments très*

durs, souvent implacables, sont aussi paradoxalement des moments de partage. Il y a une communauté qui se crée autour de ces instants-là. On a beaucoup écrit sur la question de la communauté. Après la Deuxième Guerre mondiale, tout le monde s'est posé cette question : Blanchot, Nancy, Agamben. Étrangement, il faut presque ici revenir à *La communauté inavouable* de Maurice Blanchot. C'est une communauté qui n'exclut personne. C'est presque une situation protoanarchiste si l'on veut, où des liens se font et se défont constamment selon le plaisir ou le bon vouloir. Il y a aussi la douleur. Je me suis beaucoup intéressé dernièrement à cette question dans les groupes révolutionnaires ou résistants, que ce soit chez Gandhi (et son principe du *Satiagraha*) ou chez les Zapatistes. On y trouve le concept du « déjà-mort » selon lequel un vrai révolutionnaire, un vrai résistant est un déjà-mort parce qu'il travaille pour venger les victimes du passé et venger l'avenir, et ce dans un rapport messianique au présent. Ce concept s'applique bien à des personnes comme celles qui sont représentées dans mon film. Je pense qu'on peut passer de situations narratives de représentation à quelque chose de plus général où on

envisage la vraie possibilité d'une transformation ou d'une utopie. Où l'on fait en sorte que le cinéma explore une destruction absolue pour justement éviter la destruction absolue. C'est ce qu'on peut faire en ce moment : montrer l'insupportable, visiter la destruction complète pour la déjouer.

Sans vouloir faire de la sociologie, les personnages sont des jeunes sans famille, des orphelins abandonnés. Ils sont ensemble et ils résistent. Ils forment des petits groupes, des couples qui se séparent... et ça reprend d'une autre façon ailleurs.

C'est aussi le plaisir de s'écarter du mensonge où, sur toutes les situations, on plaque le couple, la famille et la résilience. Qu'on le veuille ou non, ce grand récit social se retrouve partout. Nous, on refuse le psychologisme. Agamben, qui s'est intéressé à Primo Levi, dirait que les vrais témoins d'**Hommes à louer** sont les personnes qui ne sont pas là, ceux qui sont déjà morts. Le constat est encore plus grave que ce que l'on voit. Il y a aussi le rapport homosexuel. On a un cinéma souvent homophobe au Québec. Le Québec

L'amour au temps de la guerre civile de Rodrigue Jean

L'algèbre du besoin

par Alexandre Fontaine Rousseau

Le cinéma de Rodrigue Jean colle aux corps, suit leur mouvement, retransmet les sensations éprouvées ; c'est un cinéma épidermique, ancré dans l'expérience physique de la douleur comme de l'extase. Sa matière première, ce sont ces muscles qui se tendent, ces poings crispés, ces sueurs froides qui accompagnent le besoin dans lequel on s'engouffre entièrement. Cette espèce de paranoïa viscérale, ressentie par l'être prisonnier d'un état second qui s'éternise, est le premier fil conducteur de *L'amour au temps de la guerre civile* : ce temps présent qui se déploie et se déploie à l'infini, se substituant à tout passé et tout avenir possible. Le second, c'est la dépendance ; cette force dévorant celui qu'elle possède, le poussant à consommer toujours plus, à se consumer pour exister. L'autodestruction comme mécanisme implacable.

L'exil volontaire comme ultime moyen d'échapper à un monde que l'on retrouve, sous une autre forme, dans cet enfer où l'on se laisse engloûtir tout entier par la pulsion. Car les anges déchus de Rodrigue Jean se sauvent du système pour le reproduire autrement. Ils recomposent autour du besoin, de la dépendance, de la drogue



une société de consommation. « Junk is the ideal product... », écrivait William S. Burroughs dans son introduction à *Naked Lunch*, « the ultimate merchandise. No sales talk necessary. The client will crawl through a sewer and beg to buy... The junk merchant does not sell his product to the consumer, he sells his consumer to his product. » À travers la drogue, c'est la société elle-même qui est reflétée, à peine déformée par le miroir qu'on lui tend. « Junk yields a basic formula of "evil" virus : *The Algebra of Need*. The face of "evil" is always the face of total need. »¹

Jeanne et Velma (Ana Christina Alva) dans *L'AMOUR AU TEMPS DE LA GUERRE CIVILE*

contemporain se sert du rapport homosexuel pour renforcer la norme, ce qui est quelque chose d'odieux face à un mouvement qui a été politique et résistant. On ne sait pas, ou on ne veut pas savoir, quel est le pouvoir du corps ni ce qu'il est possible de déduire de

la considération de sa seule nature. Il faut donner de la puissance à ces corps-là malgré toute la question de la destruction. C'est un geste de puissance. C'est dans ce sens-là qu'on peut agir sur la représentation dont on parle.


Suite p. 12 →

Le film débute en autarcie, dans une chambre d'hôtel; le seul lien avec l'extérieur est une ligne téléphonique, celle-là même qui permet de se procurer la drogue par laquelle sera entretenu cet état de déconnection. D'emblée, le cercle vicieux est établi. Le premier contact avec la rue, avec cette réalité à laquelle tentent d'échapper Alex et Bruno est brutal: l'air froid, la rumeur des voitures rompent l'illusion d'isolement. Il existe bien un monde, dehors, avec lequel le film (en s'appropriant le point de vue de ses protagonistes) a cherché à couper les ponts – mais vers lequel il ne peut qu'être expulsé, tôt ou tard. À la proximité des corps et l'exaltation du sexe se substituent la solitude et l'errance, aux murs rassurants de la chambre s'oppose l'étendue opprimante d'un paysage urbain où les repères s'évanouissent dans l'horizon. Alex cherche les replis dans lesquels il peut s'évader temporairement, s'extraire du rythme inaltérable du réel. Il cherche le temps fixe.

Alex dérive d'un refuge à l'autre, d'un groupe à l'autre; il s'allie aux autres par besoin plus que par appartenance, car toujours c'est la dépendance qui dicte ses mouvements et ses associations. Simon et Jeanne, Éric et Velma: ces familles de fortune auxquelles il se greffe servent à satisfaire ce besoin, à créer les conditions idéales pour continuer de consommer. Si les personnages de *L'amour au temps de la guerre civile* existent en marge du système, ils n'échappent jamais à sa logique intrinsèque. C'est l'argent qui permet d'acheter la drogue qui permet de fixer le temps jusqu'à ce moment où le *down* force l'utilisateur à obtenir plus d'argent pour se procurer plus de drogue. Les humains se réduisent alors à l'état de marchandise pour combler le manque; l'Autre n'est plus qu'une donnée dans cette vaste équation, dans cette économie du besoin où la drogue sert de monnaie d'échange. Il faut se vendre pour survivre.

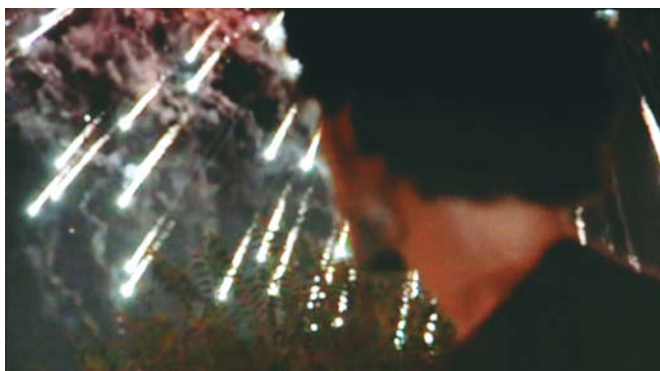
Or, Rodrigue Jean ne se contente pas « d'observer » ses personnages et « d'étudier » leur compulsion, ce qui aurait tôt fait de leur retirer leur humanité. En s'attachant à leurs gestes, il restitue

son sens à l'énergie du désespoir qui anime leur nervosité inapaisable; sa caméra n'offre au spectateur aucun autre choix que celui de résonner à l'unisson de ces corps agités dont elle épouse la turbulence. L'intimité, ce n'est pas tant cette sexualité filmée sans faux-fuyants que la proximité à l'Autre que permet cette manière de l'approcher. Et ce qu'elle nous donne à voir, ce n'est pas tant sa différence qu'une ressemblance parfois douloureuse. Tous les corps sont des corps, animés par les mêmes soubresauts, soumis à la même fragilité, à la même imperfection fondamentale. Dans les instants de calme qui ponctuent son parcours tumultueux, Alex lit *Les fleurs du mal* comme pour nous rappeler l'existence de cette inadmissible parenté entre eux et nous: « Hypocrite lecteur, – mon semblable, – mon frère! »

Le film se termine d'ailleurs sur cette étrange communion, fruit du hasard, entre un exilé et la société qu'il fuit. Alex, de nouveau expulsé dans le monde extérieur, se retrouve dans une manifestation encerclée par des policiers. Il est propulsé parmi ces autres marginaux, solidaire malgré lui parce qu'il partage cette répression aveugle dont ils sont victimes. Pour un moment, ils sont unis par ce simple statut de « hors-la-loi ». Mais ce lien est éphémère, comme tous les autres dans la vie d'Alex. Bientôt, il est de nouveau seul. Comme le sont, sans doute, ces individus qu'il a croisés et qui retourneront, eux aussi, à leur vie quotidienne – à la résistance solitaire, au cœur de cette guerre civile qui pour un bref instant n'a plus été muette. 

1. « La came est le produit idéal, la marchandise par excellence... Nul besoin de boniment pour séduire l'acheteur; il est prêt à traverser un égout en rampant sur les genoux pour mendier la possibilité d'en acheter. Le trafiquant ne vend pas son produit au consommateur, il vend le consommateur à son produit. [...] La drogue recèle la formule du virus « diabolique »: *l'Algèbre du Besoin*. Et le visage du Diable est toujours celui du besoin absolu. »

Québec 2014. Ré.: Rodrigue Jean, assisté d'Hubert Caron-Guay. Scé.: Ron Ladd. Ph.: Mathieu Laverdière et Étienne Roussy. Mont.: Mathieu Bouchard-Malo. Mont. son.: Sylvain Bellemare. Int.: Alexandre Landry, Jean-Simon Leduc, Simon Lefebvre, Catherine-Audrey Lachapelle, Ana Christina Alva, Éric Robidoux. 120 minutes. Prod.: Cédric Bourdeau et Rodrigue Jean pour Transmar Films. Dist.: Les films du 3 mars.



HOMMES À LOUER (1 et 2) et ÉPOPÉE (3)

Les personnages appartiennent à une sorte de tribu avec des liens très forts. La drogue et le sexe les unissent. Ce sont des gens en résistance. On dit que le capital travaille à désubjectiver les personnes pour ensuite les resubjectiver à sa manière. Mais dans cet entre-deux, il y a une possibilité pour les formes de vie de se resubjectiver comme elles l'entendent. C'est dans ces trous-là que la résistance prend un caractère politique. Frantz Fanon parlait du corps de l'homme noir et de l'expérience du colonisé, un corps réduit à l'aspect presque animal. Aujourd'hui, nous sommes tous des colonisés. Mais cette réduction, cette « vie nue » dont parle Agamben offre aussi la possibilité de se resubjectiver de manière inusitée. C'est là qu'est l'utopie, la possibilité d'un monde nouveau.

Ces jeunes résistent justement par leur corps, même si ce corps est abîmé. C'est le seul bien qui leur appartient et ils ont décidé d'en faire ce qu'ils veulent. C'est là aussi que s'exprime « la violence spontanée de la vie » dont parlait Genet.

J'aime bien l'auteur Boris Groys. C'est un historien de l'art et philosophe de l'Allemagne de l'Est qui a étudié à Moscou et qui se déplace aujourd'hui entre les États-Unis et l'Europe. Il dit que chaque époque a un mouvement artistique qui lui est propre. Nous, on plonge dans le profane pour arriver à l'art. On prend des situations, des formes de vie inusitées, et on leur donne par le cinéma une forme qui permet de partager l'expérience des travailleurs du sexe.

Ces gens-là sont des âmes souffrantes qui portent aussi le poids du monde sur le dos.

Pour revenir à la question de la douleur et à Frantz Fanon, j'en suis arrivé à la conclusion que des expériences de douleur extrême, comme celles qu'*Épopée* côtoie, sont des expériences de transformation. Là encore, on en revient au problème du cinéma : comment représenter cette douleur ? On ne peut plus utiliser des formes connues et qu'on a aimées dans le cinéma du siècle dernier, c'est-à-dire le plan fixe, qui était le rêve des suprématistes russes, cette idée du cinéma comme art total où chaque plan contient l'univers au complet, comme chez Tarkovski. Le cinéma comme art total est mort avec le siècle. Aujourd'hui, on est dans une mondialisation, dans une production morcelée. Happé par l'argent, le cinéma s'est morcelé lui aussi, il n'existe plus vraiment.

On n'est plus dans le monde de l'image, mais dans celui du visuel.

Oui, cette image qui contenait tout l'univers, elle n'est plus possible pour moi. C'est là que le détournement du numérique devient intéressant. Il s'agit de s'emparer de cette caméra pulsionnelle dans un geste politique d'altérité radicale. Et là, on peut retrouver le fantasme d'une genèse à partir de rien, créer à partir d'une matière indistincte en plongeant justement dans la matière. Et ce faisant, retrouver l'image, du moins des morceaux d'images. On verra ce que l'avenir nous réserve, mais les images de *L'amour au temps de la guerre civile* représentent pour moi ce qui était possible à ce moment-ci.

Il y a des sujets dans le film rarement abordés dans le cinéma québécois, sinon de façon caricaturale, que ce soit la drogue, le sexe et, en particulier, le sexe homosexuel. Ce qui est magnifique aussi, c'est la présence de l'hiver qu'il faut combattre et qui devient presque une métaphore de la violence sociale, un hiver qu'on ne voit plus dans notre cinéma.

Pourtant, l'amour de notre cinéma est lié à ça. Une partie des films qu'on a aimés ont été tournés l'hiver. Les caméras de l'ONF utilisées l'été pour faire des documentaires étaient sans doute davantage disponibles l'hiver. C'est pour ça que les cinéastes en profitaient pour tourner des fictions. Dans notre cas, on cherche une intensification de tout. On pourrait même dire que, pour nous, le but de la vie, c'est d'atteindre toujours plus d'intensité. Et l'hiver participe de cette intensification. C'est comme l'image d'un danger mortel pour soi-même, un danger que le toxicomane porte en lui. On peut mourir d'être dehors trop longtemps, et on a bien sûr tourné dans ces conditions-là. Il y a la violence sociale, mais aussi la violence contre soi-même. Deleuze a dit que tout ce qui il y a de grand dans le monde vient de ces processus d'autodestruction. On avait toujours ça en tête dans notre travail.

Les images d'hiver en extérieur viennent aussi rythmer le film. On en revient aux figures de la danse où tout se forme et se déforme constamment. Et même dans les scènes d'intérieur aussi. Les personnages font toujours un peu la même chose. On assiste à des variations comme en danse.

Oui, on change de partenaire, on est dans les permutations, les nouveaux liens, au hasard du désir.

C'est aussi arpenter un territoire géographique, le fameux « quadrilatère » du quartier Centre-Sud qui se retrouve déjà dans les trajets documentaires d'Épopée.

On a beaucoup travaillé ça dans *Épopée*. Comme le dit Agamben, la figure du camp est devenue le *nomos* du monde. On a découvert que les travailleurs du sexe vivaient avec des murs imaginaires, dans des territoires contrôlés par le système de santé et de justice. Eux, ils appellent ça, le quadrilatère. Cette question du camp dans la ville est devenue très présente. Les villes deviennent des prisons avec des zones d'enfermement. Ce ne sont plus des zones d'échange, comme on les imagine. Dans le film, on arpente ce petit territoire, qui est aussi un territoire iconique, celui d'Hochelaga-Maisonneuve où on a tourné.

À un certain moment, Alex sort de ce quadrilatère et entre en pleine manifestation étudiante. Il tombe dans un champ d'action, celui des étudiants, entourés eux-mêmes par la police. C'est la guerre civile du titre du film. Est-ce une sortie, une échappée de la tribu qui peut être dangereuse pour lui ?

Les personnages n'ont pas été conçus comme des sujets prépolitiques qui deviendraient politiques. Alex est un déjà-mort. Il devient une sorte d'animal politique et il se joint à la révolte qu'il croise à ce moment-là. Il se retrouve là un peu par hasard. Ce lieu est entre ce

qui vient de se passer dans sa vie, le temps du film, et une nouvelle expérience de résistance pour laquelle il faut qu'on soit déjà mort pour qu'elle soit vraiment transformatrice. Alex, qui est l'objet de toutes les violences, se retrouve malgré lui dans une situation où, encore une fois, il peut agir tout simplement par son corps, par sa présence.

Il a simplement changé de lieu, mais la lutte demeure. C'est la lutte dans tout, dans la survie, dans l'amour aussi. Cela rappelle le vers de Baudelaire cité par Ron Ladd dans l'une des capsules d'Épopée, quand il parle de « la clarté vibrante à notre horizon noir ».

C'est comme si Alex était soudain et momentanément projeté dans un moment de « clarté vibrante » avant de repartir, seul, arpenter la ville. Sans doute touchons-nous là cette transformation.

C'est ce qui était souhaité. C'est un peu le moment utopique du film, qui n'est pas une progression mais un autre moment de sa vie.

*Parmi les comédiens que tu emploies, il y a des professionnels et des non-professionnels. C'est étonnant de voir Alexandre Landry passer de **Gabrielle** de Louise Archambault à **L'Amour au temps de la guerre civile**.*

Comment s'est effectué le travail avec les différents acteurs ?

Catherine et Jean-Simon, qui jouent Jeanne et Bruno, viennent de l'école de théâtre, comme Alexandre, mais c'était leur premier travail. Quant à Velma, Simon et Éric, ce sont des non-professionnels. Alexandre est une personne disciplinée, qui maîtrise très bien ses outils. Sa formation est solide et on peut travailler à partir de bases techniques. Avec chaque personne, on travaille différemment. Dans le cas d'Anna (Velma), c'était plus une question de transfert sensible. Je trouve que, quand il est bien fait, notre travail est un peu un travail chamanique, un travail où les affects, la sensibilité et la psychologie sont mis à contribution. Dans le processus chamanique, plusieurs

« [...] mon travail reste une question de proximité, d'immédiateté et d'immanence. Ce que je fais s'est toujours situé sur ce terrain-là, que ce soit autrefois comme danseur ou aujourd'hui comme réalisateur. La question des formes de vie demeure fondamentale pour moi. Il s'agit toujours de les amener à la présence. »



L'AMOUR AU TEMPS DE LA GUERRE CIVILE

sens ou plusieurs fonctions sont monopolisés en un lieu. Pour bien faire, il faut monopoliser idéalement plusieurs fonctions vitales dans une situation donnée. C'est pour ça qu'il faut s'adapter à chacune des personnes, à chacune des situations. C'est souvent difficile au cinéma, qui est un travail très technique. Et dans notre cas, on subit toutes sortes de choses qui ressemblent à ce que Cassavetes vivait il y a quarante ans: l'intimidation du syndicat sur le plateau, la violence extérieure aussi. Pour la question de la nudité et des relations sexuelles à l'écran, c'était clair dès le départ, dès la deuxième audition. L'idée était de garder la même approche qu'on peut avoir en danse ou au théâtre, à savoir que chaque partie du corps joue.

Ce qui est frappant aussi, c'est la présence du son. Il y a peu de dialogues, mais le son est là, presque angoissant, et il donne une matérialité incroyable au film, que ce soit dans les séquences en extérieur (les pas dans la neige, les respirations) ou à l'intérieur (les séances de crack).

Il y a les prises de son, bien sûr, mais aussi le travail de Sylvain Bellemare et Luc Boudrias, en aval au mixage. Le son enregistré était très brouillon. Il aurait fallu deux équipes au son puisqu'on avait deux caméras. Donc, il y a des choses qui dominent et qui ne devraient pas normalement. Quand on marche dans la neige, on n'entend pas que les pas, c'est médiatisé par d'autres sons. Ici, comme c'est brouillon, on entend ce qui est plus fort dans l'image. Quant à la musique, j'ai eu la chance de rencontrer Steve Bates, qui a fait toutes les atmosphères numériques. J'ai l'impression que j'ai cherché un Steve Bates toute ma vie. C'est la première fois que je travaille avec un musicien compositeur avec qui il y a une telle compréhension, une espèce d'adéquation totale entre les idées et le rendu à l'écran au niveau des ambiances sonores.

On imagine qu'on ne peut pas sortir indemne d'une telle expérience. Le film a dû laisser des marques, des séquelles.

Généralement, l'équipe reste en contact après un tournage, mais pour celui-ci, chacun est reparti de son côté. Il y a eu comme un

éclatement complet. Je pense que l'expérience a été satisfaisante. Toutes les possibilités qu'on pouvait explorer ensemble l'ont été pleinement. L'équipe a vu le film à Montréal et à Toronto. Ça été plutôt l'étonnement. C'est sûr que le montage n'a rien à voir avec l'expérience de tournage.

Le montage a-t-il été long, difficile?

Plutôt compliqué à cause des deux caméras. Il y avait aussi des choix éthiques, des choses plus radicales. De tels tournages créent de nouvelles images. L'expérience a été plus intense que d'habitude et ce, à toutes les étapes. Et la tension qui régnait dans la salle de montage se retrouve à l'écran, mais il ne faudrait pas vouloir reproduire ça artificiellement. C'est comme quand Straub et Huillet sont filmés en train de monter un de leurs films (NDLR: *Sicilia!* dans *Où gît votre sourire enfoui?* de Pedro Costa). Il y avait de la tension dans le couple. On a un peu vécu ça avec Mathieu [Bouchard-Malo]. Il y avait plusieurs films possibles, mais à cause du travail de recherche pour *Épopée* et *Hommes à louer*, la valeur des plans s'imposait souvent d'elle-même. C'est pour ça qu'on s'est retrouvés dans la matière de la chair.

Le film est une proposition radicale. On est saisi face à ce qui nous est présenté. On est avec ou on est contre.

C'est un minimum. Autrement, ça ne vaudrait pas la peine de filmer. C'est comme ça que j'entends la création.

Des projets pour le futur?

Il y aura un autre film dans la série *L'amour au temps de la guerre civile*. Le film s'appellera *The Acrobat*; ce sera la poursuite du travail qu'on a commencé ici. Le scénario est terminé. Beaucoup de ce qu'on a appris sur ce film se retrouvera dans le prochain, notamment la sexualité comme situation exemplaire, un rapport intense entre deux personnes. Et ce sera aussi un film tourné l'hiver. 🇺🇸

1. Organisme voué à la santé et au mieux-être des hommes gays et bisexuels.
2. *Spirale* hors série: épopée, Éditeur Nota bene, juin 2013.



Alex dans *L'AMOUR AU TEMPS DE LA GUERRE CIVILE*