

Matthew Rankin, réalisateur de *The Twentieth Century*

Marie Claude Mirandette

Volume 38, Number 1, Winter 2020

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/92306ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Association des cinémas parallèles du Québec

ISSN

0820-8921 (print)

1923-3221 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Mirandette, M. C. (2020). Matthew Rankin, réalisateur de *The Twentieth Century*. *Ciné-Bulles*, 38(1), 8–12.



Matthew Rankin avec Annie St-Pierre qui interprète Joseph-Israël Tarte. — Photo: Emmanuel Hessler

Entretien Matthew Rankin, réalisateur de **The Twentieth Century**

« Je voulais que l'univers du film soit totalement artificiel et que le spectateur soit confronté à cette artificialité. »

MARIE CLAUDE MIRANDETTE

Les adeptes d'animation et de cinéma expérimental connaissent l'univers déjanté du Winnipegois Matthew Rankin (**Tesla–World Light; Mynarski–Death Plummet; Tabula Rasa; Negativpeg**). Mais le cinéma niché de ce Montréalais d'adoption était jusqu'à présent resté confidentiel. Pourtant, ses courts métrages, souvent marqués du sceau de la culture populaire (le hockey et les Jets de Winnipeg) et de l'histoire locale (l'inondation de Saint-Boniface en 1950) ne sont pas sans intérêt. Avec **The Twentieth Century**, primé au TIFF, au Calgary International Film Festival et au FNC, Rankin livre un premier long métrage dans la lignée de ses récents travaux. Il y évoque avec fantaisie et imagination un épisode de la vie de William Mackenzie King, qui fut premier ministre du Canada à trois reprises dans les années 1920 et 1930. Un film inspiré du journal intime du politicien, en particulier celui de ses jeunes années, au tournant du XX^e siècle. *Ciné-Bulles* l'a rencontré pour parler de ce film étonnant, mais aussi de sa filmographie au style affirmé qui ne laissera personne indifférent.

Ciné-Bulles: Matthew Rankin, vous êtes peu connu du grand public. Aussi, j'aimerais que nous débutions avec votre parcours.

Matthew Rankin : J'ai grandi à Winnipeg. J'étais un adolescent très sérieux, je m'impliquais dans le Winnipeg Film Group et je faisais des capsules animées pour *Sesame Street*. Je suis venu à Montréal où j'ai étudié la littérature et l'histoire québécoise à McGill. Puis, j'ai fait une maîtrise à l'Université Laval en histoire sur le récit, par les intellectuels et les figures publiques canadiennes-françaises, de l'histoire constitutionnelle canadienne entre 1980 et 1995. C'est à ce moment que j'ai réalisé que mon intérêt pour l'histoire portait d'abord et avant tout sur sa dimension narrative et artistique.

Ce qui rejoint la notion de « vérité artistique » de la discipline historique dont parle Werner Herzog, en opposition à ce qu'il nomme la « vérité de comptable ».

Oui. Je me suis rendu compte que je devais être artiste et que l'opération des historiens, lorsqu'ils « écrivent » l'histoire, en est une artistique. Parce que lorsqu'on raconte une histoire, avec un début, un milieu et une fin, on est déjà dans l'interprétation et non dans la simple évocation d'une chronologie d'événements. Pendant mes études, j'ai continué à faire des films et j'ai été très inspiré par le cinéma québécois et son rapport à l'histoire. Aussi, après la maîtrise, j'ai fréquenté l'INIS. Tout ce temps, je pensais à Winnipeg et je voulais aborder le sujet winnipegois dans cet esprit que j'admirais tant chez les cinéastes québécois.

À la manière de Jutra, de Groulx?

Plus Falardeau (rires). Si le Québec est une des grandes « civilisations cinématographiques » au monde, c'est parce que les cinéastes québécois ont eu le courage de traiter les sujets locaux de façon radicale.

En même temps, c'est à travers des récits locaux que l'on touche les grandes questions de l'humanité...

Exactement. Et c'est ça, pour moi, la réussite du cinéma québécois.

Winnipeg a une vie culturelle particulière, avec des voix très fortes comme Guy Maddin, John Paizs ou

Deco Dawson. Une ville où vous êtes retourné après l'INIS pour fonder l'Atelier national du Manitoba.

Oui, avec Walter Forsberg et Mike Maryniuk. La genèse de ce projet en est une « archivistique » et la première de nos actions fut une rétrospective du cinéma communautaire winnipegois et des publicités locales produites entre 1970 et 1990. De nombreuses archives avaient été détruites, aussi a-t-on dû courir les copies VHS. Alors que l'on travaillait à ce projet, quelqu'un d'une chaîne



Mackenzie King (Dan Beirne)

de télé locale en faillite, rachetée par CTV, m'a téléphoné pour me dire : « Si ça te tente de ramasser nos archives, viens maintenant. » On a trouvé là des milliers de cassettes, dont plusieurs matches des Jets de Winnipeg qui, à cette époque, n'existaient plus. C'était juste après leur disparition, qui a été un schisme existentiel manitobain...

La grande noirceur, quoi! Quelque chose comme les Nordiques du Manitoba! Ou les Expos. Mais le baseball n'a pas la même aura que le hockey au Canada...

Le hockey ne m'intéresse pas vraiment.

C'est plus qu'un sport, ça fait partie de l'ADN canadien, quelque chose de l'ordre du religieux.

Et ça, ça m'intéresse! Alors, on est passé à travers ce matériel et l'on a élaboré un genre d'« operatic found footage film » satirique intitulé **Death by**

Popcorn (2006), qui a été un *blockbuster* local! Mais, quelqu'un de CTV a cherché à récupérer « leurs » archives. On nous a d'abord interdit de présenter le film, puis on a tenté de nous forcer à détruire les cassettes, ce qui a fait grand bruit. Quelqu'un a fini par comprendre que l'on ne voulait pas faire de l'argent avec ça et l'on a accepté la diffusion.

Est-ce à cette époque que vous avez développé un goût pour le collage et pour le caractère « artisanal » du montage, qui semble inhérent à votre approche du found footage et de sa dimension d'archive?

Pour moi, les films de *found footage* sont des projets d'histoire permettant de créer une nouvelle signification à partir d'images préexistantes. Ça s'inscrit dans la tradition winnipegoise de travailler avec peu de ressources, mais beaucoup de créativité et d'imagination, dans une perspective « maximaliste ». L'idée étant d'assumer pleinement l'artificialité du geste cinématographique et de la matérialité de l'image. C'est une manière d'arriver à faire des films épiques avec un budget de Dollarama.

Dès que l'on parle de vous, on fait référence à Guy Maddin — à qui vous avez par ailleurs consacré un film —, souvent le seul cinéaste manitobain connu ici. Ça vous dérange?

Non, parce que c'est un grand cinéaste, et un réalisateur qui travaille dans cet esprit de démesure maximaliste malgré de petits budgets. C'est un de mes mentors et je pense que tous les cinéastes winnipegais ont une dette envers lui. Son approche est largement redevable de John Paizs, avec l'idée, entre autres, d'évoquer des formes dépassées du cinéma, de retravailler des vocabulaires surannés. Sol Nagler, qui mélange les vocabulaires du cinéma expérimental et du cinéma narratif, m'a aussi beaucoup influencé. C'est ce que j'essaie de faire dans mes films.

Un cinéma narratif, certes, mais avec une esthétique personnelle onirique, éloignée du réalisme ambiant.

Tout en intégrant un formalisme affirmé. J'aime les formalistes. Il y a là un vocabulaire qui peut se prêter à un cinéma narratif. Dans mes courts métrages, j'ai beaucoup exploré le mariage animation abstraite et narration en revisitant à ma manière

le vocabulaire de l'animation avant-gardiste, du formalisme expérimental à la Brakhage ou McLaren. C'est dans cette optique que je me sens proche de Maddin, même si Guy a son langage et son vocabulaire propres, très influencés par les mélodrames des années 1930 et 1940. Chacun s'approprie les codes d'une époque et d'un langage pour en faire autre chose. Une sorte de recyclage en forme de réappropriation, et non un simple pastiche.

Il y a dans votre filmographie des récurrences, notamment la question des utopies du XX^e siècle et de leur échec.

C'est aussi un constat de ce que n'est pas notre époque. Le XX^e siècle a commencé avec un espoir, une conviction même, à savoir que l'on était capable de surmonter nos problèmes...

Une foi dans l'homme, le progrès et l'industrie cheminant main dans la main vers le bonheur en quelque sorte.

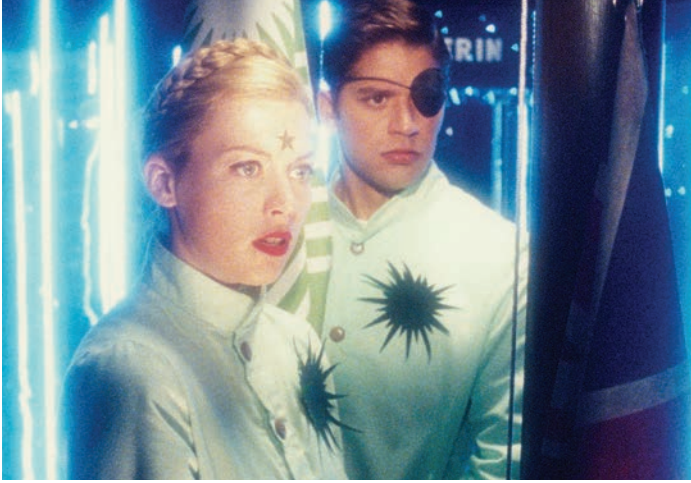
Oui et l'on avait tout pour que ça marche! Mais toutes les utopies de cette époque se sont transformées en échec, avant de devenir nos pires cauchemars.

*C'est comme si vos films permettaient de « réparer » ces échecs, de donner vie à ces rêves brisés. Votre long métrage s'intitule **The Twentieth Century** et non **William Mackenzie King**. Cela trahit-il votre intérêt pour l'histoire du monde moderne et de ses utopies?*

C'est un thème important qui m'a mené à étudier l'esperanto! Si l'on est parvenu à survivre au XX^e siècle, c'est grâce à notre capacité d'endurer ces échecs. Mais cela a créé un état de malaise généralisé dont je ne vois pas la porte de sortie.

Pourquoi avoir abordé le XX^e siècle à travers la figure de King?

Pour plusieurs raisons. D'abord, j'ai lu son journal intime, avec un intérêt particulier pour ses jeunes années, de 23 à 26 ans, et ça m'a fait penser à moi. Je tiens un journal intime depuis longtemps; c'est toujours intéressant de relire des choses que l'on a écrites il y a longtemps et de constater ce que l'on croyait à l'époque. C'est comme une conscience parallèle de soi-même. J'aimais ce qu'il racontait



Quelques personnages du film de Matthew Rankin : Ruby Elliot (Catherine St-Laurent) avec Bert Harper (Mikhaïl Ahooja), Mother (Louis Negin), D' Milton Wakefield (Kee Chan) et Nurse Lapointe (Sarianne Cormier)

là-dedans. Il y a eu un premier niveau d'intérêt très personnel. Puis, je percevais en lui un prisme fabuleux à travers lequel je pouvais faire une satire du Canada. Je le vois en fait comme un personnage très actuel, une sorte d'incarnation d'un centre radical qui protège son bénéfice politique à force de compromis et de non-convictions. Il a vécu à une époque de fanatismes exacerbés, mais n'a jamais rien fait de mal, sans jamais faire le bien. Et chaque fois qu'il a dû choisir entre ses convictions et ce qui allait protéger son parti et son pouvoir, toujours il a choisi le pouvoir. C'est quelque chose que l'on observe aujourd'hui chez de nombreux politiciens et qui explique en partie le désabusement populaire actuel.

Comme quelques cinéastes, vous pratiquez le biopic fictif. Pourquoi cette envie de raconter une histoire ancrée dans la réalité par le biais d'une fiction subjective? Qu'est-ce que le biopic fictif permet que ni la fiction ni le documentaire ne permettent?

C'est une bonne question! D'abord, je me suis dit que j'allais moins enragier mes profs d'histoire si j'étais très franc sur la nature fictive de ce film

(rires). Personne ne va le regarder en pensant qu'il est « historique ». Mais on va se poser des questions sur ce qui est faux ou vrai et j'aime ce genre de tension assumée. Si l'on prend un film comme **Lincoln** de Spielberg, par exemple, ce sera pour plusieurs spectateurs leur seul point de contact avec l'histoire de cette période; ce film est totalement crédible comme récit historique et se présente comme la vérité.

« La » vérité, et non une vérité!

Et c'est là où les historiens ont un profond malaise avec le cinéma. Parce qu'il présente l'histoire de manière tellement crédible, à cause du réalisme de l'image et de la prétention à la vérité historique! Il y a des artificialités et des faussetés partout dans le cinéma qui exaspèrent les historiens. Pour moi, le biopic fictif permet d'assumer ce genre d'absurdité et de présenter une vision totalement subjective, qui n'a aucune prétention à l'historicité ni à l'autorité.

*Quelles ont été vos sources et comment avez-vous développé l'esthétique visuelle et sonore de **The Twentieth Century**.*



Une scène du film *The Twentieth Century* qui illustre l'inventivité de la direction artistique.

Quelques peintres canadiens-anglais m'ont inspiré, dont Lawren Harris du Groupe des Sept et son approche architecturale radicale du paysage. Aussi York Wilson, qui avait un style un peu plus burlesque. Je voulais que l'univers du film soit totalement artificiel et que le spectateur soit confronté à cette artificialité. Aussi, Lotte Reiniger a été une source importante pour l'animation, notamment les silhouettes, de même que Robert Wilson comme « diapason visuel ».

Refusez-vous toujours de travailler en numérique? Ou vous a-t-il fallu succomber pour rendre possible ce long métrage?

Il y a eu des sacrifices budgétaires et j'ai dû, entre autres, renoncer à l'essentiel de mon cachet pour payer la pellicule. Parce que filmer sur autre chose n'était même pas une possibilité. J'ai fait l'expérience du travail en numérique sur **Mynarski – Death Plummet** et c'était une erreur. Il y a trop de détails visibles dans la résolution numérique et ça ne fonctionne pas avec les effets spéciaux primitifs et les décors artificiels que je privilégie. Il y a une dissonance entre ce que permet le numérique et mon esthétique. Le 16 mm est ce qui convient le mieux, même le 35 mm aurait été trop « clean » pour ce que je voulais. On a aussi travaillé avec de la pellicule 8 mm 500-T, qui est la plus granuleuse, pour que la matérialité de l'image fasse partie intégrante de la proposition. On peut tenter de recréer, en numérique, une esthétique de film 8 mm en noir et blanc. Mais il me faut atteindre une cohérence totale entre les décors, les effets spéciaux et le support. Autrement,

l'expérience est dissonante. Et en numérique, je ne parviendrai jamais à créer ces textures, ce qui ne signifie pas que je sois contre le numérique!

*Vous portez une grande attention à la matière sonore, qui est autant sinon plus travaillée que le visuel. Je me souviens, entre autres, de l'univers sonore de **Tesla...**, signé Sacha Ratcliffe, qui collabore à nouveau à ce film.*

Par moments, on a voulu opérer une espèce de dichotomie entre le caractère artificiel du visuel et celui, plus naturel, du son. Par exemple, l'oiseau dans le film est très « cardboard », mais quand il marche sur la neige, le bruit de ses pas est tout à fait naturaliste. Cet écart entre le son et l'image force le spectateur à se questionner sur la nature du film puisque les informations qu'on lui donne sont contradictoires. Il y a aussi d'autres moments où le son est quasiment métaphorique.

***The Twentieth Century** a été présenté au TIFF, qui est plus « hollywoodien » que les festivals auxquels vous êtes habitué, avec ses stars et ses films grand public. Comment s'est passée cette expérience?*

Le film est une proposition, et si on l'accepte — on sait en 10 minutes si l'on va aimer ou non —, on peut avoir beaucoup de plaisir. Il a été présenté dans le cadre d'une soirée Midnight Madness, ce qui était parfait parce que les spectateurs de ce genre d'événements s'attendent à quelque chose de bizarre. Ils sont là pour ça. Et c'était fantastique!

À quelques jours du FNC, avez-vous hâte de voir la réaction des Montréalais ?

J'ai confiance. Parce que le film est drôle, se moque du Canada, ce qui est toujours *winner* au Québec (rires). Et je trouve que le film est très québécois, même s'il est surtout en anglais. Le regard sur le Canada est québécois, je crois.

Depuis le temps que vous vivez à Montréal, vous percevez-vous comme Québécois? Manitobain? Canadien?

Oui, Québécois. Et un peu Winnipegois, plus que Manitobain. C'est sûr que Winnipeg est un fardeau existentiel que je vais toujours porter (rires), mais mon existence est très québécoise depuis presque 20 ans. ☑