

Les nouveaux alchimistes du cinéma québécois

Philippe Gajan

Number 180, December 2016, January 2017

L'année cinéma 2016 — Figures de résistance

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/84260ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Gajan, P. (2016). Les nouveaux alchimistes du cinéma québécois. *24 images*, (180), 14–15.

LES NOUVEAUX ALCHIMISTES DU CINÉMA QUÉBÉCOIS

par Philippe Gajan



Déserts (2016)

Trois créations arpétant de nouveaux territoires ont retenu notre attention, celles de Ouananiche, du duo Charles-André Coderre et Yann-Manuel Hernandez, et enfin, de Karl Lemieux. Trois expériences des plus stimulantes qui dessinent, chacune à leur manière, une odyssée des confins.

L'artiste visuel et sonore Ouananiche présentait au Festival du nouveau cinéma *Autre part*, un documentaire sur le voyage. Il précisait que son film, constitué de témoignages librement adossés à des images nomades, avait été monté à l'aide d'un logiciel de montage sonore et que l'ensemble adoptait rigoureusement le même tempo d'un bout à l'autre, un peu comme celui d'un battement de coeur. *Autre part* est donc un documentaire sur le mouvement qui est pensé par rapport à un rythme. Premier long métrage de l'artiste, il est l'aboutissement de plusieurs expériences et le fruit d'une démarche qui a pris sa source lors d'une performance réalisée à l'issue d'une résidence à Moncton dans le cadre du FICFA, suivie d'autres performances et d'une installation vidéo. À chaque étape, le « matériel » s'est étoffé. Le désir d'en faire un film est devenu celui de la précision au détriment de l'accident ou de l'improvisation, mais aussi celui du point final.

Pour *Déserts*, Charles-André Coderre et Yann-Manuel Hernandez, ont fait le choix (encore une fois artistique et économique) de ne prendre avec eux qu'une toute petite équipe dans le désert de Death Valley. Ils souhaitaient ainsi favoriser la possibilité que le lieu de tournage (tout du moins le lieu d'une partie du tournage) exerce une véritable influence sur le scénario. L'improvisation devenait alors le pari d'exploiter au maximum les éléments sensoriels générés notamment par les corps des comédiens plongés dans ces conditions extrêmes. Si *Déserts* est bien un film de fiction, un film d'amour plus précisément, les cinéastes se sont affranchis de l'approche psychologique pour faire basculer leur récit dans un univers plus proche de l'hallucination que de la description clinique, univers magnifiquement servi par la musique et les images expérimentales en 16mm.

Quant à *Maudite Poutine*, s'il peut sembler être le plus « produit » des trois, au sens conventionnel du terme (c'est Métafilms, la maison de production à qui l'on doit des films comme *Félix et Meira*, *Boris sans Béatrice* ou encore *Les êtres chers* qui est derrière ce projet), il n'en reste pas moins un objet atypique, porté qui plus est par Karl Lemieux, beaucoup plus connu par son cinéma expérimental (*Western Sunburn*, *Mamori*, *Ondes et silence*) et ses performances filmiques que par ses rares incursions en fiction (*Passage*, un court métrage réalisé en 2008). Le film raconte, à sa manière, le retour dans le village de son enfance de Vincent, suite à une sombre histoire liée à un trafic de stupéfiant. Raconte... Comme pour *Autre Part* ou *Déserts*, ce n'est pas tant l'histoire que l'on retiendra à l'issue de la projection que des impressions, des ressentis, des décharges émotives... *Maudite poutine* oppose l'horizontal sans horizon de la fin de l'adolescence dans les petites villes, creuset mémoriel, source de l'inspiration du cinéaste, à des fulgurances, ces moments d'une intensité incroyable qui viennent violemment secouer l'apathie dans laquelle semble baigner cette communauté tissée serrée.

Rythme, bande sonore et musique: un changement de paradigme

Improvisation, *work in progress*, performance, petite équipe, expérimentations, microbudget: il faudra donc peut-être s'habituer à de nouvelles façons d'aborder le cinéma. Non pas que cela soit si nouveau, ces façons de faire sont déjà répandues dans de nombreuses sphères des arts médiatiques. Mais parce que, que ce soit en long métrage de fiction ou en documentaire, tant pour des raisons artistiques qu'économiques, le désir de briser l'approche traditionnelle est ici radical et vient brouiller les pistes. Dit autrement, il s'agit

d'inverser le paradigme du cinéma volontiers assujéti à son histoire et au récit, plus ou moins linéaire, qui permet de la dérouler.

Trois films donc, extrêmement différents bien sûr, mais trois stratégies qui ont bien plus en commun qu'une soif de liberté et d'expérimentations (bien réelles) et qu'une adaptation aux réalités budgétaires (ou encore que le jeune âge des cinéastes). On peut tenter rapidement d'en recenser quelques-unes : élargissement du champ de conscience – univers sensoriels – fragmentation – règne de l'intime – immersion. Chacun part d'un vécu personnel (celui du voyage, du désert, de l'enfance), mais plutôt que de raconter ce vécu, ils en font la matière première d'une expérience audiovisuelle qui s'apparente à une odyssée des confins.

Maudite poutine se démarque justement d'un classique récit d'initiation par son rythme : semblable à un encéphalogramme plat, il est « troué » de scènes d'une violence extrême, presque dantesques. La musique y est bien sûr pour beaucoup (plusieurs des acteurs principaux sont de fait des musiciens). Pour les protagonistes, face au *no man's land* de leur existence de quasi-zombies, embourbés dans ce sentiment d'un présent perpétuel, ces moments d'intensité s'apparentent à une (re)naissance, parfois douloureuse, à un rituel de purification de messe noire (on peut penser à l'incendie de la cabane du frère de Vincent). Et la contribution des pièces musicales va bien au-delà du traditionnel rôle d'accélérateur (ou de surligneur) d'émotions, elles en sont l'exacte représentation.

Dans le cas de *Déserts*, on peut parler de nappes sonores. Comme Karl Lemieux avant lui, Charles-André Coderre a accompagné (et accompagne encore) le groupe *Jerusalem in my Heart* en tournée. La bande sonore, le choix des morceaux, a fait l'objet d'heures et de jours de discussion entre Charles-André Coderre et Radwan Ghazi Moumneh. Elle est l'élément structurant du film. Alors que le désert est mis à profit, au même titre que la lumière qui dégage paradoxalement un effet claustrophobe, ce sont les nappes sonores qui fournissent le cadre. Si le désert est l'incubateur du film, le récit est celui dicté par la musique (d'où l'inversion de paradigme), la bande sonore, et le rythme. La traversée du désert ou plutôt des déserts que vivent les deux personnages, plus qu'une simple métaphore de leur passion dévorante, destructrice, est donc commandée par ce cadre où « réalité » et fantôme se confondent, alors qu'ils vont mille fois se perdre et se retrouver.

Pour ces deux films, et contrairement à un certain cinéma expérimental « classique » (drôle d'association de mots...), la musique n'est donc pas que pur affect. Pour Ouananiche, artiste sonore autant que visuel, on l'a dit, et maître du sampling, cette perception que l'image et le son ne font plus qu'un, qu'ils s'imbriquent en un tout cohérent (et envoûtant), qu'ils constituent une matrice englobante, est fondamentale. Dans *Autre part*, les témoignages de voyageurs, grâce à cette construction, se fondent en un seul voyage, l'un versant dans l'autre, comme les chapitres d'un livre. On évite ainsi le sentiment d'accumulation, voire de répétition qui pourrait advenir dans un documentaire composé de façon plus conventionnel. Le tout est ici plus important que la somme des parties. *Autre part* est un film beaucoup moins violent que *Déserts* et *Maudite Poutine*, plus ample, comme une respiration, presque apaisant. Il le doit beaucoup à cette sorte de transe qu'impose peu à peu le tempo. Il est pourtant aussi « tellurique », même si ses éléments principaux semblent être l'air et l'eau plutôt que le feu et la terre.



Maudite Poutine et Autre part (2016)

Le film comme une nouvelle expérience du spectateur

C'est pourquoi, dès lors, ces trois films sont beaucoup plus intéressants en salle de cinéma. Ils se vivent comme des expériences, expériences renforcées par la force de l'immersion sonore autant que visuelle. À tel point qu'il est difficile à l'issue de la projection de remettre les morceaux à leur place, de reconstituer la succession des images, des scènes, comme si elles se mêlaient en un puzzle ou plutôt un kaléidoscope qui autoriserait un nombre infini de combinaisons à partir d'un nombre fini d'éléments. Des éléments qui empruntent autant au langage cinématographique qu'à celui des autres arts. Se joue ici le vieux rêve du cinéma comme art total, c'est-à-dire qui n'appartient plus aux seuls cinéastes, spécialisés, mais à des artistes qui tentent la somme de leurs différentes pratiques. Comme Apichatpong Weerasethakul (l'air et l'eau), comme Philippe Grandrieux (la terre et le feu)...

Ces nouveaux alchimistes dont la matière première serait l'image, le son, les éléments, la texture, le mouvement, le temps, les corps, les sens, décrivent une nouvelle approche du cinéma. Ils nous projettent le sentiment d'être à l'orée des mystères du monde. À l'ère du numérique et des réseaux sociaux, quand la transparence est synonyme d'opacité et de confusion, à quoi bon faire du cinéma, à quoi bon aller au cinéma si ce n'est pour affronter ces mystères. Face à ce cinéma habité, hanté, soumis à des rythmes, des pulsations, face à un cinéma performatif qui révèle des zones de tension ou de friction inédites, le spectateur n'a plus le choix à son tour que de changer de paradigme. Il doit se laisser aller, abandonner l'approche narrative ou intellectuelle, se laisser posséder par ces forces nouvelles d'une richesse encore insoupçonnée. 24