

24 images

24 iMAGES

Denis Côté

Bruno Dequen

Alain Resnais

Numéro 150, décembre 2010, janvier 2011

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/63253ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (imprimé)

1923-5097 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Dequen, B. (2010). Denis Côté. *24 images*, (150), 30–35.

ENTRETIEN DENIS CÔTÉ

propos recueillis par Bruno Dequen

photo : Galilé Marion-Gauvin pour 24 images

AVEC LA SORTIE DE **CURLING**, SON CINQUIÈME LONG MÉTRAGE EN CINQ ANS, DENIS CÔTÉ achève une année qui aura été marquante à plus d'un égard. Après avoir reçu son second prix de la mise en scène et un prix d'interprétation au Festival de Locarno, il a fait la couverture de *Cinémascope*, la clôture du Festival du nouveau cinéma et vient de connaître sa première rétrospective lors de la Viennale. L'occasion rêvée d'un retour sur un film et une carrière qui semblent à un point tournant.

À la suite de l'échec public d'Elle veut le chaos, votre premier long métrage subventionné, et une tentative avouée de votre part de vous adresser à un plus large public, vous avez affirmé avoir pris conscience d'être avant tout un cinéaste formaliste dont le public n'était constitué que de cinéphiles. Comment expliquer alors la réalisation de Curling, film que tous les commentateurs s'accordent à qualifier d'œuvre la plus accessible de votre carrière ?

Tout est accidentel en fait. Après tout, sur cinq films, j'en ai fait trois (*Les états nordiques*, *Nos vies privées* et *Carcasses*) dans l'urgence, de façon semi-improvisée. Pour moi, ce sont des essais, des tentatives de travailler la matière filmique qui n'ont jamais été pensés en termes de distribution. S'ils n'avaient rien donné, nous aurions tout jeté.

De ce point de vue, il est vrai qu'*Elle veut le chaos* a été un cas particulier, puisqu'il s'agissait de mon premier projet soutenu par les institutions, et tout le monde m'a permis de le tourner sans poser de questions. Malgré les difficultés manifestes que pouvait représenter mon scénario très elliptique et lacunaire, j'ai eu carte blanche, peut-être à cause de la réputation que mes films commençaient à avoir dans les festivals. Cette absence de résistance initiale est peut-être partiellement responsable des attentes que j'avais placées dans la carrière du film. Cela étant dit, j'ai fait la paix avec l'échec commercial du film. D'abord, ce film était avant tout un jeu narratif ne s'adressant pas à tous les spectateurs. Mais surtout j'ai réalisé, depuis, que le film était fondé sur des bases entièrement négatives : il n'y a pas un seul personnage agréable, il n'y a pas de porte d'entrée. J'aime toujours le film, mais force est d'admettre qu'il fait tout pour se refermer constamment en face des spectateurs. Pour en revenir à *Curling*, il ne s'agit pas d'une tentative planifiée de produire une œuvre plus accessible que les précédentes. La réa-

lité est simplement que le projet mûrit depuis 2006. Non seulement a-t-il ainsi bénéficié de plus de travail de réécriture (à travers les nombreuses étapes de développement imposées par les institutions), mais il était produit par Bernadette Payeur, qui apprécie un type de cinéma plus classique que ce à quoi je suis habitué. Il n'y a jamais eu de cas d'autocensure de ma part, mais il est certain que j'ai été poussé à polir mon scénario. De ce point de vue, *Curling* représente donc un projet plus « mature ». Par contre, je ne considère pas du tout le film comme une forme d'accomplissement ou d'étape particulière dans ma carrière. Je repartirais bien demain matin dans la forêt pour tourner *Carcasses 2*.

Sans nécessairement parler d'aboutissement, le film peut tout de même être considéré comme une œuvre charnière. À propos de Curling, votre approche et votre discours par rapport au cinéma semblent en effet avoir changé. Alors que vous vous décriviez auparavant comme un formaliste, vous parlez pour Curling d'un travail sur l'épure, d'un désir de mise en valeur des personnages. Pour la première fois, les êtres humains auraient-ils pris le dessus sur les préoccupations formelles ?

Dans tous mes films précédents, ma présence en tant que réalisateur était effectivement mise en avant. On pouvait me voir constamment tirer les ficelles. Pour *Curling*, il est vrai que je n'ai pas ressenti ce besoin de me mettre en valeur. La technique est toujours une préoccupation majeure, mais elle est invisible. Je voulais cette fois-ci des plans rigoureux et fonctionnels. Le moins de plans et d'effets possibles pour le maximum de sens. Cette démarche peut donner l'impression que le film est plus préoccupé par ses personnages que mes films précédents, impression probablement renforcée par le fait que ce film est plus lumineux que les autres. Avant, mes



personnages étaient au service d'une forme, alors que dans *Curling* la forme est au service des personnages.

Toutefois, je n'ai jamais filmé mes personnages comme de simples objets. Encore une fois, l'exception demeure peut-être *Elle veut le chaos*, où je jouais consciemment sur des archétypes, des figures mythiques du western. Mais il me semble que mes personnages dans *Les états nordiques* et *Nos vies privées* ont des préoccupations très humaines. Certes, je joue avec la forme filmique, mais l'aspect humain est toujours là.

Bref, il y a peut-être une approche un peu différente dans *Curling*, mais elle est plus contextuelle que consciente. Après avoir fait un projet plus narratif, j'aimerais revenir maintenant à quelque chose de plus formaliste.

Malgré son récit effectivement plus classique, Curling est toutefois rempli de détails morbides, tels que la mort de l'enfant, la découverte de cadavres dans la forêt, à laquelle les personnages réagissent de façon inattendue. Pour quelle raison avez-vous émaillé le récit de ces moments, et pourquoi sont-ils tous de nature morbide ?

En fait, j'aime créer une atmosphère tendue où tout pourrait tomber dans le sordide. Et mon grand plaisir dans *Curling* est que ce basculement ne se produit pas. J'utilise ainsi des éléments morbides pour pouvoir tirer mes personnages vers la lumière. Après tout, il ne se passe pas grand-chose dans ce film. Nous observons l'infime évolution d'une relation entre un père et sa fille. Pourtant, il

nous semble à la fin que tous deux ont fait un grand pas en avant. Cette recherche d'espoir explique aussi le fait que j'entoure mes deux personnages principaux de seconds rôles quasi caricaturaux, tels que la jeune fille « gothique » travaillant dans un bowling de région, ou la présence de Roc Lafortune dans le rôle du patron. Ces éléments loufoques allègent la lourdeur potentielle de la relation père-fille, et justifient l'optimisme du récit.

En ce qui concerne l'étrangeté ou le décalage dans la réaction des personnages par rapport aux événements, je pense que ces réactions sont parfaitement logiques étant donné la nature de ces personnages. Je m'intéresse toujours à des êtres vivant un peu à l'extérieur de la société. Il y a plein de gens comme ça. Des gens qui ne veulent pas laisser de traces, qui ne veulent pas faire leurs déclarations d'impôts. Pas par rébellion consciente, mais parce qu'ils ne parviennent pas à s'intégrer à la société. Mais la menace qu'elle constitue pour eux plane toujours au-dessus de leurs têtes (ils habitent souvent sur le bord d'une route). Mes personnages fonctionnent ainsi selon une logique qui leur est propre. Le nouveau projet que j'ai déposé aux institutions parle ainsi de deux femmes qui sortent de prison, vont vivre dans la maison de l'oncle de l'une d'entre elles et se mettent à reconstituer dans cette maison leurs conditions de détention. Bref, ce sont encore des personnages hors de la société, vivant selon leur logique propre.

Cela explique les décisions que prend Jean-François lorsqu'il découvre un garçon sur le bord de la route. Il le met dans sa voiture



© Métropole Films Distribution

Curling (2010)

pour le protéger, mais lorsqu'il s'aperçoit qu'il est mort, il le cache dans son garage, puis va l'enterrer sous un motel. Ces actes ne sont peut-être pas pragmatiques (la plupart des gens auraient appelé la police ou l'ambulance), mais ils sont en accord avec un être qui éprouve manifestement un malaise énorme envers toute forme d'autorité ou d'institution. Cela dit, est-ce un peu invraisemblable? Peut-être, puisque la police ne vient même pas l'interroger. Mais il faut bien s'amuser avec les codes de la vraisemblance pour faire de la fiction.

Pourquoi avoir choisi Emmanuel Bilodeau pour le rôle de Jean-François?

C'est assez simple en fait. J'ai toujours trouvé qu'Emmanuel était un excellent acteur doté d'une grande polyvalence. De plus, je trouvais qu'il n'était pas suffisamment employé dans le cinéma québécois, puisqu'il n'avait pas eu de premier rôle dans un film depuis un moment. Je voulais travailler avec lui quoi qu'il arrive, et, comme je fonctionne toujours en réaction à ce que les gens attendent, j'ai éprouvé un grand plaisir à le mettre dans presque tous les plans du film. De plus, j'aime bien choisir des personnalités connues afin de jouer sur les attentes qu'elles suscitent.

Dans quel sens? Cette volonté de jouer à contre-courant sur la personnalité de l'acteur me surprend un peu, puisqu'il me semble que votre cinéma fait plutôt l'inverse. Jean-François possède ce

*mélange de bonhomie et de gentillesse mêlées d'un certain malaise ou d'une timidité qui me semble correspondre en tout point à ce que dégage Emmanuel Bilodeau. De la même façon que vous ne cherchez pas à modifier la personnalité de Jean-Paul Colmor dans **Carcasses**.*

De ce point de vue, c'est vrai. Quand je parle de contre-emploi, je pense plutôt à l'utilisation d'un visage connu dans un environnement auquel on ne l'associe peut-être pas, dans ce cas un film d'auteur à petit budget. Sinon, j'avoue que je n'ai pas tant d'attentes envers les acteurs, puisque je regarde très peu la télévision, et ne suis ainsi pas au courant de la plupart de la plupart des choses qu'ils font. Cela peut d'ailleurs parfois me jouer des tours. Je ne connaissais pas beaucoup Sophie Desmarais, par exemple, avant de l'engager pour jouer la «gothique» dans **Curling**. Or, plusieurs spectateurs ont été surpris de la voir dans ce rôle, parce qu'ils étaient habitués à la regarder jouer un tout autre type de personnage dans la série *La galère*. Ainsi, leur perception du personnage a été quelque peu teintée par leur connaissance de l'actrice, ce qui n'était pas du tout mon intention.

Laissez-vous beaucoup de place aux acteurs pour improviser sur le plateau?

La réponse est simple : non. Pas par préférence, mais tout simplement parce que les contraintes budgétaires d'un long métrage indépendant ne le permettent pas. C'est dommage et, encore une fois, c'est pour cette raison que je désire alterner projets plus «ins-



Curling

titutionnels» et essais. Actuellement, j'ai déjà déposé un projet aux institutions, mais je désire vraiment faire quelque chose de plus artisanal après *Curling*. Lorsque nous avons tourné la scène avec le tigre au Parc Safari, cela s'est très bien passé. À un point tel que je suis étrangement resté en contact avec les employés du zoo. Or, sur un coup de tête, j'ai justement écrit récemment au directeur pour lui demander s'il serait possible d'y revenir avec une petite équipe pour tourner épisodiquement sur quatre saisons. Ce sera *Carcasses* dans un zoo!

Quelle orientation pourrait prendre ce projet?

En fait, *Carcasses* continue de me hanter. Le mélange de documentaire et de fiction, l'inclusion de micro-récits qu'on y trouve demeurent pour moi une source de fascination. Ce film est la véritable suite des *États nordiques*. Un film dont le processus de création et les pistes de réflexion sur le cinéma importent plus que

Nous avons évoqué précédemment votre préférence pour des lieux de tournage à la campagne. Pourquoi ce choix? D'autant plus qu'il ne semble pas correspondre à la réalité de votre vie plutôt urbaine.

Il y a plusieurs raisons à cela. D'une part, la campagne proche me permet d'aborder facilement le thème de l'exclusion (volontaire ou non) de la société qui m'est cher. Mais il y a également le fait que j'aime partir filmer ce qui m'est étranger. J'habite seul dans une tour du centre-ville. Je n'ai pas d'enfants, pas de voiture, et je ne voyage pas au Québec. Je passe une partie de l'année dans des festivals, entouré de cinéphiles. Truffaut appelait ça la planète cinéma. C'est mon univers, et il y a évidemment un danger à vivre dans ce type d'environnement finalement assez clos. Il y a donc quelque chose de sain pour moi dans cette volonté d'aller filmer l'opposé de ce que je connais. Je ne suis pas le seul dans ce cas. Prenez les cinéastes sud-américains, par exemple. Carlos Reygadas et Lisandro Alonzo sont fils de diplomates et de poli-

ticsiens, et ils ne filment que les pauvres et les déshérités. Il y a chez beaucoup d'artistes une volonté d'aller à la rencontre de ce qu'ils ne connaissent pas.

Enfin, il y a aussi le fait que je mythifie très facilement la campagne, car je possède un regard naïf et étranger par rapport à ce type d'environnement. Je ne vais jamais en forêt. Pour moi, tout lac cache un monstre, tout bois comporte des cadavres et toute maison isolée héberge nécessairement une famille de psychopathes incestueux vendeurs de drogue.

De ce point de vue, il est assez frappant d'observer que votre vision des paysages semble exclusivement celle du cinéma de genre, et en particulier l'horreur et l'épouvante. Alors que vous affirmez ouvertement votre préférence pour un cinéma moderne et radical, votre vision de la forêt est plus proche d'un film de Wes Craven que d'une scène de Tarkovski.

En fait, j'ai été longtemps obsédé par le cinéma d'horreur, en particulier les films de zombies. J'ai toujours considéré ce sous-genre comme étant le plus humain de tous, car il y a quelque chose de particulièrement troublant à voir ces corps morts continuer à se déplacer. Ces vestiges de mon passé cinéophile d'horreur continuent donc de me hanter et de hanter mon cinéma. Je n'ai pas encore fait mon film d'horreur, mais j'aime vraiment utiliser certains de ces codes, de ces mythes, afin de donner l'impression dont je parlais précédemment que tout peut basculer d'un instant à l'autre.

Votre discours est finalement assez paradoxal, puisque vous affirmez vouloir aller à la rencontre des gens et des paysages, mais que votre imaginaire semble avoir déjà établi une fictionalisation des lieux avant même de vous y trouver. Vous voulez présenter des gens qui ne sont pas souvent montrés à l'écran, mais vous les soumettez fréquemment à des préoccupations formelles.



© Fumfilm Distribution

Curling

le résultat final. J'aime jouer avec la matière filmique et sentir que je peux me tromper. J'aime me perdre devant mes propres projets. Tout peut arriver dans *Carcasses*, et je n'aurai jamais cette dose d'adrénaline avec des projets comme *Curling*.

J'essaie donc de voir ce qui ne m'a pas plu dans *Carcasses*. La tentative de créer une histoire dans la seconde partie du film, par exemple, n'est pas concluante. Peut-être à cause d'une structure trop elliptique (beaucoup de spectateurs ne comprennent même pas qu'un des personnages meure), ou peut-être aussi à cause d'une volonté trop forte de ma part de plaquer un scénario préétabli sur les aléas du tournage. Si nous retournons au zoo, ce sera sans scénario, afin que nous puissions nous abandonner pleinement à ce qui se passe en face de nous. Cela donnera probablement un objet plus abstrait, un peu décalé par rapport à un documentaire. *Carcasses* a jeté les bases d'une exploration du cinéma qui n'est pas terminée.

C'est tout à fait vrai. Mes « rencontres » sont froides la plupart du temps. Je ne suis pas Benoit Pilon, qui est pour moi l'exemple même du regard empathique. Benoit cherche la fibre humaine dans toutes les situations. Et ça peut être très beau. J'aime bien *Roger Toupin*, par exemple.

Pour ma part, je vis seul et je fais le tour des festivals et des aéroports. J'ai donc tendance à regarder le monde à travers un prisme froid et distancié. Est-ce que je regarde les gens comme des insectes? Ça me fait de la peine de devoir admettre que oui. J'ai peut-être la même capacité d'observation que Pilon, mais je n'irai jamais vivre six mois dans une société pour la comprendre. Il est vrai que j'arrive sur les lieux de tournage avec une idée partiellement faite. Une maison dans un rang contient forcément un maniaque pour moi. Si je rencontre le propriétaire et qu'il est très gentil, cela ne changera rien à mon projet. Je vais quand même en faire une maison de maniaque.

C'est pour cette raison que je ne pourrai pas faire un documentaire classique. Je ne veux pas m'asseoir et écouter Jean-Paul Colmor me raconter sa vie. Je me sentirais imposteur. Sa vie ne m'intéresse pas. Mon regard est froid et cérébral. Même *Curling* est plus froid que ce qu'on peut en dire. Je ne suis pas amoureux des hommes. C'est peut-être pour ça que je m'intéresse avant tout aux exclus. Par nature, ils ne sont pas très agréables, et je veux aller voir pourquoi. Je préfère faire cela que m'attacher à quelqu'un d'agréable. Ma priorité est toujours de garder le cinéma comme priorité dans mes projets. Quelle que soit l'attitude de Colmor, je sais que le tout sera filmé en plans fixes. Finalement, je suis un être urbain plus fasciné par le cinéma que par les gens.

Cela étant dit, je ne pense pas que mes films soient si froids et cérébraux. Plus encore, j'ai en fait une peur bleue que mes films aient l'air d'être réalisés par quelqu'un de prétentieux, et je fais toujours en sorte d'inclure de l'humour dans mes récits.

À ce sujet, une grande partie de cet humour semble venir soit d'une utilisation populaire de la langue québécoise, soit d'une forme de décalage pince-sans-rire.

Tout à fait. Du point de vue de la langue, j'aime ce type d'humour que l'on verrait parfois plutôt dans un contexte populaire. Inclure un tel dialogue au sein d'un film d'auteur apparemment sérieux et mystérieux crée un beau contraste. Cette volonté de décalage est aussi à l'origine de la table de ping-pong au milieu de nulle part dans *Elle veut le chaos*. Certes, cette scène ne produit pas l'hilarité, mais j'espère que les gens voient bien que l'on s'amuse avec les codes. Pour en revenir à la langue, c'est probablement le seul élément qui me rattache réellement au Québec.

Vous tourneriez donc ailleurs?

Sans aucun problème, si les conditions le permettaient. Je n'ai aucun attachement particulier au Québec, et ma grande inquiétude est que la cinéphilie semble ne plus progresser à cause des problèmes actuels de distribution que nous connaissons. Il est normal que de nombreux cinéastes commencent à regarder ailleurs. Je ne m'en cache pas. J'essaie de produire des coproductions. À force de voyager dans les festivals, des contacts se font et si cela débouche sur un film en Grèce avec de bons acteurs grecs, pourquoi pas? Comme je l'ai dit, j'ai un regard plutôt distant et naïf envers les lieux. Un paysage étranger est tout aussi fascinant pour moi que la campagne québécoise. 🇩🇪



Elle veut le chaos (2008)



Carcasses (2009)