

Nouvelles vues

Revue sur les pratiques, les théories et l'histoire du cinéma au Québec



Table ronde sur le renouveau du cinéma québécois

Bruno Dequen, Martin Bilodeau, Philippe Gajan, Marcel Jean, Germain Lacasse, Sylvain Lavallée, Marie-Claude Loiselle et Jean-Pierre Sirois-Trahan

Numéro 12, printemps-été 2011

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1117089ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1117089ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Observatoire du cinéma au Québec

ISSN

2563-1810 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce document

Dequen, B., Bilodeau, M., Gajan, P., Jean, M., Lacasse, G., Lavallée, S., Loiselle, M.-C. & Sirois-Trahan, J.-P. (2011). Table ronde sur le renouveau du cinéma québécois. *Nouvelles vues*, (12), 1–37. <https://doi.org/10.7202/1117089ar>

© Bruno Dequen, Martin Bilodeau, Philippe Gajan, Marcel Jean, Germain Lacasse, Sylvain Lavallée, Marie-Claude Loiselle et Jean-Pierre Sirois-Trahan, 2011



Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

érudit

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

<https://www.erudit.org/fr/>

NOUVELLES VUES

*revue sur les pratiques et les théories
du cinéma au Québec*

Table ronde sur le renouveau du cinéma québécois

Organisateur/modérateur : **BRUNO DEQUEN (B.D.)** : *24 images*

Participants :

- **Martin Bilodeau (M.B.)** : *Mediafilm, Le Devoir, TIFF*
- **Philippe Gajan (P.G.)** : *24 images*
- **Marcel Jean (M.J.)** : *24 images*
- **Germain Lacasse (G.L.)** : *Nouvelles vues, Université de Montréal*
- **Sylvain Lavallée (S.L.)** : *Séquences*
- **Marie-Claude Loiselle (M.-C.L.)** : *24 images*
- **Jean-Pierre Sirois-Trahan (JPST)** : *Nouvelles vues, Université Laval*

Les succès festivaliers du cinéma d'auteur québécois

B.D. : Le cinéma québécois fait preuve actuellement d'une grande vitalité sur la scène des festivals. L'intérêt qu'il suscite a été démontré non seulement par les nombreuses sélections et les prix glanés par les œuvres d'ici, mais aussi par les commentaires et les articles publiés, le point culminant de cette tendance ayant été le court dossier sur le cinéma québécois contemporain dans les *Cahiers du Cinéma* n° 660 : « Alors que depuis de nombreuses années le Québec était en délicatesse avec le cinéma de fiction, les choses se mettent soudainement à bouger. Avec le succès de Xavier Dolan à Cannes et celui de Denis Côté à Locarno, c'est toute une génération de cinéastes qui arrive en pleine lumière. [...] Sur la scène internationale, où ils cumulent les prix, on n'avait pas vu pareille éclosion depuis la génération des années 60 (Claude Jutra, Gilles Groulx, Michel Brault, Jean Pierre Lefebvre et Gilles Carle, génération injustement reléguée depuis aux oubliettes des « cinémas nationaux ») », écrivait Jean-Pierre Sirois-Trahan dans son article (p. 76) de présentation du cinéma d'auteur québécois contemporain. Or, la réputation grandissante de notre cinéma, si elle découle de la belle réception qu'ont eue de nombreuses œuvres, demeure pour l'instant fondée sur les succès inédits de Xavier Dolan et de Denis Côté, auxquels il faut désormais ajouter celui de Denis Villeneuve, cinéastes de trois générations différentes, aux méthodes et aux sensibilités aussi très différentes. Comment

expliquer la réussite simultanée de ces trois modèles de cinéma québécois sur la scène internationale? Est-ce le signe d'un renouveau ou simplement l'émergence de figures isolées? Nous aimerions, dans un premier temps, examiner la portée de cette présence dans les grands festivals et, dans un deuxième temps, vous proposer de réfléchir sur les particularités de ceux que d'aucuns qualifient de représentants d'une *nouvelle vague* au Québec.

M.B. : Je pense qu'il faut également ajouter Jean-Marc Vallée (*C.R.A.Z.Y.*, 2005) à la liste des cinéastes québécois qui sont récemment arrivés « en pleine lumière ». Le fait, pour un cinéaste, d'être reconnu sur la scène internationale est souvent circonstanciel, lié à des phénomènes de mode et de style que nous avons du mal à mesurer et par conséquent, à prolonger ou reproduire. Dolan et Côté n'ont rien en commun, et si ce n'était du sceau de Cannes pour le premier et de celui de Locarno pour le second, qui peut dire quel serait leur parcours sur la scène internationale? Il faut d'abord se demander, au-delà de la qualité et de l'originalité de leur œuvre, en quoi elle répond présentement à une demande, qui se traduit par leur présence massive dans les festivals. Par exemple, les cinémas de Côté et de Lafleur sont parties prenantes de courants mis en évidence dans les festivals. Locarno, comme le Forum du festival de Berlin auquel participait Lafleur récemment, sont des lieux où le cinéma d'auteur de ce que j'appelle « la ligne dure » s'exprime le plus librement. De fait, ce sont souvent les seuls endroits où ce cinéma est présenté, puisqu'ils ont remplacé le réseau de salles d'art et d'essai, tombé en désuétude. Ainsi, il me paraît plus exceptionnel de retrouver Villeneuve à Venice Days, lui qui n'appartient à aucun réseau cinéphilique particulier, que Côté à Locarno. Notez que les films de Côté, contrairement à ceux de Dolan, sont ensuite ignorés par les distributeurs à l'étranger.

JPST : La distribution à l'étranger n'est pas moins circonstancielle...

S.L. : Je ne pense pas que l'on puisse conclure à un renouveau du cinéma québécois en utilisant comme argument cette réussite de certains cinéastes à l'étranger. C'est d'ailleurs le principal reproche que j'adresserais au texte de Jean-Pierre : son argumentaire repose à la fois sur un regard qui serait particulier à sa sélection de cinéastes, et aussi sur le prestige que leurs films ont récolté dans de nombreux festivals. Je suis assez d'accord avec la première partie, qu'il y a présentement au Québec quelques cinéastes plus ou moins émergents qui partagent une certaine esthétique, mais je suis plus sceptique vis-à-vis de l'énumération des divers prix et récompenses lorsqu'elle est utilisée pour attester de ce renouveau, de sa cohérence et de sa pertinence. Denis Villeneuve et Jean-Marc Vallée par exemple ne font certainement pas partie de cette « mouvée », pour reprendre le terme de Jean-Pierre, mais on connaît bien l'ampleur de leur diffusion à l'international. Villeneuve et Vallée font plutôt partie de l'ex-nouvelle vague québécoise, celle des années 90, et leur cinéma s'oppose en tout à celui de Denis Côté, Maxime Giroux, Stéphane Lafleur, etc., les principaux concernés par ce

renouveau, si on s'en tient à la définition donnée par Jean-Pierre. De plus, je suis d'accord avec Martin, le parcours des œuvres en festival est lié en bonne partie à un effet de mode, les cinémas de Denis Villeneuve et de Denis Côté correspondent chacun à leur façon à certaines esthétiques prisées ces temps-ci, et la qualité de leurs films, qui n'est pas en question ici, compte moins dans cette reconnaissance que leurs affinités avec certaines tendances contemporaines. Nécessairement, leur renommée attire l'attention sur l'ensemble de notre cinéma, mais cela ne permet pas d'affirmer que nous assistons à un renouveau, il s'agit plutôt de « figures isolées », oui, qu'il faudrait analyser séparément pour comprendre ce qui justifie leur réussite. S'il y a un renouveau dans le cinéma québécois, et je crois qu'il y en a bel et bien un, on ne peut pas utiliser la réussite à l'international de certains pour le valider, il faut plutôt se tourner vers les films eux-mêmes pour cerner ce qui les rapprochent, ce qu'ils disent en commun sur notre société, et ce qui les différencie de leurs prédécesseurs, en gardant les yeux donc vers notre propre cinématographie plutôt que vers sa résonance à l'extérieur.

P.G. : Nous sommes d'accord donc pour parler de trois cas de figure et il peut donc être intéressant d'entrer dans les détails avant de revenir à la question d'une « nouvelle vague » québécoise. Qu'est-ce qui a été remarqué à l'international dans les trois cas (ou quatre, effectivement, pourquoi ne pas inclure Jean-Marc Vallée)? Que l'on parle d'effet de mode ou d'esthétiques prisées, qu'est-ce qui précisément a bien pu démarquer ces cinéastes à l'extérieur de nos frontières? Il sera alors toujours temps d'interroger la possibilité de ces cinémas de faire des petits ou encore d'établir des filiations. Denis Côté, tout d'abord à Locarno dès *Les états nordiques* (2005), son premier long métrage. Mais j'aurais envie d'en faire un cinéaste de la Quinzaine des réalisateurs même si, avec *Carcasses* (2009), il s'y retrouvait pour la première fois. Car il me paraît possible de rapprocher ce cinéma de celui, par exemple, de Lisandro Alonso ou encore d'Albert Serra. Ces derniers sont de vrais abonnés de la Quinzaine et ils ont très souvent été cités en exemple lorsqu'il s'agissait de décrire (pour ne pas dire fustiger) les « films de festivals » : films sans concessions (notamment narratives), à l'esthétique radicale (pour dire vite, par leur propension à « tenir » le plan et leur emprunt à des esthétiques documentaires). Des cinéastes pas vraiment prophètes en leur pays qui ne sont pas reconnus en dehors du circuit des festivals, comme l'indiquait Martin. Mais pour faire vite encore, regroupons-les sous la bannière Godard/Gilles Groulx/Robert Morin!

Le cinéma de Denis Villeneuve, aujourd'hui reconnu par une nomination à l'Oscar du meilleur film étranger, n'est effectivement pas du tout dans la même ligue! J'aurai tendance par contre à mettre Jean-Marc Vallée dans le même « sac ». Ici, s'impose un cinéma bien sous tous rapports, qu'on a souvent placé sous le label « Qualité internationale », dont *Le violon rouge* de François Girard (1998) serait en quelque sorte le chef de file. Un cinéma bien fait, qui oscille entre académisme et universalisme. Un cinéma d'auteur parfois un peu lisse, parfois trop simplificateur et qui pour ces raisons pourrait très bien faire figure d'ambassadeur. Cinéma appartenant à la catégorie porte-

étandard, il n'a pas prétention à creuser une identité, mais à soutenir des causes (grandes ou petites). Appelons cette tendance Costa-Gavras/Denys Arcand/François Girard, elle remporte un franc succès populaire, catégorie auteur.

Enfin, reste l'ovni Dolan. Rebelle au premier regard et pourtant si classique, narcissique assumé, il a fait une percée remarquable et a acquis instantanément une réputation de chouchou. L'énergie de son cinéma, son ton un peu iconoclaste, sa jeunesse, tous ces facteurs ont pu jouer. C'est la tendance Truffaut/Claude Jutra!

Fait important, au Québec, les trois cinéastes en question correspondent également à trois modes de production, à trois générations, à trois publics, à trois écoles. Il n'est pas exagéré de se réjouir d'une telle vitalité!

G.L. : Un des aspects intéressants de ce renouveau, c'est qu'il est éclaté. Il correspond en partie à certaines modes festivalières internationales, pour Villeneuve ou Dolan, mais ce n'est pas le cas je pense pour les films de Côté ou ceux de Lafleur, qui prennent plus de risques. Ces risques sont même doubles : ils jettent un regard assez dur sur leur monde, mais ils refusent d'adoucir par une esthétique séduisante, la forme est aussi rugueuse que le discours. Les sujets sont aussi assez différents, histoires plutôt personnelles dans certains cas reconnus (Dolan), mais narrations à portée plus sociale dans d'autres exemples aussi appréciés (Lafleur). La reconnaissance de ces disparités est en effet un signe encourageant sur le plan institutionnel; le cinéma québécois s'est distingué historiquement par de courtes vagues séparées par de longs ressacs; peut-être que cette vague actuelle, plus large et plus diversifiée, signifie une cinématographie mieux assise, où la créativité est plus largement assumée au lieu d'être la prérogative de quelques audacieux. Je sais que les fonctionnaires vont se « péter les bretelles » s'ils lisent ces propos, mais précisons que ça repose pas mal plus sur les créateurs que sur les politiques.

S.L. : En effet, les fonctionnaires peuvent difficilement être tenus responsables de cette vitalité considérant que les deux voix les plus singulières présentement, Xavier Dolan et Denis Côté, se produisent en bonne partie en dehors du système de financement institutionnel!

JPST : Après le camouflet infligé aux institutions lors du Festival de Cannes en 2009, elles se sont réajustées: les prochains projets de Côté, Villeneuve et Dolan furent (ou seront) financés.

M.J. : Je suis d'accord avec Germain. Il existe actuellement une diversité qui est aussi redevable au soutien institutionnel varié : CAC, CALQ, ACIC, programmes d'aide aux jeunes créateurs et aux cinéastes indépendants. Cela dit quelque chose sur l'état de développement de la cinématographie québécoise. Et je ne crois pas que ce soit enlever quoi que ce soit aux créateurs que de le reconnaître.

M.B. : En parallèle du système des enveloppes à la performance mis en place au début des années 2000 par Téléfilm Canada (TFC), le Programme d'aide aux longs métrages indépendants à petit budget a été consolidé. Tout en créant un programme qui allait ultimement déclencher la course au box-office et entériner une panoplie de productions aberrantes visant le « succès » commercial, TFC a mis en application un programme fait de miettes servant à cultiver la relève, et à la maintenir dans une relative pauvreté. Or, ce programme a eu des effets bénéfiques que nous mesurons aujourd'hui. Il a également divisé les films en deux catégories : ceux des auteurs d'une part, ceux des producteurs d'autre part. TFC entretient prioritairement un dialogue avec les producteurs et les distributeurs, et le Fonds du long métrage est fondé sur cette relation qui exclut le principal créateur d'un film.

Génération *Cosmos* et renouveau actuel

JPST : N'en déplaise à Sylvain, je ne crois pas que l'argumentaire de mon article sur la *mouvée* repose sur la réussite de celle-ci à l'étranger et les prix qu'elle a glanés. Il est vrai que ce succès dans les festivals est indéniable et massif, il est difficile de ne pas le mentionner. Alors que voilà quelques années à peine le cinéma québécois laissait indifférent, pour ne pas dire qu'il traînait une mauvaise réputation, il est certain qu'il profite présentement d'un engouement qui jette un éclairage bienvenu sur les films. Pour contingent que soit ce *buzz*, on ne peut que s'en réjouir. Mais si je considère comme plusieurs qu'il y a renouveau, ce n'est pas à cause de cette reconnaissance, qui m'indiffère d'un point de vue critique, mais bien parce qu'il y a une « nouvelle donne esthétique » qui dérange les habitudes et les carcans. La preuve, Denis Villeneuve rencontre un succès énorme dans les festivals et il ne me semble pas participer de ce renouveau espéré, bien au contraire. Dès 2004-2005, avec l'apparition de films étonnants comme *Jimmywork* de Simon Sauvé (2004) et ce chef-d'œuvre fragile qu'est *Les états nordiques* de Denis Côté, m'avait frappé le fait que ces jeunes cinéastes, non seulement bouscullaient le formatage de notre atroce cinéma commercial heureux de sa « performance », mais ils prenaient également le contrepied des cinéastes des années 90, les Villeneuve, Manon Briand, André Turpin, Arto Paragamian et François Girard (un peu à part), auxquels on peut aussi rattacher les noms tardifs de Jean-Marc Vallée, Alain DesRochers, Jean-Philippe Duval, Ricardo Trogi et Patrice Sauvé.

Pour comprendre le sens du renouveau récent, il faut revenir quelque peu sur ces cinéastes, les Villeneuve, Briand et compagnie, que le Canada anglais surnommait alors la « *Quebec's New Wave* ». Comment les définir? Ce que je reprocherais à cette « génération », c'est de faire un « cinéma de l'image », plutôt superficiel. Une forme de maniérisme publicitaire, aux thèmes intimistes et urbains, scrutant les affres de la « génération X ». Chez eux, la forme ne fondait pas le contenu, mais l'enjolivait ou s'y substituait, comme dans une publicité ou un vidéoclip. Ils ne vendaient pas des désodorisants, ils vendaient des émotions, mais c'est la même imagerie, le même savoir-faire

technique, les mêmes procédés. Il y a un symptôme qui ne trompe pas : leurs personnages avaient des emplois *cool* (mannequin, styliste, homme-grenouille, coursier à vélo, sismologue, photographe sous-marin, luthier, etc.) comme pour pallier le manque de substance, de densité humaine. Pour lester la légèreté de leurs images léchées, les scénarios ne parlaient que de traumatismes individuels (accident de voiture, avortement, etc.) d'adolescents montréalais. Les symboles étaient appuyés, les références cinéphiles mal digérées, les dialogues lourds de sens. La plupart des cinéastes de cette génération sont d'ailleurs retournés à la pub.

Après un temps d'arrêt, où il a constaté l'impasse de sa démarche, Villeneuve est revenu au cinéma en passant de l'individuel au trauma collectif (la tuerie de Polytechnique et la guerre du Liban). Si son cinéma est désormais plus sobre, moins superficiel, l'esthétique, elle, n'a pas beaucoup changé : sa caméra transforme des événements tragiques en spectacle, sans pour autant développer un vrai regard sur le monde. On recherche les effets grandiloquents, basés sur le pathos et l'identification du spectateur, en réduisant ces événements à des clichés manichéens où la réflexion est évacuée. De ses premiers clips pour la Course Europe-Asie (où il filmait des nomades des plaines de Mongolie comme si c'était de la science-fiction) jusqu'à *Incendies* (2010), il y a chez lui une vision touristique du monde, avec tout ce que ça suppose de mauvaise conscience.

Que retrouve-t-on chez la nouvelle « génération »? Le contraire exactement : un humour grave et âpre, qui se déploie sans jamais appuyer la *joke*, mélange de dérision, de tendresse et de lucidité face à la cruauté de la condition humaine, une esthétique de la durée couplée à une mise en scène savante sans être tape-à-l'œil, une allergie à l'esthétique lisse de la publicité, une direction photo et une composition proches de la photographie contemporaine, une façon de braconner des images aux marges des institutions, des personnages sans qualités, égarés dans les zones franches de la région ou de la banlieue, aux prises avec des emplois sans prestige, essayant tant bien que mal de composer avec les impasses d'un Québec aboulique (il faudra revenir sur la portée politique de ce cinéma). Il y a encore plusieurs autres traits communs que j'aurai l'occasion de développer. Heureusement, il y a des différences indéniables entre leurs propositions singulières, comme Jutra pouvait se différencier de Groulx pour donner un exemple trivial, mais je ne crois pas me tromper en disant qu'il y a une mouvance qui se traduit par une sensibilité commune. Définir précisément cette sensibilité nouvelle qui se déploie, marquant l'arrivée d'une génération ou d'un moment esthétique, c'est plus difficile. C'est justement la tâche qui nous incombe, me semble-t-il.

G.L. : Je te trouve très sévère avec la génération de Villeneuve, Briand et autres. Je suis plutôt d'accord pour dire que leur esthétique était influencée par le tape-à-l'œil commercial (cependant l'influence n'est pas l'essence), mais il me semble que leurs films n'étaient pas si superficiels. Je ne trouve pas les scénarios de Villeneuve anodins : *Un 32 août sur terre* (1998) traitait sur un ton assez amer des aléas de la maternité dans une société aussi détemporalisée que déterritorialisée; *Maelström* (2000) méditait subtilement sur la déconstruction de la modernité par les hasards accidentels ou

chaotiques; *La turbulence des fluides* (Manon Briand, 2002) faisait se rencontrer le passé intégriste du Québec et les collisions du présent globalisé. Peut-être leur esthétique assez conventionnelle détournait-elle des sujets qu'ils abordaient, mais je ne pense pas qu'ils étaient si anodins, et je ne peux quant à moi les mettre dans des catégories aussi banales ou commerciales que les *Bon Cop, Bad Cop* (Érik Canuel, 2006) et autres comparables.

JPST : Je ne dis pas qu'ils traitent des sujets superficiels; je dis qu'ils traitent de sujets graves superficiellement. Bien sûr, Villeneuve et ses comparses ne font pas un cinéma médiocre, loin s'en faut. Il y a souvent des choses assez belles chez eux et on ne peut les mettre dans le même sac que des tâcherons sans talent comme Érik Canuel. Alana Thain a bien montré récemment la création d'*hétérotopies* — des lieux réels où l'altérité peut advenir, par opposition aux utopies, lieux imaginaires — intéressantes chez Villeneuve. Or, leur forme (maniérée, publicitaire, spectaculaire) est le fond des choses — le style est toujours une métaphysique. Quand la jeune femme de *Maelström* se fait avorter, on sent précisément que ce n'est pas tant le trauma qui intéresse Villeneuve que sa manière de mettre une profondeur de champ d'un demi-pouce sur l'œil de l'actrice et de raccorder sur le contraste savant du « rouge » qui passe dans les tuyaux sur fond de photographie bleutée. On ne prend pas la mesure du drame; on l'enjolive par des effets clippeques.

Je suis assez d'accord avec Marcel Jean quand il affirme, dans une récente livraison de *L'actualité* (cité dans Grégoire, p. 76), que son œuvre résiste à l'analyse et qu'on ne peut trouver un auteur fort avec un univers thématique. À part une vision plutôt naïve et bon garçon du féminisme qui traverse tous ses films, je ne vois pas ce qui pourrait définir son style et ses obsessions, toute une vision du monde qui passerait par une mise en scène. Même s'il semble être devenu plus sobre dans ses deux derniers opus, je ne crois pas qu'il ait fondamentalement changé. Il est passé d'un maniérisme citant la Nouvelle Vague à des drames de Qualité internationale (comme Girard et Vallée). On me dira que ses prix et sa nomination aux Oscars sont une bonne chose pour notre cinéma. Je ne le crois pas non plus. D'une certaine manière, Villeneuve et ses comparses font plus de tort au cinéma que les épiciers du cinéma commercial, car ils confortent le public ébloui dans l'idée que c'est cela le grand art, le film-à-Oscar. Cela dit, Villeneuve m'a l'air d'une personne particulièrement sympathique et je suis assez d'accord avec Bruno quand il dit que Villeneuve devrait faire du cinéma de genre, par exemple un film de science-fiction comme il l'annonce (après avoir lu Donna Haraway et Judith Butler, on l'espère...). Peut-être arrivera-t-il la même chose qu'avec Soderbergh lorsque celui-ci est passé des films *arty* au cinéma de genre; son cinéma a pris une ampleur considérable en s'attaquant à une petite forme.

S.L. : Cette description de la scène de l'avortement dans *Maelström* nous permet de mesurer l'ampleur de ce qui sépare l'esthétique de la génération Denis Villeneuve de celle de Denis Côté.

Villeneuve transpose le trauma dans l'image, le réduit peut-être à celle-ci, en tout cas la mise en scène sert à faire partager l'émotion d'un personnage au spectateur, voire de l'appuyer. La mise en scène d'*Un crabe dans la tête* (André Turpin, 2001) fonctionnait de façon semblable, les tics de réalisation imitant ceux du personnage de David La Haye, le spectateur est toujours collé sur celui-ci. C'est ce qui est superficiel au fond, tout se voit rapporté à la surface de l'image, il n'y a rien (ou presque) à creuser au-delà. De plus, les personnages étant souvent inintéressants, on se demande un peu pourquoi ces cinéastes ajustent leur esthétique sur une psychologie aussi pauvre. Cette façon de mettre en scène fonctionnerait effectivement à merveille dans un film de genre, où les personnages sont des atouts narratifs plutôt que le centre du projet, le genre se prêtant bien à l'exercice de style, car finalement ce qui dérange c'est cette transposition d'un traumatisme intense et complexe en une esthétique ostentatoire (tout le problème d'*Incendies* aussi).

Dans la génération de réalisateurs qui nous concernent ici, au contraire, une scène d'avortement serait filmée de loin, peut-être même en dehors de la salle, un peu comme l'euthanasie au début des *États nordiques* de Denis Côté, avec le personnage de la mère dont on ne voit que les pieds. La présence de la mère est réduite à ses pieds et au son du moniteur qui marque ses signes vitaux, et le drame, au lieu d'être amplifié par une image qui souligne ce qui est déjà à l'écran, est réduit à ce seul son (le meurtre lui-même ayant lieu hors champ), ce qui ne nous permet aucunement de comprendre comment Christian se sent en posant ce geste (de toute façon, Côté ne s'intéresse pas aux effets psychologiques de cette prémisse, le personnage est dessiné dans sa relation au lieu et à son environnement, pas dans une psychologie définie qui aurait une fonction narrative). En réalité, la nouvelle génération ne filme même pas ce genre de trauma, ou si peu, elle se concentre sur le quotidien et des moments moins chargés, sur un drame qui s'étire dans le temps (la solitude, l'impossibilité de communiquer avec l'autre, l'environnement aliénant), plutôt que sur un drame fort et ponctuel. Ainsi, Côté, Lafleur ou Giroux constatent, témoignent avec leur caméra, mais ils ne tentent jamais de nous placer dans la position de leurs personnages, que l'on regarde avec un léger surplomb. Cela n'empêche pas le spectateur de s'identifier à eux, mais il n'y est pas forcé. Il rejoint les personnages de son plein gré.

JPST : Tout à fait d'accord : d'une part, la mise en scène des premiers enjolie, et d'autre part, elle crée une mise en phase du spectateur avec le personnage. Chez les nouveaux cinéastes, le positionnement est beaucoup plus complexe. Voyez avec quelle empathie, juste à la bonne distance, sans complaisance aucune et surtout sans pathos souligné, Sophie Deraspe filme la mort dans *Les signes vitaux* (2009). Il y a un monde de différences. Pourtant, un travail sur la forme se déploie : à chaque fois, elle passe d'un plan en raccourci (à la Mantegna) à une légère plongée au moment de la mort — ou juste avant, ou juste après, on ne sait trop — sans qu'à aucun moment le spectateur ne se sente voyeur ou contraint par cette forme sobre et juste. Le style est une métaphysique...

Donc, si on veut absolument parler d'un succès nouveau sur la scène internationale, on peut

avancer les noms de Villeneuve et Vallée, ainsi que de Girard, Arcand et Philippe Falardeau avant eux, mais si l'on pense à un renouveau esthétique, il faut surtout se tourner vers la mouvance plus récente. Qui sont ces nouveaux auteurs? Il y a d'abord un noyau dur de jeunes turcs : Denis Côté, Maxime Giroux, Rafaël Ouellet et Stéphane Lafleur. On pourrait aussi ajouter Myriam Verreault et Henry Bernadet (qui a travaillé avec Lafleur). Il y a ensuite deux *outsiders*, Sophie Deraspe et Xavier Dolan, qui font un cinéma plus *artiste* (c'est le côté de chez Jutra par opposition au côté de chez Carles-Mankiewicz). Il est vrai que Dolan, avec son maniérisme pop, semble d'une autre génération, mais il faudra attendre l'arrivée dans dix ans de cinéastes de son âge avant de conclure. Pour l'instant, il partage beaucoup de traits formels avec les autres, un pied dedans, un pied dehors, et participe à sa manière du renouveau.

Finalement, il y a un certain nombre de cinéastes qui y sont parfois rattachés (Yves Christian Fournier, Simon Galiero, Simon Lavoie, Simon Sauvé, Anaïs Barbeau-Lavalette) et de jeunes pousses prometteuses qui ont fini leur premier long métrage (Anne Émond, Sébastien Pilote, Mathieu Denis, Yvan Grbovic et Guy Édouin) ou y passeront à court ou moyen terme (Sophie Dupuis, Sarah Galea-Davis, Ky Nam Le Duc, Sarah Fortin, Albéric Aurtenèche, Louis-Philippe Eno, Émile Proulx-Cloutier, etc.). À chaque année sortent de nouveaux films intéressants, parfois pleins de défauts mais toujours ambitieux et surprenants. À moins que les organismes subventionnaires n'encouragent pas ce jeune cinéma-là — mais celui-ci a la bonne idée de passer par l'international pour court-circuiter la filière habituelle —, je ne vois pas comment on peut ne pas être enthousiaste pour les prochaines années.

M.-C.L. : J'ai du mal à voir une opposition radicalement tranchée entre le cinéma de la nouvelle vague québécoise des années 1990 et, disons, la tendance forte du renouveau actuel. Ce n'est pas parce que certains cinéastes ont troqué la ville contre les régions ou la banlieue, le clinquant contre une esthétique plus brute, un montage emprunté au vidéoclip contre une exploitation de la lenteur, que ce cinéma se situe moins du côté de l'artifice et de l'affectation. La principale différence vient plutôt du fait que les cinéastes de la *nouvelle nouvelle vague* cherchent peut-être moins à séduire — ou en tout cas pas les mêmes personnes —, mais j'ai quand même l'impression que ces deux courants sont comme les deux faces d'une même médaille. Chez les Côté, Giroux, Ouellet, entre autres, on est toujours dans un cinéma de l'image, dans la mesure où les préoccupations qu'on y trouve sont centrées prioritairement sur la forme. Je n'y sens pas de volonté d'employer le langage du cinéma pour donner accès avec la plus grande acuité possible à la matière vivante du monde auquel ils prétendent s'intéresser. Je ne leur reproche évidemment pas d'attacher une grande importance à la forme, mais plutôt d'être préoccupés avant tout par le cinéma et accessoirement par les hommes et les femmes devant lesquels ils posent leur caméra, comme s'ils ne se sentaient pas parties prenantes de ce qu'ils montrent. Aussi, je n'arrive pas à prendre au sérieux l'intérêt que Côté ou Giroux portent à leurs personnages, et même dans un film comme *Jo pour Jonathan* (Maxime Giroux, 2010). Ce cinéma est peut-être moins détestable au premier abord que celui qui l'a précédé parce qu'il affiche

un intérêt pour une certaine réalité sociale et pour une catégorie de gens, modestes ou sans histoire, trop absents de nos écrans, mais ce qui me rend perplexe c'est que la portée de ces films demeure somme toute assez superficielle, comme si ces cinéastes, tout en venant souvent des milieux où ils campent leurs films, ne se sentaient plus parties prenantes ou solidaires de ceux-ci, comme si le désœuvrement, la détresse de leurs personnages les préoccupaient beaucoup moins que le courant du cinéma actuel dans lequel ils cherchent à s'inscrire par l'esthétique qu'ils adoptent. Mais ce n'est pourtant pas le cas de cinéastes comme Simon Galiero ou encore de Stéphane Lafleur, dont le deuxième film, *En terrains connus* (2011), le détourne clairement de cette direction (ce qui n'était pas encore clair dans *Continental, un film sans fusil* (2007)), surtout la deuxième partie du film, où Lafleur se montre totalement solidaire avec ceux qu'il filme, leur insufflant un surcroît d'humanité et de complexité.

Est-il nécessaire de rappeler que ce n'est pas la lenteur des films ou la durée des plans en tant que telle qui cause problème dans beaucoup de films de ladite nouvelle vague actuelle; que cette dimension essentielle du cinéma qu'est l'expérience du temps, lorsqu'elle est maîtrisée, peut permettre de mieux sentir les choses, d'ouvrir notre regard, d'ajouter un surcroît de sens à ce qui se révèle à nous? Or, ce qui devient problématique, c'est lorsque les choix formels ne semblent plus avoir d'autres raisons d'être qu'eux-mêmes, menaçant de se figer jusqu'à la pose, c'est-à-dire dans une esthétique hyperconsciente d'elle-même. En fait, je sens quelque chose d'étriqué dans ce cinéma, trop soumis, sinon à une mode au sens propre, du moins à un courant éphémère. Mais ce courant, s'il est bel et bien vivant, est voué à évoluer, à se transformer et il faudra voir ce qui va émerger de l'épuisement qui surviendra tôt ou tard de ce qui caractérise le jeune cinéma québécois actuel.

JPST : Ce n'est pas une fausse opposition entre deux cinémas de l'artifice. Au contraire, j'y vois deux cinémas qui, dans leur visée esthétique, s'opposent absolument. C'est le partage entre un cinéma de l'image et un cinéma de la mise en scène; entre un cinéma qui esthétise son sujet et un autre pour qui « la forme du film n'est pas la parure du scénario, il en est la matière même » (André Bazin). L'imagerie et le style, ce n'est pas la même chose. Pour donner un exemple parmi tant d'autres, les décadrages fréquents ne sont pas là pour faire joli, mais bien pour exprimer une déliaison des personnages, une désaffiliation par rapport au cadre social, une solitude parfois. Et puis, qu'il n'y ait pas de psychologie comme ressort dramatique n'autorise pas à conclure à des personnages superficiels, sans complexité. Le père et la fillette de *Curling* (Denis Côté, 2010) sont de vrais personnages, on pourrait les croiser dans la rue, ils ont une réelle épaisseur, une réelle opacité, ils insistent; Bibiane Champagne dans *Maelström* n'est qu'une créature de pellicule, à peine rendue réelle par le brio de l'actrice. On pourrait multiplier les exemples.



Julyvonne (Philomène Bilodeau) dans *Curling* de Denis Côté

Par ailleurs, vouloir qu'un cinéaste soit « avec ceux qu'il filme », « solidaire » de ses personnages, afin d'avoir une « portée » sociale, ne peut que réduire le cinéma de fiction à un seul positionnement possible d'un point de vue moral. Il n'est pas besoin de rappeler les thèses de Bazin sur le « cinéma de la cruauté » pour comprendre l'intérêt d'un cinéma qui prend à rebrousse-poil les aspirations des personnages. Pour autant, aucun personnage n'est abandonné avec cynisme ou sadisme; chacun des films de cette tendance forte se terminent par un retour des personnages vers les vivants, par une ouverture sur le monde. Même un film aussi noir que *Demain* (Maxime Giroux, 2008) se dénoue au moment où l'héroïne congédie son copain afin de ne plus perpétuer sa servitude filiale.

M.J. : Concernant la génération des années 90, il m'apparaît important de rappeler qu'elle succède à un vide. Il n'y a en effet pratiquement pas eu de jeune cinéma dans les années 80, si on fait exception de Léa Pool, de Yves Simoneau et de Jean-Claude Lauzon, trois destins difficiles à concilier. Autrement, quelques rares premiers films, restés le plus souvent sans suite... Des cinéastes comme Jean Beaudry et François Bouvier qui ont terminé un premier long métrage à presque 40 ans... La difficulté de réaliser un film indépendant est alors immense — nous sommes avant la démocratisation des moyens de production amenée par l'avènement du numérique, c'est le nouvel âge d'or du cinéma de producteur — et lorsqu'on commence à soutenir la relève, c'est sous une forme industrielle. Duval, Villeneuve, Turpin, Briand s'intègrent très vite à l'industrie. Bernard Émond, qui a commencé à faire de la vidéo dans les années 70 et qui n'a rien tourné pendant la décennie 80, approche le cinéma de fiction, mais en empruntant aussitôt un long détour par le documentaire. En fait, les vrais indépendants de cette génération sont plutôt Catherine Martin et Jeanne Crépeau. Ces deux cinéastes sont sans doute plus proches de ceux de la génération actuelle... et Catherine Martin est elle aussi prisée des grands festivals : c'est une habituée de Berlin, son dernier film a été en compétition à

Karlovy-Vary.

Ce qui ressemble aujourd'hui à une effervescence trouve quant à moi sa source dans l'accessibilité nouvelle des moyens de production, ce qui s'explique à la fois par l'évolution technologique et par l'existence de programmes de soutien aux cinéastes indépendants.

JPST : C'est tout à fait juste. Avec les premiers longs métrages en mini DV vers 2004-2005 comme *La Planque* (Alexandre Chartrand et Thierry Gendron, 2004) et *Les états nordiques* de Côté (2005), le numérique a permis de démocratiser l'accès des jeunes cinéastes à la réalisation. Ce ne sont plus des films expérimentaux pour les circuits de la « vidéo d'art », mais bien du cinéma pour le grand écran. L'exemple de Robert Morin est important, même si ce dernier a encore un pied dans la vidéo d'art. Et puis, un peu avant, en 1999, est fondé le Mouvement Kino qui participe du bouillonnement du court métrage qui va déboucher sur le renouveau. Cette mobilisation de la vidéo comme médium pour un cinéma ambitieux, artistique, ce n'est rien moins qu'évident. En France, cela commence tout juste à être accepté il me semble; je me souviens d'avoir lu Noël Mitrani qui disait que c'était inconcevable pour lui de tourner en numérique — la pellicule, c'est sacré. Que l'intérêt pour ces formats numériques soit un héritage des méthodes légères (16 mm) du cinéma direct, elles-mêmes s'étant transvasées dans la vidéo pendant les années 70, ce n'est pas impossible, c'est même fort probable. Une particularité de la mouvance récente : elle n'a aucun problème à alterner projets à grand budget (pellicule ou haute définition) et films à petit budget en numérique, sans jamais que l'ambition artistique en souffre. Or, le numérique s'améliore constamment.

Par ailleurs, cette démocratisation du numérique a eu des effets intéressants jusque dans la diffusion. Alors que c'était naguère impossible, les jeunes cinéastes d'aujourd'hui peuvent graver des DVD et les envoyer à tous les festivals de la planète pour un coût minime, leur permettant de sortir des impasses de la diffusion nationale. *Do it Yourself!* Cette quantité ne va pas sans l'obligation d'une plus grande qualité : ils ne sont pas les seuls, à l'échelle internationale, à bénéficier de la démocratisation des outils et les œuvres doivent avoir une plus grande ambition esthétique pour se démarquer.

Les nouveau lieux du cinéma québécois

B.D. : Si la nouvelle génération de cinéastes semble effectivement se distinguer en partie de la génération 90 par ses choix de mise en scène et le rapport moral que son esthétique entretient avec ses sujets, une autre différence déterminante me semble le rapport au territoire et au lieu. Comme le dit Jean-Pierre, les personnages actuels sont des êtres « sans qualités, égarés dans les zones franches de la région ou de la banlieue ». Plus encore, ces lieux me semblent être particulièrement anonymes. Motels sur le bord de l'autoroute chez Lafleur, banlieue et zones semi-industrielles chez Giroux, Bernadet et Verreault, milieux ruraux chez Côté et Ouellet. D'un côté, comme le soulignait Marie-

Claude dans son texte bilan de 2009 (*24 images*, mars-avril 2010), les jeunes cinéastes semblent vouloir s'emparer à nouveau de la totalité d'un territoire qui avait été un peu délaissé par la génération urbaine des années 90. Toutefois, leur rapport au lieu n'a rien à voir avec la profonde québécoisité manifestée par leurs prédécesseurs. Récemment, Denys Arcand disait à la radio qu'il avait été fasciné par les représentations à l'étranger du *Déclin de l'empire américain* (1986), car de nombreux spectateurs découvraient avec étonnement les us et coutumes et la géographie d'un certain Québec grâce au film. La plupart de nos cinéastes ont ainsi su présenter leur Québec à l'écran. Qu'il s'agisse de la capitale nationale chez Lepage, du Plateau chez Binamé, de Montréal et ses environs chez Turpin et Villeneuve, de Charlevoix et de l'Abitibi chez Émond, etc.

Or, cette représentation du Québec semble tout à fait renouvelée par les propositions des nouveaux cinéastes. D'une part, parce qu'ils investissent des lieux que le cinéma québécois avait plus ou moins mis de côté, mais surtout parce que ces lieux ne semblent pas ancrés dans un territoire précis. Impossible de reconnaître la ville de Québec dans *À l'ouest de Pluton* (Henry Bernadet et Myriam Verreault, 2008) ou Laval chez Giroux, sans même parler des lieux imaginaires de Côté. Non seulement ces cinéastes évitent-ils à dessein la moindre référence géographique évidente, mais leur mise en scène, souvent obsédée par le cadre, limite constamment la perspective du spectateur. Comment définir ce nouveau territoire? Sommes-nous encore au Québec ou dans une contrée floue faisant partie d'une certaine Amérique du Nord? Encore une fois, seul Dolan semble sortir du lot, en particulier dans son second film profondément ancré dans un Mile End reconnaissable. Bref, comment définir ce nouveau rapport au territoire et quelle est l'image du Québec que projettent les œuvres actuelles?

P.G. : Je voudrais renchérir sur Bruno et proposer ceci : dans *Un 32 août sur terre*, Denis Villeneuve faisait de la fuite (dans le désert mais aussi dans un temps imaginaire, comme infini) la métaphore de l'état mental de son personnage (fuite de ses responsabilités). Chez Denis Côté, la fuite était le point de départ des *États nordiques*. Mais loin d'être une libération, cette fuite aboutissait à un emprisonnement, le cadre devenant alors, comme le suggérait Bruno, la limite non seulement de la perspective du spectateur mais aussi de celle des protagonistes. Dans *Elle veut le chaos* (2008), l'emprisonnement était même clairement affirmé par l'impossibilité de dépasser l'autoroute qui ceinturait cet univers prison mentale. On retrouvera cette figure métaphorique de la prison par la façon de Côté de circonscrire ses territoires en termes géographiques et sociaux dans tous ses films. C'est donc cette figure de la prison qui me paraît s'imposer le plus souvent lorsqu'on tente de cerner la génération Y. Comme l'affirmait Simon Galiero, « notre prison est un royaume » (titre de l'un de ses courts métrages), affirmation sur laquelle Marie-Claude Loisel a renchéri en intitulant sa critique de *Nuages sur la ville* (2009) « Notre royaume est une prison » (*24 images*, n° 144). Bref, en paraphrasant qui vous savez, le monde entier est une prison et nous n'en sommes que les acteurs. Et de fait, la banlieue chez Maxime Giroux ou chez Yves Christian Fournier, mais plus généralement la

société, pour l'ensemble des cinéastes de cette génération, semble être perçue comme un univers carcéral dont les protagonistes n'ont cessé de vouloir s'évader. Les films dont nous parlons pourraient alors être décrits comme des tentatives d'évasion (et non plus des fuites). Les courses de voitures dans *Jo pour Jonathan* en sont un exemple. Là, semblent dire tous ces films, ces tentatives sont vouées à l'échec! Et c'est là que je ferais intervenir la possibilité d'une nouvelle génération. Dolan, par son âge, par son esthétique, par ses préoccupations, me semble ailleurs (les appelle-t-on la génération Z?). Ses personnages, eux, pour poursuivre, s'échappent tout le temps! Certes, ils réintègrent ainsi un réel, une forme de pragmatisme (d'ailleurs essentiellement amoureux, à la « tous les garçons et les filles de mon âge... »), en fait surtout leur réalité. D'un côté, le bon, ils s'emparent de leur vie, en envoyant balader leur mère (monoparentale bien sûr), en coupant le cordon et en gagnant de haute lutte le droit de voler de leurs propres ailes, d'un autre, le moins bon disons, cette vie papillonne et ne semble rien avoir à proposer d'autre qu'elle-même. Psycho pop, plus que socio-déprimé en quelque sorte! Et effectivement, comme le disait Jean-Pierre, il faudra se poser la question de la portée politique de l'un comme de l'autre.

JPST : Pour répondre à Bruno, je n'ai pas cette perception d'un manque d'ancrage de ce cinéma. Ces auteurs sont les enfants de l'immense gâchis qu'est devenu le Québec en ce qui a trait à l'urbanisme et à l'aménagement du territoire. Ils montrent ce qu'ils connaissent : Ouellet filme Dégelis, son village; Verreault et Bernadet arpentent la banlieue de leur enfance; Galiero, Giroux et Lafleur filment probablement les banlieues pavillonnaires qu'ils ont habitées; né dans un village du Royaume du Madawaska, Côté tourne à Contrecoeur...

Chez Deraspe et Dolan, c'est plus compliqué, mais finalement assez semblable. Dolan commence par tourner de longs plans fixes, savamment décadrés, de la banlieue longueilloise, avec une mère *kétaine*, un ado sans qualités, exactement comme les autres (avec parfois des fulgurances maniéristes, il est vrai). Dans son deuxième opus, il déambule dans le Mile End des jeunes *hipsters*, mais voyez comment : il représente les ruelles sans la carte postale, des restos chinois anonymes, des appartements comme on en voit partout; il filme le Plateau comme si c'était son village natal... Dans ses deux films, les personnages se retrouvent en région, notamment au Domaine Joly-De Lotbinière vu comme un lieu originel (le Achelacy mythique qu'a visité Jacques Cartier, incidemment). Dans *Rechercher Victor Pellerin* (2006), Sophie Deraspe épingle les demi-habiles et les artistes ratés du Plateau, avec l'Amérique du Sud comme ligne de fuite rimbaldienne. Dans son deuxième film, elle représente un quartier populaire de Québec comme une banlieue anonyme; il n'y a aucun plan touristique de la capitale, c'est vraiment un lieu quelconque (ce qui, il me semble, est d'une grande nouveauté).

Ce qui se révèle prégnant chez eux, c'est le refus de considérer le lieu comme une carte postale. Ils tournent en banlieue ou dans un village comme si c'était un décor neutre. Ils en filment bien sûr la laideur indéniable, mais aussi la paradoxale beauté, à l'instar des photographes contemporains

(proches du cinéma) comme Isabelle Haysen ou Jeff Wall. En même temps, ils savent bien ce que cet ancrage naturaliste peut avoir d'exotique pour un spectateur européen ou asiatique. Dans *Curling*, un rang perdu, battu par la poudrerie, est aussi exotique pour les spectateurs de Locarno ou de Jeonju que peut l'être pour nous un tigre dans la jungle chez Weerasethakul (et pour le clin d'œil, Côté ajoute le tigre en prime)... C'est ce dernier qui est allé le plus loin dans cette voie. Dans *Nos vies privées* (2007), il filme deux Bulgares en goguette au Québec, enfermés dans la proverbiale cabane au Canada. Après nous avoir habitués peu à peu à cette situation exotique pour nous, une inquiétante familiarité s'installe et Côté fait atterrir son couple en plein Festival du cochon de Sainte-Perpétue. Pour amuser la galerie, les humoristes Dominic et Martin y vont de leur humour navrant tandis que notre homme attrape à bras-le-corps le pauvre cochon domestique. C'est alors, en creux, tout le Québec qui nous apparaît alors exotique, profondément étrange et monstrueux (il faut voir, et surtout entendre, le plan final). Après on me dira que ce n'est pas un cinéma politique!

Comme souvent dans les représentations naturalistes, les lieux archibanaux sont articulés avec un « monde originaire » (Deleuze, p. 173-177) qui est comme le contrechamp ou l'arrière-plan pulsionnel de la ville civilisée. On pense à la forêt de *Continental*; aux bois et terrains vagues qui terminent *À l'ouest de Pluton* et *Jo pour Jonathan*; au dépotoir où rôde la meute dans *Les états nordiques*; au mont Royal (avec son lapin carrollien), aux battures de Montmagny et au Domaine Joly-De Lotbinière chez Dolan; à la *cour à scrap* de *Nos vies privées*, reprise dans *Carcasses*; au boisé avec le tigre et les cadavres dans *Curling*. Aux limites de la civilisation, c'est le lieu de l'animalité, de la sauvagerie, du fantastique qui hante plusieurs de ces films (voir la télékinésie dans *Jo pour Jonathan* et l'homme du futur dans *En terrains connus*, dernièrement).

L'exil extérieur sur la route ou l'exil intérieur dans « l'abîme du Rêve » (*Le Vaisseau d'or*) sont la tentation permanente de notre culture. Il y a aussi l'utopie collective, mais en ces temps où tous les rêves collectifs sont en panne, il semble que ce soit une impasse de la représentation. Les cinéastes essayent de trouver une autre voie : montrer l'enfermement mais sans en faire un destin. Le matricide des *États nordiques* veut se mettre lui-même au ban de la société, s'exiler du monde des hommes, à la Frontière nord du Québec, en flirtant avec la nature sauvage; l'amour lui permettra de refaire un pas vers la société et son arrestation à la fin, qui n'a rien de spectaculaire, m'apparaît, davantage qu'une incarcération finale, comme le sceau de son retour vers les humains (et leur Loi). Comment ne pas voir aussi que la jeune femme de *Elle veut le chaos* et la famille de *Curling* finissent par sortir de leur enfermement pour revenir vers les vivants? Il y a là une morale de cinéaste, comme l'a noté si justement Joachim Lepastier dans les *Cahiers du Cinéma* (p. 79).

P.G. : J'aime beaucoup la phrase : « montrer l'enfermement mais sans en faire un destin. » Il me semble effectivement que tout se joue là...

JPST : C'était déjà ce qu'essayait de montrer Jutra dans *À tout prendre* (1963), avec « cette prison qui ne nous quitte pas, ici, là, partout ». À la fin, il laisse deux possibilités ouvertes à son alter ego, le suicide ou l'exil rimbaldien en Afrique.

B.D. : De ce point de vue, la relève représenterait donc moins une franche rupture que la continuation d'une obsession ayant hanté le cinéma québécois depuis Jutra? Cette tension entre le lieu de l'animalité et la civilisation a effectivement toujours été au cœur de la société québécoise, et il est intéressant d'observer que les cinéastes actuels l'articulent de façon particulière. Ils semblent évoluer autour de deux pôles complémentaires dans leur rapport au lieu. D'un côté, ils le chargent de symbolisme, et cette prédilection pour le lieu comme figure mentale est accentuée par l'aspect quelconque de leurs environnements. Mais d'un autre côté, ils évacuent les plans de « carte postale » au profit d'une représentation finalement hyperréaliste de certains milieux. Le cas de *Pluton* est intéressant de ce point de vue. De prime abord, la banlieue représentée ressemble à n'importe quelle banlieue d'Amérique du Nord. C'est en fait dans les petits détails que les cinéastes ancrent profondément leur film. La décoration des maisons, cette photo de famille si typique d'un certain milieu social, le restaurant de poutine où vont les jeunes après la soirée. Le Québec n'est plus en représentation, il est simplement représenté.

JPST : Oui, le diable se cache dans les détails... S'ils reprennent des questionnements, ils les brassent très différemment. Ces cinéastes essayent de cartographier le Québec en observant ses dehors, ses lignes de démarcation, ses zones de basse pression, avec des personnages qui se mettent au ban, juste un pas de côté par rapport à la société, sans vraiment s'exiler. Ils ne se déterritorialisent pas, ils colonisent la Frontière, y cherchant une façon singulière de vivre leur vie (comme le *ramasseur* de *Carcasses*), mais sans en faire une utopie subversive. Il n'est pas innocent que le premier film de cette mouvance se passe à la baie James, lieu de la dernière colonisation. Au lieu de cette expression plus ou moins seyante de « nouvelle vague québécoise », peut-être devrait-on parler de « nouvelles terres »...

Marginalité et société

B.D. : Cette description de personnages vivant (volontairement ou pas) un peu en retrait de la société n'est-elle pas surtout applicable au cinéma de Côté? Il y a effectivement chez lui cette présence d'une société qui semble toujours à proximité. Pour preuve, cette autoroute d'*Elle veut le chaos* que mentionne justement Philippe. Mais ce choix de vie est-il également perceptible chez Ouellet, Giroux ou Lafleur?

JPST : Il est vrai que c'est chez Côté que cela apparaît le plus manifeste (mais son œuvre compte plus

de films). Pierre Barrette affirmait qu'il est « le plus philosophe de nos cinéastes ». Je ne sais pas si le principal intéressé aimerait l'étiquette (il n'affectionne aucune étiquette...), mais il y a quelque chose d'assez juste dans la mesure où l'auteur des *Lignes ennemies* (2010) engage toujours sa réflexion au niveau le plus fondamental, presque anthropologique, celui du partage entre civilisation et sauvagerie. Il n'est donc pas surprenant qu'il revisite le western, genre philosophique s'il en est. Toutefois, chez les autres cinéastes, tous ces paysages de banlieue en développement sont toujours des zones tampons entre la ville et la forêt, entre la cité et la friche. Chez Giroux, il y a un motif figural très intéressant : en intérieur, il filme ses personnages à contre-jour, sous-exposés, et il y a le plus souvent une fenêtre qui donne sur un extérieur en pleine lumière, parfaitement exposé : dans la figuration même on est toujours à la fois à l'intérieur (l'intime) et à l'extérieur (le social). La vitre fait figure d'entre-deux — le personnage devra la fracasser dans *Le rouge au sol* (2005). Chez Deraspe, le « sous-marin » ou le village de guérilleros de *Victor Pellerin* est justement une hétérotopie, un lieu-frontière où tout est possible (comme le mont Royal chez Dolan). Dans *Les signes vitaux*, le centre de soins palliatifs est un autre de ces lieux, seuil départageant les morts des vivants, qui aura le pouvoir de transformer l'héroïne (et ce, après qu'elle eut frôlé la mort en pleine campagne). Dans *Continental*, le mari téléphone à sa femme de ce lieu obscur, innommable et insituable, où grouille toute une vie informelle, à la lisière du social (là où s'arrête la ligne d'autobus). Est-ce la mort ou la vie? Lafleur ne répond pas, à bon droit. Chez Verreault et Bernadet, cette colonisation se déploie également jusqu'au système solaire (« *the New Frontier* »), dans cette banlieue métaphorique qu'est la planète Pluton, aux confins de l'adolescence et de l'âge adulte. Les ados sont toujours en suspens entre leur désir de décoller vers l'ailleurs (comme la fusée et le skateur qui défient la gravité) et la lourdeur du social qui les ramène au sol. Du territoire, ces cinéastes de la relève n'explorent ni le centre ni l'extérieur, mais bien l'entre-deux. Comme si leur problème figuratif était d'estomper la frontière, faire trembler la limite dans un *sfumato*. C'est particulièrement évident chez Giroux qui capte les contours (des visages, des lieux) qui se dissolvent par cercles de confusion dans l'obscurité.

S.L. : J'aimerais revenir rapidement sur cette québécoïté qui serait absente des films des nouveaux cinéastes : leur cinéma ne tourne-t-il pas justement autour d'une perte de repères, d'une amnésie identitaire parfaitement (dés)incarnée dans cette figure de la banlieue? Le choix de ce lieu de prédilection en dit long : la banlieue est nord-américaine bien avant d'être québécoise, et franchement est-il possible de filmer une ville comme Laval comme si elle était unique, singulièrement québécoise? Dans ces banlieues, où se trouve le Québec, sinon relégué à quelques détails décoratifs comme une photo familiale et un restaurant de poutine (qu'on ne sait même plus nommer)? Ces lieux ne sont pas reconnaissables, ils sont indistincts; à la limite *Continental*, *Demain* ou *À l'ouest de Pluton* pourraient se dérouler dans la même ville. Les personnages sont dans une prison, oui, une prison qui est, pour faire gros, cette société conformiste et matérialiste (on connaît bien la ritournelle sur cette banlieue comme symptôme, voire responsable de tous les maux

contemporains). Comme le dit Jean-Pierre, ces cinéastes filment ce qu'ils connaissent. Or, ce qu'ils connaissent, ce sont ces banlieues américaines, sans personnalité et sans vie, dans lesquelles le Québec n'est pratiquement plus qu'un bibelot. Tous ces personnages se situent en marge de la société, tout comme ils sont souvent positionnés à la marge du cadre, ou dans des décadrages qui laissent la place au vide, à ce lieu absent. Cette position n'est presque jamais volontaire : excepté le Colmor de *Carcasses*, tous tentent de fuir cette place trop isolée. *Continental* comme *En terrains connus* utilise la même structure; les parcours de ces êtres esseulés sont d'abord présentés en parallèle avant de se croiser de façon plus ou moins éphémère. Et ces rencontres ne peuvent qu'être évanescences, d'abord parce qu'elles sont trop timides, ensuite parce que cette société qu'ils tentent de rejoindre est constituée d'individus qui sont dans la même position qu'eux. Chez Giroux et Lafleur il n'y a plus de communauté, ce qui rend ce mouvement vers l'autre et le désir de vivre aussi beaux qu'illusoire (quoique dans *En terrains connus*, la famille est réunie à la fin, contrairement à celle de Réal Bossé dans *Continental* qui n'existe que comme une voix au bout du fil, à l'instar de celle du mari disparu). Dans *Elle veut le chaos*, ce qu'il y a au-delà de l'autoroute n'est pas représenté et on peut facilement imaginer l'héroïne s'échappant de sa tribu pour découvrir, comme dans tout bon récit de science-fiction dystopique, que tout est pareil partout, que la frontière est encore plus loin que cette autoroute, simple mirage, et qu'il faut tout recommencer. Si ces cinéastes effacent la frontière, c'est qu'ils se demandent où la tracer dans une communauté en dissolution (on est en marge de quoi?). C'est pourquoi on ne peut pas s'évader (pour aller où?), comme Philippe le remarquait par rapport aux *États nordiques*, avec cette fuite qui se termine sur un emprisonnement. C'est pourquoi aussi le quotidien chez Lafleur est représenté de manière insolite et l'insolite de manière familière, non-lieu et absence de communauté solide effaçant toutes distinctions. Et quand la société existe, elle est trop imposante, que ce soit la communauté adolescente d'*À l'ouest de Pluton* ou la mère de *J'ai tué ma mère* (Xavier Dolan, 2009), ces figures desquelles on veut se distinguer tout en continuant à en faire partie.

JPST : On pourrait vouloir s'échapper du marasme, mais c'est vrai, oui, pour aller où? En France? Dans un désert de sel? Comme le disait Marie-Claude Loiseleur dans un éditorial de *24 Images* (mars-avril 2011, p. 3), le marasme est partout. Au Québec, il y a un affaiblissement des liens individuels (famille, religion, couple), le ciment de la langue et des projets collectifs s'effrite, les politiciens au pouvoir s'enfoncent dans le ridicule, l'opposition ne fait pas davantage rêver, la société n'est plus que le creuset de l'ensemble de nos désirs individuels. C'est ce dont prennent acte ces cinéastes en essayant d'en percevoir de la beauté malgré tout, avec une lucidité qui les honore.

Par ailleurs, je ne suis pas d'accord avec [Helen Faradji \(4 nov. 2010\)](#) quand elle dit qu'il y a « absence de passage d'une situation microscopique observée à un regard macro plus global ». Il me semble qu'il n'y a que ça. Dans *Les états nordiques*, Côté articule l'histoire d'un matricide avec le mythe de la Frontière, de la colonisation de l'Abitibi aux grands projets hydroélectriques; dans *Nos*

vies privées, une histoire d'amour entre deux inconnus qui se sont rencontrés sur le Web permet de déréaliser le Québec profond, comme je l'ai montré; dans *Elle veut le chaos*, il y a une tension constante entre la culture québécoise et l'ailleurs (les deux putes russes, le Français exilé, le gilet allemand, les musiciens est-européens); dans *Curling*, l'enfermement des Sauvageau (ce nom!) n'est que la métonymie du Québec d'aujourd'hui. Quand il ramène des livres à sa fille, le père y glisse une Histoire du Québec au milieu d'une bande dessinée et d'un livre de math élémentaire. « Tu vas voir, c'est pas compliqué », dit-il! Lorsqu'il va pour la première fois au curling, allégorie de sa situation familiale avec cette maison rouge protégée par des pierres de garde, il y a un drapeau du Québec et du Canada sur le mur du gymnase, drapeaux qui se retrouvent d'ailleurs à la prison pour femmes. Et lorsque, à la fin, le père fantasme sa victoire au curling, la caméra ne cadre plus que le drapeau du Québec...

Quand ils ne rêvent pas de fonder un groupe de rock avec un nom anglais, les ados d'*À l'ouest de Pluton* s'engueulent sur la question nationale, avant de se taire devant l'impasse de la discussion. Leurs situations personnelles s'articulent justement avec ce qui se passe à une échelle plus vaste, de la famille jusqu'au cosmos, comme le titre l'indique. Le magnifique plan final essaie justement de relier ces dimensions : le cadre familial est filmé dans ce monde originaire qu'est le terrain vague, puis la caméra décolle pour l'inscrire dans l'espace de la banlieue et au-delà. C'est la même figure que le dernier plan de *Solaris*, toutes proportions gardées. Dans *J'ai tué ma mère*, le fils rêve d'un matricide qu'il ne commettra pas, tant cette mère personnifie le Québec *kétaine* qu'il abhorre et aime tout à la fois (on ne peut pas davantage tuer sa mère que sa société, contrairement à son père). La déclaration d'amour de la fin sera réfutée dans le film suivant, *Les amours imaginaires* (2010), lorsque les deux esthètes auront des mots durs pour le Québec profond, comme si Dolan prenait le contrepied de sa première œuvre — la question reste irrésolue. Il y a une vraie politique de l'intime chez lui, comme s'il cherchait de nouvelles possibilités d'existence (un autre héritage d'*À tout prendre*, [film politique par excellence](#)). Chez les autres cinéastes actuels, chaque histoire individuelle peut être rapportée à la situation globale (vieillesse de la population, désœuvrement et suicide des jeunes en région, prostitution juvénile, etc.), mais sans jamais, et c'est le point le plus important, que ces auteurs ne tombent dans le piège du discours sociologisant (*Tout est parfait* d'Yves Christian Fournier (2008) est exemplaire à ce titre). C'est un cinéma politique mais de manière oblique, l'air de ne pas y toucher, avec élégance.

M.-C.L. : Ce qui m'apparaît pourtant, c'est que le regard que plusieurs jeunes cinéastes québécois portent sur la société et les humains qui la composent est tellement désabusé (parfois jusqu'à l'affectation), ou fermé sur lui-même, qu'il en devient sec et stérile. Philippe soulignait que certains d'entre eux présentent la société comme un univers carcéral, et c'est très juste, mais la limite de trop de ces films est qu'ils collent de si près à la réalité qu'ils décrivent qu'ils en deviennent étriqués, comme s'il n'y avait pas d'autre issue au constat qu'ils dressent que de maintenir en retour le

spectateur prisonnier du film. Certains ont beau chercher à faire en sorte que leur récit trouve écho dans la réalité du monde contemporain, cela ne suffit pas à leur faire prendre vraiment de la hauteur par rapport à ce qu'ils montrent. Ces cinéastes sont des témoins implacables de leur époque — ce qui nous incite à dire qu'ils font un cinéma politique —, mais ils se limitent la plupart du temps à n'être que cela. Selon moi, un art qui adhère trop étroitement à son époque est voué à mourir avec son époque. Tout en abordant pourtant des dimensions douloureuses et profondes de l'existence, ces auteurs se montrent souvent incapables de porter leur regard au-delà de ce qui est là, de ce qui accable ou asservit l'homme dans la société d'aujourd'hui, pour toucher à la condition humaine, non pas seulement ici et maintenant, mais en transcendant l'état provisoire des choses — ce que réussissent à faire, par exemple, les frères Dardenne ou Pedro Costa, et qui fait que l'on sort de leurs films ébranlés mais aussi portés par eux. On pourrait mentionner aussi un premier long métrage comme *Susa*, de la Georgienne Rusudan Pirveli (2010), très bel exemple d'un film qui a cette ampleur.

J'essaie de traduire ici une impression générale à laquelle il faudrait apporter une foule de nuances et d'exemples contraires. Selon moi, des films comme *En terrains connus* de Stéphane Lafleur, dans une certaine mesure, mais davantage encore *Les signes vitaux* de Sophie Deraspe ou *Nuages sur la ville* de Simon Galiero, échappent à ce constat. Il s'agit là bien sûr de cinémas en gestation, qui semblent chercher à tâtons une voie d'accès vers le réel, mais leur manière de le faire est libre et ouverte, ce qui leur donne une portée infiniment plus vaste que ce que contiennent l'image ou le récit. Ce que je perçois, c'est que, face au sentiment d'oppression, d'emprisonnement que fait peser sur eux le monde actuel, trop de cinéastes n'arrivent pas à faire ce pas de côté que font Deraspe ou Galiero, pour regarder les choses avec un œil plus clair et neuf. Mais est-ce que le fait pour l'instant de témoigner simplement du réel ou de constater l'« impasse de la représentation », comme le disait Jean-Pierre, pourra éventuellement amener notre cinéma vers une plus grande ouverture ou lui permettre de prendre davantage de hauteur? Peut-on voir la production actuelle comme une phase transitoire vers une réelle maturité? On ne peut que l'espérer.



Simone (Marie-Hélène Bellavance) et Boris (Francis Ducharme) dans *Les signes vitaux* de Sophie Deraspe

JPST : Quand je parlais d'impasse de la représentation, je ne référais qu'à celle des utopies collectives — l'indépendance nationale et le communisme nommé. Si les dénouements de films comme *Elle veut le chaos*, *Curling*, *Demain*, *Continental*, *Rechercher Victor Pellerin*, ne construisent pas des « échappées possibles » hors de « l'univers carcéral », je ne sais pas ce que c'est. On ne peut pas en dire autant de *Nuages sur la ville* et de sa fin fermée, Cassandra attendant l'Apocalypse qui pourrait lui donner raison seule contre tous.

D'un point de vue esthétique, contrairement à un cinéma du constat social (donnons comme exemple le « nouveau réalisme » français depuis les années 90 et les films de Bernard Émond ici), chez ces jeunes cinéastes le naturalisme est constamment déjoué ou brouillé par toute une série de lignes de fuite : distanciation, fantaisie, humour, ironie, fantastique, rapport au sacré (dans *Les états nordiques*, par exemple), qui permettent de contrecarrer le défaitisme mélancolique qui hante notre cinéma depuis toujours. Si cette génération nous donne des œuvres qui ont une telle portée, en phase avec le meilleur de la planète-cinéma, c'est précisément qu'elle s'astreint à filmer le local sans les murs, pour reprendre un lieu commun.

Le politique et la politique

M.J. : Sans compter ce que peut signifier faire un cinéma politique au Québec, où la question politique est toute entière mobilisée depuis plus de 40 ans par la question nationale, avec sa série de psychodrames et l'impression de paralysie qui se dégage de l'ensemble. La question nationale a été au cœur de la littérature et de la chanson québécoise, au cœur du cinéma de Groulx, de Perrault, de Brault, d'Arcand, de Falardeau... La polarisation de la société autour de cette question constitue aujourd'hui un frein à tout débat créatif. Les cinéastes actuels sont ainsi renvoyés en périphérie de cette question, ce qui donne l'image d'un Québec en creux : il n'apparaît plus possible de régler la question nationale dans le cinéma, comme on a pu le croire du temps de Perrault. Là-dessus, *Le déclin de l'empire américain* est un film instructif : il n'y a pas un film qui en dise plus long sur la génération qui a porté le Parti Québécois au pouvoir sans que jamais cette question soit abordée explicitement dans le film. La critique québécoise y a vu la tragédie du Québec post-référendaire, tandis que ceux qui ont célébré le film à l'étranger n'y ont vu qu'une comédie grivoise. Au final, tout le monde a trouvé son compte.

JPST : On pourrait regretter un discours plus utopique, mais parfois il faut filmer longuement l'embâcle pour créer les conditions d'une grande débâcle qui libéreraient les forces collectives, la possibilité d'un printemps.

G.L. : Vos réflexions sur la question du lieu sont éclairantes, mais j'aimerais vous amener sur un autre terrain. Je lisais récemment un ouvrage intitulé *Hémisphère gauche. Une cartographie des*

nouvelles pensées critiques (par Razmig Keucheyan, sociologue français), dont l'une des constatations est que les philosophes politiques ne situent presque plus le sujet de l'émancipation du côté des classes sociales, mais plutôt de celui d'autres regroupements : les femmes, les jeunes, les minorités. Il me semble que le jeune cinéma québécois correspond à cette constatation. Pendant longtemps nos films se sont intéressés aux classes populaires, mais cette notion ne semble plus exister. Les protagonistes des films récents sont classables économiquement, mais leur quête n'est pas plus associée à une lutte de classe qu'à une lutte nationale. Peut-être à aucune lutte, sinon à la quête d'une attitude de survie. Souvent chacun pour soi, chacune pour soi, même si chacun et chacune sont sympathiques à toutes les causes. Les films et les cinéastes sont loin de toute idéologie, même si les films sont pleins d'idées. Chacun bricole sa *patente*. Ces bricoleurs sont aujourd'hui des inventeurs bien formés et créatifs, mais ils restent sur le terrain de l'artisanat. Les films sont grands, mais les héros petits, et la pente qu'ils ont à remonter semble souvent bien élevée. Je lisais ce matin le texte éditorial de Marie-Claude Loiselle dans *24 Images* (mars-avril 2011, p. 3) et j'avais l'impression d'y trouver la même constatation. Je ne pense pas que cette société soit devenue stérile au point de n'avoir rien à proposer pour l'avenir, mais je vois dans les films le même désarroi que dans la société : beaucoup de belles idées, mais peu de cohésion. Mais heureusement, pendant que je vieillis, ce jeune cinéma murira, je l'espère; c'est un peu ringard ce regard, mais je suis presque un homme du 19^e siècle : mon point de vue est celui d'Ernest Ouimet, vous mesurez la distance!

JPST : À mon avis, ils ne montrent pas la réalité telle qu'on voudrait qu'elle soit; ils la montrent telle quelle est et se présente pour eux, ici et maintenant. Ils ne sont pas dans la démonstration, mais dans la monstration. Comme Ouimet, finalement... Pour moduler l'idée de marasme, il se passe des choses très fortes au Québec, que ce soit en musique, en danse, au théâtre, en gastronomie, en bande dessinée, au cinéma donc, mais il est clair que le nouveau ne passe pas présentement par des voies collectives. Mais le politique, ce n'est pas que la politique.

G.L. : Je suis d'accord, le politique n'est pas que la politique. Mais il faudrait sans doute réfléchir à cette particularité de la *mouvée* récente : elle n'aborde pas la politique de front, du moins rarement dans la fiction, même si le documentaire s'y engage parfois. Est-ce cette candeur qui rend les films plus libres et plus séduisants? Peut-être leur discours est-il en phase avec leur forme : on refuse les certitudes et les réponses faciles autant qu'on se refuse à fournir les clés de lecture. Hier soir je suis allé voir *Funkytown* (Daniel Roby, 2011) et, malgré un certain intérêt, j'y ai retrouvé tout ce qui fait que ce genre de film n'invente rien et ne peut générer de renouveau : tout est cousu de fil blanc. Chaque détail de l'histoire et de la « psychologie » est motivé et évident, l'histoire du disco montréalais est mise en rapport avec la montée nationaliste qui s'aplatit avec le premier référendum, le style est d'une transparence et d'une linéarité qui ne laissent aucun temps ni espace pour la moindre ellipse narrative ou affective. Un discours de l'ordre du monologue, que le spectateur doit

recevoir tel qu'il est et sur lequel on ne lui laisse aucun doute. À l'opposé, le jeune cinéma d'auteur exploite le dialogisme qui a été l'une des marques distinctives du cinéma québécois : les scénarios laissent place à l'interrogation, les personnages comportent leur part d'énigme et d'incertitude, image et son élident des éléments au lieu de tout étaler, ellipse et métaphore sont importantes, le non-dit et le non vu comptent autant ou plus que ce qui est présenté. C'est caractéristique du cinéma de Denis Côté ou de Sophie Deraspe, mais on retrouve aussi ce dialogisme dans le documentaire, par exemple dans *La théorie du tout* de Céline Baril (2009). La cinéaste nous met en présence de divers personnages parlant de leur rapport avec le monde et la nature aujourd'hui; elle ne propose aucune piste de cohésion claire, et se garde bien de nous imposer un commentaire *off* directif, mais dans les liens que nous tentons d'établir entre les protagonistes apparaissent nos propres questions sur l'éthique qu'elle aborde toujours de biais, mais comme une interrogation nécessaire.

JPST : Ce dialogisme que tu décris me semble une caractéristique forte (autant chez Côté que, à l'autre bout du spectre, chez Dolan) qui rassemble ce regroupement d'individus singuliers. Ce que l'on prend parfois pour de l'apolitisme, c'est un cinéma qui prend en charge le politique de façon plus sophistiquée, refusant les discours univoques, en faisant confiance à l'intelligence du spectateur, sans lui tenir la main en balisant les discours. C'est un héritage de la Nouvelle Vague et du cinéma direct québécois, pour le coup.

S.L. : Oui, c'est sûr qu'il y a un dialogue avec le spectateur, que ce n'est pas du « tout cru dans le bec ». Comme nous l'avons dit plus haut, ces cinéastes constatent, ils présentent des situations en se gardant eux-mêmes en retrait, leurs discours passent surtout par une façon de placer la caméra, d'éclairer, de mettre en scène quoi. C'est un regard sur le monde plus qu'un discours, la politique ne pouvant alors être traitée que de biais. Jusqu'à maintenant, nous nous sommes concentrés sur des cinéastes comme Côté, Giroux, Lafleur, Verreault et Bernadet, etc., ceux qui sont inclus dans le texte de Jean-Pierre pour les *Cahiers*, mais si on s'éloigne un peu de ce centre, on trouve des manières différentes de poser ce regard, chez Simon Galiero par exemple, que nous avons négligé jusqu'à maintenant. Son *Nuages sur la ville* comporte certaines scènes qui n'auraient pas déparé un film de Lafleur (une voiture perdue dans une banlieue aux maisons identiques, Lefebvre jouant à la Wii avec ce son agressant), mais en général Galiero est moins en posture de constat que de questionnement. Par exemple, cette conversation dans la forêt entre les deux Polonais, une scène assez atypique dans le cinéma qui nous concerne, parce qu'elle est fondée sur la parole (il y a de cela aussi chez Dolan, dans les querelles avec sa mère). Il est impossible de donner raison à l'un ou l'autre des interlocuteurs, un oncle et son neveu discutant de leurs époques respectives (« c'était mieux dans mon temps », « non c'est mieux maintenant »). Tous deux restent campés dans leur position, bornés, mais en même temps on sent la possibilité de rapprochement, toujours à portée de main, on voit dans leurs attitudes comment ils se rejoignent même si leurs paroles semblent les opposer. Il y a un

double discours ici, celui du son et celui de l'image, et ni l'un ni l'autre ne semblent l'emporter. De plus, Galiero résout implicitement cette question du dialogue entre générations qui parcourt son film, par son casting : en utilisant Robert Morin, Jean Pierre Lefebvre et Téo Spychalski comme acteurs principaux, il fait le lien entre leurs œuvres et la sienne, il montre que ce dialogue est possible. Enfin, contrairement aux autres cinéastes discutés jusqu'ici, Galiero questionne plus qu'il ne constate. Il me semble que son film aboutit sur un discours moins tranché que chez Lafleur ou Giroux par exemple (bien sûr, ceux-ci n'ont pas une vision simple ou univoque, mais il y a quand même quelque chose de plus définitif qui ressort de leurs films).

JPST : J'ai plutôt l'impression du contraire. S'il y a un autre aspect qui regroupe ceux déjà nommés, c'est l'absence de surmoi auteuriste. Côté commence sa carrière par une scène qui cite *La lutte* (Michel Brault, Marcel Carrière, Claude Fournier et Claude Jutra, 1961), mais congédie ensuite toute référence qui pourrait le bloquer. Même Dolan, qui cite à qui mieux mieux, le fait sans aucune gêne, sans révérences intimidées aux anciens (« tout a été dit, mais pas par moi », pourrait-il dire à la suite du poète). Même phénomène chez Deraspe qui, dans son premier film, marche dans les brisées de *F for fake* d'Orson Welles (1973) sans se sentir terrorisé le moins du monde (on le serait à moins). À mon sens, la révérence aux cinéastes aînés (Bernard Émond, Jean Pierre Lefebvre, Robert Morin, etc.) plombe le cinéma de Galiero. Si le film, qui trace trois oppositions schématiques entre la vieillesse aigrie et la jeunesse inconséquente, séduit souvent par son montage placide et ses touches d'humour au vitriol, il déplaît par son forçage du sens et ses symboliques plaquées (les nuages et les avions annonçant quelque apocalypse, les animaux jugeant les humains, etc.). Cette volonté d'avoir, à tout prix, « quelque chose à dire », cette façon quelque peu didactique de dénoncer les lieux communs habituels (la technique aliénante, les jeunes qui ne lisent plus, l'environnement ravagé, l'anonymat cloné des banlieues, l'affairisme ambiant, etc.), est néanmoins nuancée par une saine autodérision du cinéaste envers ses propres idées de jeune-vieux réac (dans les dialogues contradictoires, tu l'as bien montré, mais *in fine* on devine que Galiero ne prend pas parti pour les plus jeunes).

Il y a dans le film des scènes vraiment réussies (l'ado qui tourne en rond dans la banlieue pavillonnaire, effectivement), scènes où perce un sens aiguisé du burlesque, cette machine de guerre contre notre société utilitariste. Toute cette relève se retrouve d'ailleurs dans cette esthétique du burlesque à implosion, de l'humour décalé (sauf Giroux, pas très jojo). Par ailleurs, *Nuages sur la ville* étonne par sa capacité à faire du quotidien le plus banal, traité avec réalisme, la matière d'une dystopie mentale, comme si ce mauvais songe de Cassandra était rêvé, dans un noir et blanc presque tactile, par l'un des personnages, sans jamais que ce dernier ne fasse mine de se réveiller comme dans *Inception* (peut-être n'est-ce que cela, la catharsis : la capacité de se réveiller d'un mauvais rêve). Si Galiero peut mettre de côté son catéchisme et faire davantage confiance au cinéma, les spectateurs peuvent attendre beaucoup de la suite.

S.L. : C'est effectivement une dystopie, un rêve aux textures du réel, et c'est justement cette ambiance singulière qui m'empêche d'y voir des symboles plaqués, car ces nuages et ces animaux participent à celle-ci et s'y intègrent (je ne pense pas que les animaux jugent, leur regard est ambigu, mais je le qualifierais avant tout de mélancolique). Il n'y a pas de révérence envers les aînés chez Galiero, au contraire, voyez quel rôle il donne à Lefebvre : un écrivain déchu qui n'a plus rien à dire! Si « la technique aliénante » et « l'anonymat cloné des banlieues » sont des lieux communs, ce qu'ils sont effectivement, ce sont exactement les mêmes que Lafleur ou Giroux affectionnent. Qu'est-ce que *Continental* sinon un énième film sur la solitude de ces banlieusards aliénés qui ne savent plus communiquer entre eux? Dit ainsi, ça paraît simpliste, mais ça résume assez bien le propos du film. L'intérêt quant à moi se trouve ailleurs, dans cette mise en scène éloquente qui épouse parfaitement ce propos (et une mise en scène qui parle, c'est déjà énorme), dans l'humanisme qui le transcende, dans sa façon de jouer avec les codes du fantastique et de la science-fiction, l'humour, bon tout ça a déjà été nommé auparavant. Et question influence, Lafleur et Kaurismäki, c'est quand même difficile à ignorer. À mon sens, Giroux est beaucoup plus didactique, ou en tout cas insistant, que Galiero : il y a beaucoup de « trop » dans certaines scènes de *Demain*. Par exemple quand ils sont assis autour de la télévision, devant un jeu vidéo : le plan est trop long, l'interprétation trop amorphe, les dialogues trop vides (au sens où la volonté de faire vide et quotidien est trop évidente), enfin c'est très lourd, et pas pour les bonnes raisons. D'autres moments sont plus réussis, mais il y a une volonté chez Giroux de pousser son dispositif formel jusqu'au bout, d'aller le plus loin possible dans l'aphasie, d'allonger les plans au-delà de ce qui est nécessaire.

P.G. : Mais c'est un dispositif qui prend cependant tout son sens dans *Jo pour Jonathan*, son film suivant. Un peu comme le soulignait Marie-Claude en ce qui concerne Stéphane Lafleur, dans son second film Maxime Giroux semble alors beaucoup plus proche de ses personnages, plus attentif, plus précis aussi. Dès lors, la durée du plan (effectivement remarquable) n'est plus un formalisme, mais une tension et un commentaire. Elle se situe plus exactement entre commentaire social (la monotonie de la banlieue, pour ne pas dire sa laideur) et commentaire psychologique (l'ennui, l'apathie, l'impuissance, la colère) que redouble le commentaire du cinéaste et la possibilité pour le spectateur de réfléchir sur les conséquences des actions (entr)aperçues. À noter que je rejoins là Jean-Pierre, car ce type de posture (ou de pause) éloigne définitivement ce cinéma du naturalisme — on peut penser à *Liverpool* de Lisandro Alonso (2008) et à sa capacité à tenir les plans pratiquement à l'infini, un cinéaste qui pourtant avait filmé quasiment en temps réel un bûcheron dans la pampa! Dès lors, ce cinéma rejoint le politique en se situant au-delà du simple constat (social, psychologique), comme celui de Robert Morin par exemple. D'ailleurs, s'il fallait chercher des filiations, si le cinéma direct peut constituer un ancêtre commun, Morin fait certainement partie de l'arbre généalogique!



Jonathan (Raphaël Lacaille) dans *Jo pour Jonathan* de Maxime Giroux

S.L. : Loin de moi l'idée de ramener ainsi sur la table cette idée d'un « cinéma du vide », qui est aussi souvent évoquée à propos d'Alonso d'ailleurs : ce que dit ici Philippe nous montre bien que la durée peut avoir une valeur discursive, signifiante, qu'elle ne sert pas nécessairement qu'à surligner un « vide » ou un ennui quotidien, ce qui serait effectivement sans intérêt. De même, je suis certain que Giroux travaille cette lenteur en toute bonne foi dans *Demain*, qu'il veut rendre le spectateur inconfortable devant tant de noirceur, mais au final il insiste beaucoup sur peu (je ne peux me prononcer sur *Jo pour Jonathan*, que je n'ai pas encore vu). En fait, je me sens moins confortable en regardant *Nuages sur la ville*, d'abord parce que la démarche nous est moins familière, et ensuite parce qu'elle débouche sur un portrait de société qui n'est pas aussi bien découpé, qui a sa part d'incertitudes. Galiero est plus intellectuel, c'est certain, mais je ne vois pas comment il peut forcer du sens alors que tout le film tient sur des scènes qui se répondent entre elles sans déboucher sur une réponse claire, comme ce dialogue dans la forêt qui est le modèle de tout le film, et comme tu le soulignes, Jean-Pierre, il y a une part d'autodérision. Le film est trop ambitieux, inégal, il a sa part de défauts, j'en conviens, mais au final je le trouve plus sain dans sa façon de regarder la modernité; il y a le même scepticisme que chez les autres, mais sans le désespoir, une curiosité inquisitrice plutôt.

Enfin, j'ai mis le cinéma de Galiero sur la table parce que je commençais à trouver que notre portrait de ce renouveau était un peu trop uniforme, alors qu'on y trouve plutôt des fulgurances qui se rejoignent. Je ne veux pas le mettre au-dessus des autres, seulement le distinguer, un exercice que l'on pourrait faire pour chacun d'entre eux.

JPST : Je préfère les regards malsains... Je ne vais pas essayer de te convaincre que chez Giroux le « trop c'est juste assez », ni que ce n'est point une dénonciation didactique de la télévision et des jeux vidéos. Il faudrait pour cela une analyse serrée du plan et ce n'est pas le propos. Mais si son premier film peut avoir ses défauts, le deuxième est une réussite frappante. Quand on sait que *Jo pour Jonathan* fut tourné avec quelques dizaines de milliers de dollars, il y a de quoi faire honte à tous ces

médiocres qui dépensent des fortunes pour des résultats dérisoires.

Je suis d'accord sur cette critique de l'uniformité. En essayant de définir ce qu'ils ont de commun, je réagissais surtout à l'idée qu'il s'agit de « figures isolées » qui ne partagent rien. À partir du moment où l'on a cerné les caractéristiques communes — et il y en a d'autres —, peut-être faut-il se retourner et se pencher sur les différences, aussi bien au niveau formel que thématique. Truffaut disait déjà que la seule chose qui réunit les cinéastes de la Nouvelle Vague, c'est la pratique du billard électrique... Car, pour donner un exemple précis, après avoir dit que ces jeunes cinéastes partagent une esthétique contemplative de la durée, il faut bien se rendre compte qu'ils ne l'utilisent pas du tout de la même façon. Ce thème critique du « cinéma du vide », du « cinéma du rien » vu comme repoussoir, c'est de la bouillie pour les chats, ce n'est pas à toi que je vais l'apprendre : il n'y a pas plus d'académisme forcé du plan long que du plan court, ou du plan moyen, un coup parti. Même chez un cinéaste en particulier : d'un film à l'autre, Côté ne fait jamais le même type de plan-séquence, il serait aisé de le démontrer. Par ailleurs, il faut voir qu'ils n'ont pas du tout les mêmes thèmes, les mêmes obsessions.

Chez Deraspe, par exemple, j'ai déjà pointé que ce qui la travaille, c'est l'indécidabilité du vrai et du faux, une question qui n'intéresse pas les autres à première vue. Quand bien même ces derniers représenteraient tous les mêmes abris Tempo dans un décor de banlieue, ce lieu commun ne sera pas investi de la même façon. Le cliché n'est qu'un départ; c'est ce qu'on en fait qui importe. Il est encore très tôt pour bien comprendre les idées de cinéma mobilisées par chacun – ils n'ont pour la plupart que deux films au compteur – mais certaines questions déjà sont perceptibles. Giroux semble se débattre avec la question du mauvais père dédoublé (le père de *Demain* reflété dans le petit copain, ainsi que le père absent de *Jo pour Jonathan* remplacé par la figure du grand frère qu'il faut tuer, réellement et symboliquement, malgré le remord infini). Je n'ai pas encore vu *En terrains connus* pour me prononcer sur Lafleur, mais il est certain que dans son premier film les objets ont une âme alors que, chez les humains, rien n'est moins sûr. Sa manière de décortiquer les relations humaines est remarquable. On peut se demander si *À l'ouest de Pluton* ne sera qu'un petit miracle sans suite, mais il y a de nombreuses idées qui le traversent.

Quant à Ouellet, il me semble le plus secret de ces cinéastes, le plus délicat, mais en même temps le plus fragile; il faudra attendre. Il est certain que la figure de l'adolescence semble être son thème de prédilection, de façon totalement différente que chez Bernadet et Verreault. Chez Yves Christian Fournier, je ne perçois encore qu'un styliste qui peut illustrer avec goût un bon scénario; je ne vois pas encore de signature forte, il est beaucoup trop tôt. Ce n'est encore que des idées à développer, à infirmer ou confirmer, mais l'exercice est intéressant. Un prochain film nous forcera peut-être à considérer ces questions comme contingentes en dévoilant une idée de cinéma qui n'avait été jusqu'ici qu'en filigrane, pas assez cristallisée pour qu'elle nous apparaisse pleinement.

S.L. : Comme tu le disais plus haut, il y a ce noyau dur, qui serait constitué de Côté, Lafleur, Giroux et Ouellet, plus faciles à relier par cette lenteur, ce plan fixe, ces décadrages, cette aridité, et autour d'eux graviteraient les autres, dont les affinités sont moins apparentes. Pour *À l'ouest de Pluton* par exemple, je noterais une différence forte : Bernadet et Verreault plantent leur caméra au centre de leurs personnages et les regardent droit dans les yeux. Il n'y a pas cette distanciation que l'on retrouve chez Lafleur, Giroux, Côté ou même Dolan, la mise en scène est plus directe. Le spectateur est invité à se joindre à ces adolescents, à vivre et à rire avec eux, et bien qu'ils soient cruels entre eux, la caméra se garde bien de l'être, elle les observe de près et, surtout, les accompagne. Le cadre parle moins, le hors-champ est moins utilisé, il n'y a pas de ces décadrages par exemple, comme ceux de *J'ai tué ma mère* qui permettent à Dolan de mettre en scène la distance qu'il y a entre son personnage et sa mère. La caméra de Bernadet et Verreault se contente de mettre en valeur ses interprètes et le sens surgit avant tout de leur interaction. Il y a là tout un art, plus classique, certes, mais non moins précieux, de saisir le geste juste, la parole vraie, la réaction la plus éloquente.

JPST : Cette mise en scène plus directe, c'est l'esthétique documentaire, caméra portée, etc. Mais Verreault et Bernadet télescopent plusieurs registres, de façon très subtile. Ils commencent par donner l'impression d'un reportage sur les jeunes, puis imperceptiblement, à partir de la fête qui dégénère, la fiction s'enclenche et l'on se retrouve dans un drame multiple (dépuçelage, histoire d'amour, vengeance du frère, souvenir de la mort du père, etc.). Il y a plusieurs *dé-cadrages*, c'est même la thématique principale du film avec le papillon solitaire sur la tapisserie, le cadre familial débalancé par la mort paternelle, etc. Toute la problématique du film est de savoir si l'on fait partie ou non du cadre (familial, amical, sociétal ou cosmologique). Il y a plusieurs décadrages vers le haut, car au lieu de mettre les personnages sur les bords gauche ou droit du cadre, sur l'axe horizontal des relations interpersonnelles, comme les autres cinéastes, Verreault et Bernadet montrent les ados attirés vers le bas du cadre par la contre-plongée qui décolle en hauteur, sur l'axe vertical, celui des aspirations individuelles. Tout le film est basé sur cet axe bas-haut (fusée, *skate*, montgolfière, etc.).

Par ailleurs, je vais sembler me contredire, mais je ne crois pas à une cruauté des cinéastes observés, si l'on veut dire par là une sorte de sadisme envers les personnages. Le « noyau dur » filme sans complaisance, sans joliesse, en quoi le monde est cruel, le sentiment d'irréversible qui fait le fond de nos existences; ce qu'on pourrait prendre pour de la cruauté est tout au plus de la dérision, de l'humour noir, sans cynisme par ailleurs. Prenons Giroux, celui qui s'avance le plus dans cette esthétique de la cruauté. La déchéance du père, personnage revêche n'inspirant jamais la sympathie, est filmée avec une distance certaine, mais quand à la fin il s'effondre en pleurs devant l'inéluctable, il y a une pitié indéniable qui rachète le tout. Le copain quasi psychopathe n'est jamais filmé avec empathie, c'est l'épreuve de la jeune fille, mais Giroux a l'idée géniale de faire jouer ce « *mook* » par un musicien des plus sympathiques (Guillaume Beauregard du groupe punk les Vulgaires Machins), comme pour désamorcer la charge de noirceur.

Mais à l'inverse, je ne crois pas non plus à un regard bienveillant qui ne serait pas sarcastique envers les jeunes dans *À l'ouest de Pluton*. Les cinéastes épinglent les travers des ados; certaines scènes sont très drôles, comme celles des exposés oraux et du nom de groupe rock totalement ridicule. Ils montrent aussi la cruauté de la jeunesse (lors de cette scène malaisante quand le groupe ridiculise la serveuse de Chez Gilles Patates ou dans la stratégie cynique du goujat pour déflorer la jeune fille romantique). La caméra, en ces moments-là, n'est ni avec eux ni contre eux. La scène du serpent qui attrape la souris dit assez toute la cruauté de la vie. Or, s'il y a, au-delà de la dérision et de l'ironie, une grande tendresse envers ces grands enfants, la caméra est sans complaisance pour le ridicule et la loufoquerie des adultes (la mère qui sermonne son grand garçon comme chez Dolan, le beau-père qui veut se rapprocher de son beau-fils, etc.). À cet égard, la confrontation ados/adultes est des plus originales : au lieu de montrer les parents comme des tortionnaires ou des ectoplasmes absents, comme chez Larry Clark, le film épingle leur touchante naïveté à vouloir se rapprocher de leurs enfants, lors même qu'ils sont complètement largués et ringards, incapables de communiquer avec cette jeunesse aussi cruelle qu'innocente. C'est tout le prix de ce film précieux que de nous permettre de voir ce qu'on ne voyait plus. Comme tu le dis si bien : « le geste juste, la parole vraie ». Il semble déjà avoir influencé de jeunes cinéastes comme Albéric Aurtenèche (*M'ouvrir*, 2009).

S.L. : Il faut dire aux Patates Gilles, mais sinon ça me va...

JPST : (Rires)

La promesse et la viabilité

S.L. : Changeons un peu de perspective. Je me suis prononcé jusqu'ici avec enthousiasme sur cette « *mouvée* », ce renouveau ou cette nouvelle vague, peu importe le terme adopté, mais il y a tout de même une question qui me préoccupe : la viabilité ou la durée de vie de ce mouvement. Je m'inquiète moins pour Denis Côté, Sophie Deraspe ou Xavier Dolan, qui ont déjà montré en au moins deux œuvres que leur regard pouvait être varié tout en conservant sa singularité, mais à la sortie d'*En terrains connus* de Stéphane Lafleur je ressentais déjà une certaine lassitude face à son travail, face à ce deuxième essai qui m'apparaît essentiellement comme une redite moins réussie du premier. Je n'ai pas vu *Jo pour Jonathan*, alors je ne peux me prononcer, toutefois je peux dire que j'étais déjà essoufflé après avoir vu *Demain* et que je ne vois pas l'intérêt de retomber dans une esthétique similaire du « trop », telle je l'ai définie rapidement plus tôt.

Ainsi, il m'apparaît important de souligner que cette *mouvée* apparaît dans le paysage québécois au moment où notre cinématographie se porte de plus en plus vers un modèle disons industriel, alors qu'apparaissent ces fameuses enveloppes à la performance et un désir prononcé d'attirer les foules en utilisant un modèle hollywoodien de production et de mise en marché. Si je me pose cette question

de la viabilité, c'est aussi parce que je me demande à quel point ce renouveau découle d'une volonté d'aller à l'encontre de ce qu'offre le cinéma québécois *mainstream* du moment. Bien sûr, il n'y a pas que du « contre l'industrie » chez ces jeunes cinéastes, sinon je ne serais pas ici à les défendre, mais je ne pense pas qu'on peut bien rendre compte du cinéma de Denis Côté, de Maxime Giroux ou de Raphaël Ouellet sans dire à quel point ils se positionnent délibérément à l'envers de ce qui s'impose dorénavant comme la norme au Québec. D'ailleurs, cette norme est, il me semble, un phénomène nouveau dans notre cinématographie, il serait bien malaisé de définir ce que cette norme était avant les années 2000. La coïncidence entre l'apparition d'un cinéma plus commercial et l'émergence d'un cinéma radical, fondé sur des plans lents et des sujets arides, ne peut être fortuite. La lassitude que j'éprouve devant Giroux (et Ouellet aussi d'ailleurs, dont nous n'avons pas parlé, et qui pour ma part m'apparaît comme, de loin, le moins intéressant de ces cinéastes) provient en bonne partie de ce sentiment de voir du « contre » monté sur un propos finalement assez banal sur la solitude, l'aliénation et le désespoir contemporains. Mais une fois épuisée cette volonté d'aller « contre », combien de temps pourra survivre un cinéma fondé, au moins en partie, sur celle-ci?

La question est certainement grossière, elle s'applique différemment à chaque cinéaste (pour Lafleur par exemple, ce « contre » n'est pas aussi constitutif, c'est son regard que je sens trop limité), et il est un peu tôt pour se prononcer sur la durée de vie d'un cinéma qui vient de naître, dont les artisans n'ont jusqu'à maintenant qu'un ou deux films derrière eux. Quant à moi, elle n'en demeure pas moins pertinente : ce cinéma n'est pas seulement contre ce qui le précède — la génération *Cosmos* (1996), nous en avons discutée —, mais aussi contre ce qu'il côtoie, ce qui est tout aussi déterminant. Et cette attitude *anti* n'est pas nécessairement une mauvaise chose, je ne veux pas tomber dans un discours sur le cinéma du « vide », ce à quoi cette intervention peut ressembler, il s'agit plutôt de définir comment ce « contre » peut être utilisé, si c'est possible, de manière créative, comme c'est le cas il me semble chez Côté.

JPST : Je ne pense pas, si c'est ce que tu veux dire, que ces cinéastes regardent les films commerciaux en se disant qu'ils vont faire des films « contre ». Je ne suis même pas sûr qu'ils regardent les films de Patrick Huard ou Érik Canuel. Ils font le cinéma qu'ils aiment — en gros les films vus au Festival du nouveau cinéma et à la Cinémathèque — avec les moyens qu'on leur concède. Dans tout le débat sur ces jeunes cinéastes, je trouve qu'on leur prête beaucoup d'intentions (faire un cinéma contre, vouloir plaire aux festivals) alors qu'il faut essayer de comprendre ce qu'ils font (l'aliénation n'est pas leur propos, c'est le décor). Ce n'est pas un cinéma du vide, mais bien du plein (figural et symbolique). Bien sûr, ils vont devoir se renouveler, comme tout artiste, après une période de peaufinage.

Par ailleurs, si la mouvance récente prend le contrepied des années 90, il y a un autre cinéma québécois contre lequel, consciemment ou non, elle s'inscrit en faux. J'ai regardé récemment *La Neuvaïne* de Bernard Émond (2005), après que l'AQCC l'ait nommé meilleur film de la dernière

décennie. Ce film est exemplaire de tout un courant qui comprend, entre autres, les films de Denis Chouinard, Louis Bélanger et, avant eux, Pierre Falardeau. Vous m'excuserez d'être sincère, mais que retrouve-t-on dans ce « meilleur film de la décennie »? Des dialogues risibles (« — J'ai voulu me suicider. — C'est terrible... »); des acteurs qui regardent, hors champ, au « pays des acteurs »; un ton solennel attestant du sérieux de l'entreprise, sans une once d'humour qui pourrait alléger le tout. Du Bergman édulcoré sans la violence formelle. D'une lourdeur, le scénario est compliqué à dessein par des *flashbacks*, sans que cela n'empêche de prédire tout ce qui va arriver vingt minutes à l'avance. Sans parler d'un vieux fond réactionnaire qui ne me dérangerait pas tant s'il y avait derrière un vrai cinéaste. Or, pas une seule idée de mise en scène, aucune proposition formelle qui viendrait penser ou diffracter le fond thématique. Seulement, une photo chiadée de Jean-Claude Labrecque qui cartepostalise le fleuve, Ste-Anne-de-Beaupré et Charlevoix. Comme chez les autres cinéastes de ce groupe, on ne trouve que du « cannage d'images » sans une ambition esthétique qui offrirait de vraies propositions de mise en scène (quand on s'y risque, par exemple lorsque Louis Bélanger filme Gabriel Arcand, nu, démolissant sa chambre comme dans *Citizen Kane*, c'est juste loufoque). On me dira que ce refus de la forme vient de la tradition documentaire; ce serait oublier que les films de Perrault, Groulx et Brault étaient d'une grande ambition formelle.

Bien sûr, chez ces cinéastes, il y a une vraie densité humaine; on n'est pas dans la superficialité du cinéma de l'image des années 90. Bélanger est un fin observateur de l'humain. Mais ce qui plombe ce cinéma, au-delà de l'absence d'exigence esthétique, c'est justement un rapport univoque, naïf, à leur image. Comme tous les films de fiction d'Émond, *La Neuvaïne* se montre politiquement correct (cinéma à thèse, discours idéologique fléché, grands sujets sociétaux), manichéen (les bons sont très bons, les méchants très méchants, aucune ambiguïté morale qui pourrait dynamiser le tout) et pétri de bons sentiments. La tyrannie du sujet réduit tout au thème. On recherche l'apitoiement du spectateur par le mélodrame (l'héroïne, bonne pâte, s'enfonce dans la dépression par le fait même de son empathie et sera sauvée in extremis par une âme simple et les bonnes vieilles valeurs catholiques). Les personnages sont réduits à des fonctions. C'est un cinéma concerné et consternant. Je ne vois que le discours très articulé du cinéaste en entrevue et sa sécheresse janséniste pour expliquer son succès. Un cinéma édifiant qui n'a rien à voir avec ceux de Rodrigue Jean, Robert Morin ou Denis Côté, les meilleurs de la décennie.

G.L. : Je suis en train de lire un livre de l'économiste français Serge Latouche, *Le pari de la décroissance* (Fayard, 2006), plaidoyer percutant invitant non à contraindre l'économie devenue destructrice, mais à « sortir de l'économie » carrément, à penser le monde autrement en mettant de côté ce paradigme vu maintenant comme apocalyptique. Bien des pages me semblent coïncider avec ce que je vois dans le jeune cinéma, québécois ou autre, mais ici nous ne parlerons que du premier.

Les états nordiques amenait son personnage sur les lieux de ce qui fut autrefois la grande fierté du Québec nationaliste : les centrales hydro-électriques de la baie James. Mais ce personnage n'y est

maintenant qu'en errance, le chemin ne mène plus nulle part, l'horizon est large mais désert, et la parole se perd aussi souvent que le regard. Ce n'est plus seulement le pays qui est vide et sans perspective, c'est tout ce qu'on y fabrique. Le problème n'est pas la redondance de la banlieue ou le vide des espaces lointains, c'est l'insensé de tout ce qu'on y fait. Le seul avenir est de multiplier les voitures, les maisons, les centrales électriques, et les récits creux qui tentent d'en justifier le besoin. Nationalisme de gauche et socialisme se sont présentés pendant des décennies comme les modèles pour réformer la société québécoise et ont inspiré les cinéastes autant que les autres créateurs, mais ils sont restés contraints par la vision moderniste du progrès par la technologie : mettre la nature à la disposition de l'homme, le rendre heureux en remplissant son *bungalow* de tout ce qu'il veut, socialiser la production s'il le faut pour lui procurer le tout en évitant les crises et en répartissant le plus équitablement *bungalows*, voitures, consoles de jeux et pizzas congelées. Peut-être que les regards vides et les paroles faibles que nous montrent avec insistance les plans longs et l'esthétique sobre sont le pressentiment de cet effondrement des espoirs si longtemps placés dans le pillage de la terre et de ses habitants.



Christian (Christian Leblanc) dans *Les états nordiques* de Denis Côté

Je reviens sur un film dont j'ai parlé plus haut et qui m'a beaucoup séduit : *La théorie du tout*. Sans commentaire grandiloquent, la cinéaste donne la parole de façon très empathique à des bricoleurs qui essaient de vivre en harmonie avec le « Tout » au lieu de vouloir en décoder tout le génome et en transformer tous les atomes. Je pense retrouver la même inspiration dans *Nuages sur la ville* ou bien dans *Curling*; ce qui menace et pousse au retrait, ce n'est plus la défaite d'espoirs nationaux ou identitaires, mais la constatation que le sol sous nos pieds s'effrite partout. Si ces films et bien d'autres n'ont pas de « grands récits » à nous proposer et nous laissent sur des interrogations plutôt

que des propositions, c'est bien parce qu'ils font pressentir qu'il faut faire un grand saut, peut-être pas « sortir de l'économie » mais certainement poser de nouvelles questions, même et surtout, chercher de nouvelles réponses.

JPST : Il me semble que *Carcasses* a aussi à voir avec ces problématiques au vu de son *ramasseur* de squelettes de voitures, mais ce qui rend le film précieux au-delà de son sujet, c'est qu'il recèle un art poétique. Cet homme qui semble heureux comme en paradis avec ses morceaux de bagnoles, ses déchets qu'il réenchante par son intérêt maniaque, tout à sa pulsion du ramassage, et qui revend chaque pièce à prix unique comme si tout avait une valeur égale et qu'il ne voulait pas entrer dans le grand jeu du capitalisme où la rareté a son prix, voyons-y un autoportrait de cinéaste, un *ars poetica*. Comme son personnage, Côté semble aussi heureux en faisant sa « petite vue » en numérique qu'en réalisant un film à un million de dollars. Pulsion de conservation contre pulsion de contemplation, c'est un singulier échange. On pense d'ailleurs parfois à Roch Plante. Il y a là une utopie qui n'est pas revendiquée comme telle.

Par ailleurs, l'importance démesurée que Lafleur accorde aux objets pousse à nous interroger. Ceux-ci ont une vie propre alors que nos propres vies sont dérisoires. Comme si investir autant dans les objets nous vidait de notre substance et que ceux-ci acquéraient de ce fait une poésie, un surcroît d'âme, une aura. La plus belle figure de cela, aussi comique que bouleversante, c'est la mascotte géante soufflée qui danse devant le concessionnaire automobile, dans *En terrains connus*, objet-personnage qui dit bien l'absurdité de nos désirs ballottés au gré des vents. Comme si nos désirs d'objets partiels étaient maintenant sans objet puisqu'on sait, sans le savoir, que le progrès, la société des loisirs, la consommation n'ont pas le pouvoir de nous rassasier. La jeune femme qui parle à son amant/répondeur ne suggère pas autre chose. Il y a là un comique d'observation à la précision impitoyable. Là encore, on trouve un *ramasseur* dans le personnage de l'antiquaire, l'un de ces nombreux antiquaires québécois qui accumulent des objets de peu, d'incroyables bric-à-brac sans valeur réelle. Il est capable de réparer les vieux objets les plus divers alors que lui-même part en morceaux, personnage-objet qui devra réparer son corps avec une prothèse dentaire.

Dans *Les signes vitaux*, la prothèse est justement le signe que quelque chose est mort chez la jeune femme, et celle-ci devra apprendre à en faire le deuil. D'une certaine manière, elle ne sait plus si elle a perdu une partie de son corps ou si c'est elle la partie morte qui s'est détachée. Incapable de faire le deuil, elle échappera à sa propre mort en se transformant en vampire (il faut voir la scène où elle met des carottes dans sa bouche pour se déguiser en Dracula et faire rire un patient), prédatrice suçant le sang des autres (dans l'opus précédent, Victor Pellerin siphonnait aussi la vie d'autrui pour donner vie à son art). Il n'y a pas de définition plus lucide de l'activité de cinéaste : un vampire qui doit apprendre le don. Symbole de la réussite de la nouvelle génération (elle étudie à Harvard), la jeune femme devra apprendre à ne plus se revêtir des apparences de la vie (diplôme, prestige, etc.) pour choisir la vie elle-même, connaissance qui n'est pas autre chose que la conscience de la mort et

de l'altérité.

Chez Dolan, on passe des pulsions aux affects. Comme Coppola l'a bien montré, le vampire est une figure parfaite pour le cinéma maniériste. Il faut devenir disciple d'un maître vampire (Cocteau, Godard, Jutra et Wong Kar-wai pour Dolan) et insuffler la vie à des figures mortes. Le jeune cinéaste est ce vampire qui suce le sang de sa propre vie dans *J'ai tué ma mère*. Dans *Les amours imaginaires*, il tombe sous le charme d'un jeune bellâtre qui va l'envoûter d'un seul regard; il se transforme alors progressivement et douloureusement en vampire, pour pousser, à la fin, un cri de goule, à la recherche d'une prochaine victime. Un regard sur Louis Garrel, sosie de Nicolas (Niels Schneider), suggère que la malédiction est éternelle. Si *J'ai tué ma mère* était écrit au « je » à la manière de Proust et Jutra, *Les amours imaginaires* l'est à la troisième personne. La différence n'est qu'apparente. Le deuxième film est au premier ce qu'*Un amour de Swann* est à la *Recherche*. Comme Swann, Francis est amoureux de quelqu'un « qui ne lui plaisait pas, qui n'était pas son genre ». Tout amour, nous dit Dolan, est un phénomène de vampirisation qui n'a rien à voir avec la raison ou le bon goût. Son esthétique maniériste est pensée par deux fois dans *Les amours imaginaires*. Alors qu'elle se fait rembarrier parce qu'elle porte une robe des années 50 légèrement anachronique, Marie réplique que « c'est *vintage*, je te ferais remarquer ». « Ce n'est pas parce que c'est *vintage* que c'est beau », décoche Francis, l'alter ego du cinéaste. Ressusciter figures et motifs est une question de goût au sens fort, donc de choix esthétiques, selon Dolan. Lors d'une autre scène, Francis attend Marie sur le divan du salon. Il feuillette distraitemment un livre d'art sur le Bauhaus. Il le referme et le place sur le rebord de la fenêtre directement au centre du cadre. Le livre, en équilibre précaire, est légèrement de biais et il essaie de le caler, comme s'il tentait de le recadrer de façon symétrique, mais le livre demeure dans sa position précaire. Reprendre un motif est un geste esthétique dans la mesure où la reprise décale légèrement sa place dans l'ensemble, et donc sa signification. L'important pour le maniérisme, c'est l'appropriation : reprendre le passé est une chose; en faire quelque chose de fort et de personnel par son geste même, c'en est une autre. Ce que réussit adroitement le cinéaste. Pour revenir à la question de l'objet, le problème de notre civilisation nord-américaine n'est-il pas que celle-ci ne crée plus que des objets jetables après usage, sans aura et sans âme, non accordées à nos amours, même imaginaires?

G.L. : Ton commentaire me fait illico penser au film comme objet de consommation jetable. Ce qui réunit les cinéastes novateurs, c'est la volonté d'échapper à cette sériation commerciale. Le film conventionnel n'est qu'une marchandise périmée avant même d'être consommée, même s'il plaît au client spectateur. Même le film qui recycle en ajoutant un angle ne fait pas nécessairement mieux, c'est peut-être ce qui explique mes réserves quant à Dolan. Quand on sort des boules à mites les comédies faciles des années 70, *Deux femmes en or* (Claude Fournier, 1970) et épigones, ce n'est certes pas pour rappeler leurs qualités esthétiques, c'est pour se bidonner avec des clichés, anciens ou nouveaux selon l'âge du spectateur. Dans 25 ans, on montrera peut-être encore *Les Boys* (Louis

Saïa, 1997) ou même *Angle mort* (Dominic James, 2011), mais pas dans les cours d'esthétique, sauf pour rire. Probablement que plusieurs des œuvres de la « *mouvée* » actuelle seront encore regardables et regardées, parce que leur point de vue sera encore vivant : on y verra les préoccupations de maintenant non comme le simple sujet d'une histoire mais comme une esthétique traduisant une inquiétude ou une joie, une sensibilité qui n'est pas destinée qu'à durer le temps de la projection mais qui peut déranger longtemps. Dé-ranger : sortir du rang, de l'étagère, de la rangée, du cloné, du fabriqué, de l'industriel, de la litanie!

JPST : Dé-ranger, en effet. D'une certaine manière, nous dit Dolan, il faut que nos objets, ceux de nos désirs ou ceux de la consommation usuelle, soient investis de notre imaginaire tout en passant à travers le crible de notre goût. Il n'en va pas autrement des films.

Une version synthétique de ce débat, qui s'est tenu du 8 janvier au 8 avril 2011, fut publiée dans le n° 152 (juin-juillet 2011) de la revue 24 images.

BIBLIOGRAPHIE

DELEUZE, Gilles, *L'image-mouvement*, Paris, Éditions de Minuit, 1983, 298 p.

FARADJI, Helen, « Les cordonniers », *24 images*, blogue Premiers plans, 4 novembre 2010, [en ligne](#).

GRÉGOIRE, Isabelle, « Denis Villeneuve : entre la gloire et la colère », *L'actualité*, 1er mars 2011, p. 72-76.

KEUCHEYAN, Razmig, *Hémisphère gauche. Une cartographie des nouvelles pensées critiques*, Montréal, Lux Éditeur, 2010, 336 p.

LATOUCHE, Serge, *Le pari de la décroissance*, Paris, Fayard, 2006, 302 p.

LEPASTIER, Joachim, « Les pas de Côté », *Cahiers du Cinéma*, n° 660, octobre 2010, p. 79.

LOISELLE, Marie-Claude, « Chercher sa place », *24 images*, n° 140, décembre 2008-janvier 2009, p. 3.

LOISELLE, Marie-Claude, « Notre royaume est une prison », *24 images*, n° 144, octobre-novembre 2009, p. 50-51.

LOISELLE, Marie-Claude, « Cinéma québécois. Bilan 2009. Que disent les images? », *24 images*, n° 146, mars-avril 2010, p. 10-16.

LOISELLE, Marie-Claude, « Entre fatigue et appel de vie », *24 images*, n° 151, mars-avril 2011, p. 3.

SIROIS-TRAHAN, Jean-Pierre, « La mouvée et son dehors : renouveau du cinéma québécois », *Cahiers du Cinéma*, n° 660, octobre 2010, p. 76-78.

THAIN, Alana, « A Texture in the Desert of the Real : The Heterotopic Fold of Denis Villeneuve's *Un 32*

août sur terre », *Nouvelles vues sur le cinéma québécois*, n° 11, automne 2010, [en ligne](#).

FILMOGRAPHIE SÉLECTIVE DU RENOUVEAU DU CINÉMA QUÉBÉCOIS

Henry Bernadet et Myriam Verreault, *À l'ouest de Pluton* (West of Pluto), 2008

Henry Bernadet et Stéphane Lafleur, *Hotel Belye Notchi*, 2002

Anaïs Barbeau-Lavalette, *Le ring*, 2007

Denis Côté, *Les états nordiques* (Drifting States), 2005

Denis Côté, *Nos vies privées* (Our Private Lives), 2007

Denis Côté, *Maité*, 2007

Denis Côté, *Elle veut le chaos* (All that She Wants), 2008

Denis Côté, *Carcasses*, 2009

Denis Côté, *Les lignes ennemies* (The Enemy Lines), 2010

Denis Côté, *Curling*, 2010

Mathieu Denis et Simon Lavoie, *Laurentie*, 2011

Sophie Deraspe, *Rechercher Victor Pellerin* (Missing Victor Pellerin), 2006

Sophie Deraspe, *Les signes vitaux* (Vital Signs), 2009

Xavier Dolan, *J'ai tué ma mère* (I Killed my Mother), 2009

Xavier Dolan, *Les amours imaginaires* (Hearbeats), 2010

Guy Édouin, trilogie des *Affluents*, 2004–2008

Guy Édouin, *Marécages*, 2011

Anne Émond, *Naissances*, 2009

Anne Émond, *Sophie Lavoie*, 2009

Anne Émond, *Nuit #1*, 2011

Albéric Aurtenèche, *M'ouvrir*, 2009

Simon Galiero, *Notre prison est un royaume*, 2007

Simon Galiero, *Nuages sur la ville*, 2009

Thierry Gendron et Alexandre Chartrand, *La planque*, 2004

Maxime Giroux, *Le rouge au sol*, 2005

Maxime Giroux, *Demain*, 2008

Maxime Giroux, *Jo pour Jonathan*, 2010

Yves Christian Fournier, *Tout est parfait* (Everything is Fine), 2008

Stéphane Lafleur, *Continental, un film sans fusil* (Continental, a Film Without Guns), 2007

Stéphane Lafleur, *En terrains connus* (Familiar Grounds), 2011

Simon Lavoie, *Une chapelle blanche*, 2005

Simon Lavoie, *Le déserteur*, 2008

Rafaël Ouellet, *Le cèdre penché* (Mona's Daughters), 2007

Rafaël Ouellet, *Derrière moi* (Behind Me), 2008

Rafaël Ouellet, *New Denmark*, 2009

Sébastien Pilote, *Dust Bowl Ha! Ha!*, 2007

Sébastien Pilote, *Le vendeur*, 2011

Simon Sauvé, *Jimmywork*, 2004