

François Delisle, réalisateur de *Cash Nexus*

Marie Claude Mirandette

Volume 37, numéro 2, printemps 2019

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/90242ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Association des cinémas parallèles du Québec

ISSN

0820-8921 (imprimé)

1923-3221 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Mirandette, M. C. (2019). François Delisle, réalisateur de *Cash Nexus*. *Ciné-Bulles*, 37(2), 4–10.



En couverture François Delisle, réalisateur de **Cash Nexus**

« Le capitalisme est un système basé sur la prédation et j'ai des points de vue très affirmés à ce propos et sur comment cela influence les rapports que l'on entretient entre nous. »

MARIE CLAUDE MIRANDETTE

Le cinéma de François Delisle (**Chorus**, **Le Météore**, **2 Fois une femme**, **Toi**) ne laisse personne indifférent. Par son propos, certes, mais aussi par sa forme. Une singularité encore au rendez-vous dans **Cash Nexus**, percutant septième long métrage du cinéaste, dont la sortie est prévue le 22 mars. Après des années d'absence, peuplées d'itinérance et d'errances toxicomanes, Jimmy (Alexandre Castonguay), le chien galeux de la famille, revient parmi les siens. Au contact de son père malade (Guy Thauvette) et de son frère Nathan (François Papineau), un chirurgien cardiaque réputé, de vieux démons et quelques secrets enfouis refont surface. Le *junkie* confronte son clan, moins honorable qu'il n'y paraît, notamment lors d'un repas familial inoubliable. *Ciné-Bulles* a rencontré le réalisateur, très en verve, quelques jours avant Noël pour discuter de ce film, ambitieux par sa durée autant que par son sujet, mais également du cinéma comme art, du capitalisme sauvage, de l'écologie en péril, et même de l'avenir du monde, toutes des thématiques soulevées par **Cash Nexus**!

Ciné-Bulles: Pourquoi avez-vous choisi ce titre, Cash Nexus, qui renvoie à une conception marxiste d'évaluation des choses et des personnes sur la base de leur valeur monétaire?

François Delisle: Je ne me souviens plus exactement quand cela est venu ni comment, mais ce titre s'est imposé très tôt, dès les premières étapes de la recherche. C'est un concept inventé par un Écossais, Thomas Carlyle, puis repris et théorisé par Marx et Engels. Il me semblait que cette notion était liée aux rapports qu'entretient Nathan avec son frère qui vit dans la rue et que l'on peut étendre à l'ensemble des rapports qui définissent notre société. Ce terme a quelque chose d'intrigant, symboliquement lié au sujet du film, et qui pose la question de la valeur d'un être humain.

Bien que certains de vos films abordent des thématiques sociales, celui-ci semble le faire davantage. Il dénote une volonté d'explorer comment l'économie détermine largement le social et le relationnel, non?

Oui, même si je pense être dans la continuité de ce que j'ai fait avant, où l'intime était prédominant. Je ne voulais pas trop m'en éloigner — et surtout, je voulais éviter de tomber dans le film à thèse — tout en créant une histoire qui puisse se lire à différents niveaux. C'est un film plus ambitieux, plus complexe que les précédents, avec une structure labyrinthique, un film dans lequel il y a des choses qui m'échappent encore. On peut s'y perdre ou y trouver notre chemin. Et j'ai désiré aborder ce film de manière plus abstraite, même si l'histoire est assez concrète, en me permettant d'explorer des zones qui pouvaient demeurer en partie dans l'ombre. Je ne tenais pas à tout éclairer, à tout expliquer, car le film est dépositaire d'une réflexion que je souhaitais plus ouverte, allant au-delà de l'histoire qu'il raconte et de ses personnages pour ouvrir plus largement le champ du social.

Vous y parlez d'iniquité des chances, d'inégalités entre les gens, bien qu'ils soient ici issus d'un même milieu. Et comment cela est lié aux manques fondamentaux — d'amour, de reconnaissance, de liens aussi — et aux blessures émanant de notre relation première, celle aux parents, un thème aussi présent dans vos deux films précédents.

Oui, disons que c'est un thème récurrent! Au départ, les personnages sont archétypaux, ce sont

presque des clichés sur deux pattes, mais peu à peu, on voit se dessiner autre chose que l'image prédominante de chacun; celle lisse du médecin-chirurgien qui a réussi et celle, plus brute, du *junkie* de la rue. Quelque chose qui laisse entrevoir leurs blessures, leurs failles, justement. C'est aussi un film qui aborde la masculinité de manière frontale, alors que les personnages féminins ouvrent d'autres portes par leurs regards, leurs points de vue extérieurs, et qui donne une prise d'air dans un contexte anxieux. Bien que la mère soit un personnage fantomatique, elle a sa respiration qui me permettait de sortir du système obsessionnel, hystérique même, dont les personnages masculins sont prisonniers. Comme si elle les extirpait de leur univers, les forçait à s'échapper de la vision d'eux-mêmes qu'ils se sont forgée et dont ils sont devenus prisonniers. Il y a aussi cela dans le personnage de Juliette, interprété par Evelyne Brochu. Jimmy, autant que Nathan, est prisonnier de ce qu'il croit que l'on attend de lui. Cela vient de loin, de leur enfance et, bien qu'ils soient frères, ils n'ont pas les mêmes blessures et n'y réagissent pas de la même manière, selon leur histoire et le souvenir qu'ils s'en sont forgé.

Un peu comme si c'était deux faces, deux versions d'une même histoire, d'un même personnage? Au-delà de l'histoire de cette famille, vous semblez faire le constat de l'échec de notre monde...

Lorsqu'on regarde le monde dans lequel on vit, et ce que l'homme — le masculin — en a fait, c'est assez déplorable et inquiétant. Oui, on ne peut que constater notre échec et il serait temps de regarder les choses autrement, d'explorer d'autres avenues, d'autres voies, d'autres manières d'être au monde.

Une autre manière en partie incarnée, à la fin du film, par Juliette, l'épouse de Nathan, qui est enceinte.

Il y a alors chez elle une prise de conscience de son état et, au-delà de sa personne, une prise de conscience de l'état du monde.

Les personnages sont d'abord définis en termes relationnels, plus que psychologiques, dans leurs rapports et leurs perceptions les uns des autres. Comment cela s'est-il imposé à vous durant l'écriture?

Mon point de départ — et conséquemment, le point de vue du film — est celui de Jimmy sur la vie,

le réel, le surréel. Aussi, je voulais le plus possible montrer sa vision du monde, par exemple la perception qu'il a de son frère, qui n'est pas toujours liée à la réalité de la vie d'un médecin, mais à l'image qu'il s'en fait. Au fur et à mesure de l'écriture, j'ai compris que le film ne pouvait se limiter à un réalisme pur, comme on le voit et l'entend souvent au cinéma, un certain « naturalisme ambiant » très présent dans le cinéma d'auteur et qui s'inscrit dans une observation du réel. Je cherchais à faire quelque chose qui soit plus expressionniste, plus subjectif, lié avec la perception déformée de Jimmy, amplifiée du réel, presque jusqu'à la caricature, afin d'incarner dans la matière du film son sentiment d'urgence. Il y a quelque chose qui déborde dans l'ambiance du film, dans sa durée, et qui était tout à fait recherché. **Chorus** était plus tenu, plus en retenue, avec des personnages tout en subtilité, en finesse, c'était plus lisse aussi, tant du point de vue des personnages que de la forme. Cette fois, je voulais un effet moins contrôlé, plus brut, sauvage, et qui soit au service du propos. C'était le parti pris que j'avais fait, avec une envie de raconter une histoire dans laquelle je remettais en question ma façon de faire pour me surprendre d'abord, puis surprendre et déstabiliser le spectateur, en restant au plus proche de la subjectivité de Jimmy.

*Personnage qui est pratiquement de tous les plans et qui porte le film entier. Comment s'est fait le choix d'Alexandre Castonguay pour l'interpréter? C'est un acteur qui n'avait pas encore eu de premier rôle, sauf dans le documentaire poétique **Alex marche à l'amour** où l'on découvre un personnage assez charismatique. On sent chez lui une telle intensité, un tel investissement dans le personnage...*

J'avais vu Alex dans **Chasse au Godard d'Abbitibbi** d'Éric Morin. La recherche pour ce personnage a été classique, on a passé en audition plusieurs acteurs et Alex s'est nettement démarqué. Il arrive avec sa personnalité très affirmée, qu'il a dû mettre de côté pour embarquer dans une autre dynamique, celle de Jimmy. C'est un rôle qui a été exigeant, entre autres à cause des tatouages qui lui imposaient d'être sur le plateau quasiment 20 heures par jour. On les lui faisait quotidiennement, ce qui prenait quelques heures matin et soir. Cela a exigé de sa part un investissement et une disponibilité physique incroyables, au point où il est devenu Jimmy. Tellement que parfois, quand on tournait avec une toute petite équipe, la police arrêtait pour savoir si tout allait bien. Et il a déve-

loppé un rapport particulier avec certaines personnes de la rue, qui le prenaient pour un des leurs! Alex est un acteur très généreux, je ne pouvais demander mieux pour incarner ce personnage. Il a vraiment fait peau, sans mauvais jeu de mots, avec le personnage. Il y a chez lui, même au niveau du langage, une québécoiserie forte, ferme, très assise qui le posait d'emblée en contraste avec les autres personnages, et créait une espèce de choc langagier qui appuyait l'écart frappant entre lui et sa famille, à l'apparence plus bourgeoise, plus traditionnelle.

Et comment avez-vous trouvé Lara Kramer pour le personnage d'Angie? C'est une chorégraphe et une danseuse, pas une actrice.

C'est Maxime Bernard, avec qui je produis mes films, qui avait vu sa photo dans le programme de l'Espace libre et qui m'avait dit: « Elle pourrait faire une bonne Angie, non? » Dans le scénario, le personnage est une prostituée autochtone et Lara est métisse. Elle a abordé le personnage par le biais du corps, si bien que lorsque je la filmais, en caméra à l'épaule, je devais la suivre à l'aveugle puisque je souhaitais la laisser très libre de ses déplacements. Il y avait là quelque chose que je ne pouvais pas vraiment contrôler et qui a donné une teinte particulière au film. Chacun a sa manière a apporté quelque chose au film, que ce soit Evelyne Brochu, qui est extrêmement professionnelle, Alex et Lara, qui sont de véritables feux d'artifice, ou François Papineau, qui amenait son personnage toujours un peu plus loin que ce que j'avais prévu, pensé, envisagé.

François Papineau, qui est le seul avec qui vous aviez déjà travaillé...

Oui, dans **Le Météore**, mais très peu, à peine quelques heures en fait, il était la voix du personnage principal. Alors, j'ai surtout vécu avec sa voix. Dans **Cash Nexus**, on a vraiment eu la chance de travailler ensemble. Cet amalgame de personnages et d'acteurs formait une espèce de kaléidoscope qui allait dans le sens du film et de ce que je voulais faire.

Vous êtes non seulement scénariste et réalisateur, mais aussi caméraman, ce qui a certainement contribué à créer cette complicité. Et comme ce film est en grande partie tourné caméra à l'épaule, on ne peut pas dire que vous vous soyez épargné!



Alexandre Castonguay incarne Jimmy dans **Cash Nexus** de François Delisle



Evelyne Brochu, François Papineau et Guy Thauvette dans *Cash Nexus*

Non, en particulier parce que le film a été tourné de nuit à 80 ou 85%! J'étais en grande forme avant le tournage, mais après deux mois de travail, je l'étais beaucoup moins.

Le tournage a duré deux mois?

Oui, deux mois répartis en quelques blocs et un tournage dans le Grand Nord!

Et vous avez aussi fait le montage...

Pour moi, tout n'est qu'un seul et même geste, de la recherche à la coloration. Je ne vois pas de séparation entre ces étapes; je travaille comme un artisan et j'ai dès le départ une vision assez claire du film que je veux faire, du résultat final auquel j'aspire, même s'il y a en cours de route des imprévus. Dès l'étape de l'écriture, je pense en termes de tournage, d'atmosphère; quand je tourne, je concrétise en quelque sorte mes idées et mes attentes. Et quand j'arrive au montage, j'ai une idée assez précise de comment je vais pouvoir créer le sens en ce qui a trait au visuel, parce que je connais très précisément le matériel dont je dispose. On pourrait appeler cela de la mise en scène, du début à la fin.

Diriez-vous que cette implication à toutes les étapes de la production a changé votre façon de travailler et de concevoir vos films?

Cela l'a «arrondie», peaufinée à tout le moins. Les quelques fois où j'ai travaillé avec un directeur photo, c'était comme un passage à vide parce que je ne contrôlais pas cette phase de la création, cette étape de «l'écriture» du film. Le fait de faire soi-même les images comporte sa part d'avantages, le

principal étant que l'on voit tout de suite si cela fonctionne ou pas et que l'on ne perd pas de temps à chercher les mots pour expliquer à quelqu'un d'autre ce qui ne va pas. L'ajustement se fait dès la prochaine prise, sans attendre. Il y a beaucoup plus d'avantages que d'inconvénients à travailler ainsi; en fait, je ne vois que des avantages, sinon peut-être qu'un DP aurait un plus grand soin esthétique que moi qui suis dans l'action et qui ne contrôle pas toujours parfaitement toutes les données techniques. Mais je m'en fous un peu, parce que ma première préoccupation n'en est pas une de perfection plastique. Un film, c'est comme du bois, et sa matière a ses particularités, son énergie particulière que l'on trouve en travaillant. Si l'on résiste trop à cette énergie, le matériau casse. Alors je ne résiste pas; au contraire, j'essaie le plus possible d'accueillir ce qui rendra le film plus riche, tout en tentant de manœuvrer au mieux là-dedans.

Il a quelque chose de violent dans la facture crue du film. Est-ce que c'était une façon d'exprimer la violence du propos, la violence de cet univers où évolue Jimmy?

Je crois que l'on vit dans un monde, dans une société ultraviolente. Le capitalisme est un système basé sur la prédation et j'ai des points de vue très affirmés à ce propos et sur comment cela influence les rapports que l'on entretient entre nous. Je suis parti d'une recherche assez large sur le monde capitaliste dans lequel on vit pour ensuite centrer l'histoire sur une famille en particulier, dans laquelle il y a cette dynamique de tension et de violence emblématiques de notre société. Que ce soit la violence entre un homme et une femme, entre deux frères, entre parents et enfants, cette violence

cache des manques, un grand besoin de référents communs qui sont souvent absents.

En toile de fond du film, il y a un propos sur la perte des repères, des valeurs communes qui, au Québec comme un peu partout dans le monde occidental, s'est opérée très rapidement au cours des dernières décennies, laissant un grand vide.

Il reste l'argent, qui semble aujourd'hui la seule valeur commune. Et même si l'on voit que l'argent nous mène vers un mur, vers le réchauffement climatique et que cela tuera lentement tout le monde, on est dans le déni complet, et l'on s'obstine à croire que le capitalisme est un bon système!

*Vous avez une manière bien à vous de filmer Montréal, d'en montrer des aspects inusités, inconnus même de ceux qui y vivent depuis des lustres. Tellement que l'on a l'impression que la ville est un personnage en soi, avec ses brèches, ses fêlures, son côté brut, un peu comme dans **Un zoo, la nuit** de Jean-Claude Lauzon...*

On avait un souci constant de trouver des lieux permettant de créer l'univers du film, c'est certain. C'est drôle que vous évoquiez Lauzon, parce que ce n'est pas un cinéaste auquel je fais souvent référence. Mais quand j'ai regardé mon film, il m'a rappelé le *feeling* que j'avais eu quand j'ai vu **Léolo**, auquel j'avais réagi viscéralement. De façon négative, parce que cela m'avait dérangé. Et j'ai l'impression que **Cash Nexus** en est assez proche, entre autres à cause de cette impression que l'on a de rentrer dans la tête de quelqu'un, avec des personnages « bigger than life », aux comportements exacerbés, sans retenue. **Cash Nexus** n'est pas un film « civilisé », si l'on peut dire. (Rires) C'est une bonne formule pour le décrire, j'adore! J'avoue que je n'avais pas fait le lien avec **Léolo** au départ, c'est quelque chose que j'ai constaté récemment, quand j'ai commencé à penser à la manière dont je parlais du film. En cherchant des points de repère, des films de référence, **Léolo** s'est imposé.

La fin du film, poétique et surprenante, apporte une lueur d'espoir dans un monde en ruines, qu'il revient au spectateur d'interpréter. Pourquoi cette décision de ne rien expliquer?

C'était un choix tout à fait délibéré. Tout au long de l'écriture du scénario, je tenais à ce qu'il y ait cette possibilité d'une pluralité, d'une multiplicité

de sens. C'est pour moi une nécessité, surtout dans le monde du cinéma, qui est régi par des conventions, comment dire, assez rigides, « arriérées » même. Quelque chose de très académique. Avec une telle pression de conformisme...

Diriez-vous que cela vient de l'économie même du cinéma, qui s'inscrit dans ce dont on parlait plus tôt, à savoir une forme de pression, voire de violence capitaliste qui impose à l'artistique des normes, des règles, des façons de faire régies par des intérêts et des visées économiques?

Oui. Et moi-même, comme cinéophile et cinéaste, j'applique cette vision, ce schème à pratiquement toutes les histoires que l'on raconte, que je raconte. J'ai l'impression que l'on accepte plus facilement des formes exploratoires au théâtre ou en danse, par exemple, qu'au cinéma. C'est ce que je cherche à valoriser dans ma vision, mon approche du cinéma comme forme, comme médium artistique.

Le cinéma a rapidement été « avalé » par le capital, les deux sont contemporains. C'est l'art qui a le plus subi la pression de conformité à un modèle de production et de langage qui a permis d'en maximiser la rentabilité. Votre approche du cinéma, plus artistique et artisanale, est à des années-lumière de cette vision essentiellement productiviste. Et la nature poético-allégorique de la fin de ce film s'inscrit dans l'optique d'un art qui questionne plus qu'il ne conforte, reconforte...

Je fais des films dans l'optique d'ouvrir une porte, de laisser le spectateur entrer dans cette histoire. Je veux lui donner la possibilité de faire son interprétation, alors je ne veux surtout pas lui dire, lui prescrire le sens à donner à la fin. Je considère qu'il ne m'appartient pas de le faire, que ce n'est pas ma responsabilité. J'y ai mis des éléments, des pistes, et j'ai ma propre interprétation, ma vision personnelle des choses, mais j'aime l'idée de cette ouverture, de cette possibilité de pluralité. C'est un film un peu plus conventionnel que les précédents, qui présente une histoire, une narration, des personnages, des confrontations, un début, un milieu et une fin. Il est, dans sa structure narrative et sa forme, plus traditionnel que **Le Météore**, par exemple. Mais il a pratiquement la même fin que ce dernier, où l'on voyait un feu de Bengale et un personnage qui disait : « J'arrive. » Parce que c'était un film plus artistique, plus de la marge, cette fin semblait acceptable, plus en tout cas que dans

Cash Nexus, où la fin semble plus dérangeante à cause de cette ouverture. Mais à cette étape, ce n'est plus de mon ressort, c'est de celui du public.

Depuis un certain temps, vous êtes devenu distributeur en plus d'être scénariste, réalisateur, caméraman et producteur. Vous avez eu recours au sociofinancement pour vous permettre d'investir dans la mise en marché de vos films. Où en êtes-vous aujourd'hui dans votre réflexion sur la diffusion des films à l'heure des multiplateformes?

Nous avons eu plusieurs discussions sur la stratégie de mise en marché de **Cash Nexus**. On a mis en place un plan comme je n'en ai jamais eu auparavant, assez ambitieux. Comme le film, qui est le plus ambitieux que j'ai réalisé à ce jour. Dans un premier temps, on pensait profiter d'une sélection dans un festival pour propulser le film, mais finalement, cela ne se passera pas. Alors, on avait le choix de retenir le film durant toute une année — en espérant une éventuelle sélection en festival — ou de le sortir sans attendre. On a passé la dernière semaine à se demander si l'on reportait tout d'un an — parce qu'on ne veut pas une sortie à l'automne, où il y a trop de films — ou si l'on préférait le sortir au printemps. **Chorus**, par exemple, avait été présenté dans plusieurs festivals importants, avait eu des critiques dithyrambiques; il a pourtant été relégué dans l'ombre des trois autres films québécois sortis en même temps que lui, ce qui m'a laissé amer. La mise en valeur de ce que l'on fait ici — c'est assez exceptionnel tout ce qui se fait ici comme films, spectacles de danse, pièces de

théâtre, etc. — est inadéquate et ne permet pas de rejoindre le public potentiel. Aussi, on a fait le pari, pour **Cash Nexus**, d'une vraie sortie pancanadienne, en partenariat avec quelques collaborateurs canadiens, à une date où il n'y a pas d'engorgement. C'est l'objectif que l'on s'est fixé, la promesse que l'on s'était faite, avec Fragments Distribution, à savoir de faire une sortie « personnalisée » pour chaque film, en fonction de ce que le film est, au lieu d'appliquer un modèle unique de mise en marché à tous les films. C'est ce que l'on a fait avec **Quand l'amour se creuse un trou** d'Ara Ball, sorti au début de l'été 2018, avec Robert Naylor et France Castel. On s'est dit: ce premier film d'un jeune réalisateur n'est pas un film de festival, mais il a une base populaire et mérite une sortie en salle. Le succès qu'il a eu, il l'a eu dans les salles avec un public: le sien. Alors, j'applique cette « recette » à mon film. C'est assez différent de ce que j'ai connu jusqu'à maintenant, puisque tous mes films ont eu des sorties en festival, avec ce que cela génère de visibilité médiatique dont il est, au final, assez difficile de mesurer l'impact réel sur la fréquentation en salle. C'est une nouvelle approche et l'on ne sait pas ce que cela va donner. Un peu comme lorsqu'on avait sorti **2 Fois une femme** en même temps sur les plateformes de VOD et en salle, ce qui avait fait scandale à l'époque. Cette fois, on se fait dire que sortir un film québécois au Canada anglais en même temps qu'ici, c'est kamikaze. Mais je suis tenté d'essayer. Et je crois que cela peut susciter une certaine curiosité, compte tenu du sujet du film. On verra. **EB**