

Table ronde

Le renouveau du cinéma d'auteur québécois

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

Numéro 152, juin–juillet 2011

Renouveau du cinéma québécois

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/65032ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (imprimé)

1923-5097 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce document

Dequen, B., Bilodeau, M., Gajan, P., Lacasse, G., Lavallée, S., Loiselle, M.-C. & Sirois-Trahan, J.-P. (2011). Table ronde : le renouveau du cinéma d'auteur québécois. *24 images*, (152), 14–22.

Table ronde

LE RENOUVEAU DU CINÉMA D'AUTEUR QUÉBÉCOIS

organisateur / modérateur : Bruno Dequen (BD)

participants : Martin Bilodeau (MB) : Mediafilm, Le Devoir, TIFF | Philippe Gajan (PG) : 24 images |

Germain Lacasse (GL) : Nouvelles vues sur le cinéma québécois, Université de Montréal |

Sylvain Lavallée (SL) : Séquences | Marie-Claude Loiselle (MCL) : 24 images |

Jean-Pierre Sirois-Trahan (JPST) : Nouvelles vues sur le cinéma québécois, Université Laval

LE CINÉMA QUÉBÉCOIS FAIT PREUVE ACTUELLEMENT D'UNE GRANDE VITALITÉ SUR LA scène des festivals internationaux. Or cette 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 Denis Villeneuve, cinéastes de trois générations différentes, aux méthodes et aux sensibilités aussi très différentes. Comment expliquer la réussite simultanée de ces modèles de cinéma québécois sur la scène internationale? Est-ce le signe d'un renouveau ou simplement celui de 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.

LES SUCCÈS FESTIVALIERS DU CINÉMA D'AUTEUR QUÉBÉCOIS

MB : Le fait, pour un cinéaste, d'être reconnu sur la scène internationale est souvent circonstanciel, lié à des phénomènes de mode



Photo: Christian Perreault

Carcasses (2009) de Denis Côté

et de style que nous avons du mal à mesurer et par conséquent, à prolonger ou à 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 pré-

sentement à une demande, qui se traduit par leur présence massive dans les festivals. Par exemple, les cinémas de Côté et de Lafleur sont partie prenante 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.

PG : Il y aurait donc trois cas de figure. Denis Côté, tout d'abord à Locarno dès *Les états nordiques*, son premier long métrage. Mais j'aurais envie d'en faire un cinéaste de la Quinzaine des réalisateurs même si, avec *Carcasses*, 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 festival»: 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.

Le cinéma de Denis Villeneuve n'est effectivement pas du tout dans la même ligue! Ici, c'est le cinéma bien sous tous rapports, qu'on a souvent placé sous le label «Qualité internationale», dont *Le violon rouge* de François Girard serait le chef de file. Un cinéma bien fait, qui oscille entre académisme et universalisme.



Source : Cinématique québécoise

Maelström (2000) de Denis Villeneuve

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-étendard, il n'a pas la prétention d'affirmer une identité mais de soutenir des causes (grandes ou petites).

Enfin, reste l'OVNI Dolan. Rebelle au premier regard et pourtant si classique, narcissisme assumé, il a fait une percée remarquable et a acquis instantanément une réputation de chouchou. L'énergie de ce cinéma, son ton un peu iconoclaste, sa jeunesse, tous ces facteurs ont pu jouer.

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

CL : 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 la 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.

MB : En parallèle au 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.

L'OPPOSITION DES GÉNÉRATIONS DE CINÉASTES : UNE QUESTION D'ÉTHIQUE ?

BD : Si l'on met de côté pour l'instant le cas Dolan, qui est unique et encore un peu trop récent pour être analysé efficacement, retenir Côté et Villeneuve comme cas de figure partiellement opposés suggère une opposition de générations : les auteurs des années 1990 et ceux des années 2000.

JPST : Dès 2004-2005, l'apparition de films étonnants comme *Jimmywork* et ce chef-d'œuvre fragile qu'est *Les états nordiques* marqua l'émergence de cinéastes qui non seulement bousculaient le formatage de notre atroce cinéma commercial heureux de sa «performance», mais qui prenaient également le contrepied de la «Quebec's New Wave» des années 1990, les Villeneuve, Manon Briand, André Turpin, Arto Paragamian (et François Girard, un peu à part).

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. Il y a ensuite deux *outsiders*, Sophie Deraspe et



Les états nordiques (2005) et Elle veut le chaos (2008) de Denis Côté

Xavier Dolan, qui font un cinéma plus *artiste*. Finalement, un certain nombre de cinéastes y sont parfois rattachés : Yves-Christian Fournier, Simon Galiero, Simon Lavoie, Simon Sauvé, Anaïs Barbeau-Lavalette.

Leurs films présentent un humour grave et âpre, mélange de sarcasme, 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. Heureusement, il y a des différences indéniables entre leurs propositions singulières, mais il semble qu'il y ait une mouvance qui se traduit par une sensibilité commune.

C'est une sensibilité située aux antipodes de celle de la génération 1990, qui faisait un « cinéma de l'image » plutôt superficiel, 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. Pour lester la légèreté de leurs images léchées, les scénarios ne parlaient que de trauma individuel (accident de voiture, avortement, etc.) d'*adultes* montréalais.

GL : 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* traitait sur un ton assez amer des aléas de la maternité dans une société aussi détemporalisée que déterritorialisée. *Maelström* méditait subtilement sur la déconstruction de la modernité par les hasards accidentels ou chaotiques. *La turbulence des fluides* faisait se rencontrer le passé intégriste du Québec et les collisions du présent mondialisé. Peut-être leur esthétique assez conventionnelle détournait-elle des sujets qu'ils abordaient, mais je ne pense pas qu'ils étaient si anodins.

SL : La nouvelle génération, quant à elle, se concentre plutôt 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 : Je suis tout à fait d'accord. Chez les nouveaux cinéastes, le regard 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*.

MCL : J'ai du mal à voir une opposition radicalement tranchée entre le cinéma de la nouvelle vague québécoise des années 1990 et la tendance forte du renouveau actuel. La principale différence vient du fait que les cinéastes de la 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 sur lesquels ils posent leur caméra, comme s'ils ne se sentaient pas partie prenante de ce qu'ils montrent. 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. 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'autre raison d'être qu'eux-mêmes, menaçant de se figer jusqu'à la pose, c'est-à-dire dans une esthétique hyperconsciente d'elle-même.

JPST : Ce n'est pas une fausse opposition entre deux cinémas de l'artifice. Au contraire, je 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 ; 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).

LES NOUVEAUX LIEUX DU CINÉMA QUÉBÉCOIS

BD : Si la nouvelle génération de cinéastes se distingue en partie de la génération de 1990 par ses choix de mise en scène et le rapport moral que son esthétique entretient avec ses sujets, une autre différence déterminante me semble ce rapport au territoire et au lieu, qui sont chez eux souvent 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. Leur représentation du Québec semble aux antipodes de celle qu'en donnaient leurs prédécesseurs, d'abord 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. Comment définir ce territoire? Sommes-nous encore au Québec ou dans une contrée floue faisant partie d'une certaine Amérique du Nord?

JPST : Je n'ai pas cette perception que ce cinéma manque d'ancrage. Ses 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 ter-



Jo pour Jonathan (2011) de Maxime Giroux et *Les signes vitaux* (2009) de Sophie Deraspe

ritoire. 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, etc.

Ce qui se révèle évident 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 Hayeur ou Jeff Wall. En même temps, ils savent bien ce que cet ancrage naturaliste peut avoir d'exotique pour un spectateur européen ou asiatique.

Comme souvent dans les représentations naturalistes, les lieux archi-banals sont conjugués avec un « monde originaire » qui est comme le contrechamp pulsionnel de la ville civilisée. On pense à la forêt-marécage de *Continental*, aux bois et terrains vagues qui terminent *À l'ouest de Pluton* et *Jo pour Jonathan*, au mont Royal (avec son lapin carrollien) et au domaine Joly-De Lotbinière chez Dolan. Aux limites de la civilisation, c'est le lieu de l'animalité, de la sauvagerie, du fantastique qui hante plusieurs de ces films.

PC : 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. Dans *Elle veut le chaos*, l'emprisonnement était même clairement affirmé par l'impossibilité de dépasser l'autoroute qui ceinturerait cet univers de prison mentale. On retrouvera cette figure métaphorique de la prison dans 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.

Simon Galiero a dit « Notre prison est un royaume » (titre d'un de ses courts métrages), affirmation sur laquelle Marie-Claude Loisel a renchéri en intitulant son article sur *Nuages sur la ville* « Notre royaume est une prison ». Et de fait, la banlieue chez Maxime Giroux ou Yves-Christian Fournier, mais plus généralement la société, pour l'ensemble des cinéastes de cette génération, semble perçue comme un univers carcéral dont les protagonistes n'ont de cesse de vouloir s'évader. Les films dont nous parlons pourraient être décrits comme des tentatives d'évasion (et non plus des fuites). Les courses de voitures dans *Jo pour Jonathan* en sont un exemple. Las, semblent tous nous dire ces films, ces tentatives sont vouées à l'échec!

JPST : L'exil sur la route ou l'exil 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 la représentation soit dans une impasse. 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*.

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

UN CINÉMA SOCIAL ?

BD : 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. 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. Toutefois, chez les autres cinéastes, tous ces paysages de banlieue en développement sont toujours des zones tampons entre la ville et la forêt. Chez Deraspe, dans *Les signes vitaux*, le centre de soins palliatifs est un autre de ces lieux, seuil déparageant 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, dans cette banlieue métaphorique qu'est la planète Pluton, aux confins de l'adolescence et de l'âge adulte. Du territoire, ces cinéastes de la relève n'explorent ni le centre ni l'extérieur, mais bien l'entre-deux.

SL : Certes, tous ces personnages se situent en marge de la société. Cependant, cette position n'est presque jamais volontaire : excepté le Colmor de *Carcasses*, tous tentent de fuir un endroit trop isolé. Chez Giroux et Lafleur il n'y a plus de communauté, ce qui rend le mouvement vers l'autre et le désir de vivre aussi beaux qu'illusoire. 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, et qu'il faut tout recommencer. C'est pourquoi aussi le quotidien chez Lafleur



© Cristal Films

Continental, un film sans fusil (2008) de Stéphane 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*, figures desquelles on veut se distinguer tout en continuant à en faire partie.

JPST : Comme disait Marie-Claude Loiseleur dans le dernier numéro de *24 images*, 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 élus 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 les cinéastes en essayant de percevoir de la beauté malgré tout, avec une lucidité qui les honore.

Par ailleurs, je ne suis pas d'accord avec Helen Faradji 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. 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. Leur situation personnelle s'articule avec ce qui se passe à une échelle plus vaste, de la famille jusqu'au cosmos, comme le titre l'indique. Chez les jeunes 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* est exemplaire à ce chapitre). C'est un cinéma politique mais de manière oblique, l'air de ne pas y toucher, avec élégance.

MCL : 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 transcender 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.

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'empri-



Nos vies privées (2007) de Denis Côté

sonnement 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 oeil 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.

JPST : D'un point de vue esthétique, contrairement à un cinéma du constat social (donnons comme exemple le « nouveau réalisme » français depuis les années 1990 et les films de Bernard Émond ici), chez ces jeunes cinéastes le naturalisme est constamment déjoué ou brouillé par 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 d'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.

SL : De ce point de vue, Simon Galiero me semble proposer un regard original. *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 position de constat que de questionnement.

Il résout aussi implicitement la question du dialogue entre générations qui parcourt son film, par son casting : en utilisant Robert Morin, Jean Pierre Lefebvre et Téo Spsychalski comme acteurs principaux, il fait un lien entre leurs œuvres et la sienne, il montre que le dialogue est possible. Il me semble que ce film aboutit à 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



© Les Films Stérile

Demain (2008) de Maxime Giroux

même quelque chose de plus définitif qui ressort de leurs films).

JPST : À mon sens, la révérence pour les cinéastes aînés 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 symboles plaqués. Toutefois, *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.

SL : C'est effectivement une dystopie, 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. Il n'y a pas de déférence envers les aînés chez Galiero, au contraire, voyez quel rôle il donne à Lefebvre : un écrivain déchu qui n'a plus rien à dire ! 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*. 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.

PC : 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 situe plus exactement le film 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 la possibilité pour le spectateur de réfléchir sur les conséquences des actions (entr)aperçues. Ce type d'attitude (ou de pause) éloigne tout à fait ce cinéma du naturalisme (on peut penser à *Liverpool* de Lisandro Alonso et à sa capacité à tenir les plans pratiquement à l'infini ; ce cinéaste a filmé quasiment en temps réel un bûcheron dans la pampa !). Dès lors, ce cinéma rejoint le politique en se situant au-delà du constat (social, psychologique), comme celui de Robert Morin par exemple. D'ailleurs, s'il fallait chercher des filiations, et si le cinéma direct peut constituer un ancêtre commun, Morin fait certainement partie de l'arbre généalogique !

... OU UN CINÉMA POLITIQUE ?

CL : Comme le soulignait Jean-Pierre, la génération actuelle 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, tout autant qu'on se refuse à fournir les clés de la lecture. Le jeune cinéma d'auteur exploite le dialogisme qui a été une des marques de distinction 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. Ces caractéristiques du cinéma de Denis Côté ou de Sophie Deraspe se retrouvent aussi dans le documentaire, par exemple dans *La théorie du tout* de Céline Baril. 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 que l'on prend parfois pour de l'apolitisme, c'est la prise en charge du politique de façon davantage sophistiquée, en refusant les discours univoques, en faisant confiance à l'intelligence du spectateur sans lui tenir la main par un balisage de ce qui est dit. C'est un héritage de la Nouvelle Vague et du cinéma direct, pour le coup.

CL : Je suis en train de lire un livre de l'économiste français Serge Latouche, *Le pari de la décroissance*, 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

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 fait. Peut-être que les regards vides et les paroles faibles que nous montrent avec insistance les plans longs et l'esthétique sobre expriment le pressentiment de cet effondrement des espoirs si longtemps placés dans le pillage de la terre et de ses habitants.

Je reviens sur ce 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 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 questions.

JPST : Il me semble que *Carcasses* a aussi à voir avec ces problématiques au vu de son ramasseur de squelettes de voitures, symboles s'il en est de notre civilisation; 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 du 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. Pulsions de conservation contre pulsions de contemplation, c'est un singulier échange. On pense d'ailleurs ici parfois à Roch Plante. Il y a là comme 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 acquerraient 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, 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.

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. Symbole de la réussite de la nouvelle génération (elle étudie à Harvard), la jeune femme devra apprendre à ne plus se revêtir des apparences extérieures 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




Nuages sur la ville (2009) de Simon Galiero

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. Pour revenir à la question de l'objet, le problème de notre civilisation nord-américaine n'est-il pas qu'elle ne crée plus que des objets jetables après usage, sans aura et sans âme, non accordés à nos amours, même imaginaires ?

CL : Ton commentaire final 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 1970, *Deux femmes en or* et succédanés, ce n'est certes pas pour rappeler leurs qualités esthétiques, c'est pour se bidonner devant des clichés, anciens ou nouveaux selon l'âge du spectateur. Dans 25 ans on montrera peut-être encore *Les Boys* ou même *Angle mort*, mais pas dans les cours d'esthétique, sauf pour rire. Probablement que plusieurs des œuvres de la mouvance 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. 

La version longue du débat sera publiée dans le numéro de la revue électronique *Nouvelles vues sur le cinéma québécois* portant sur le renouveau, n° 12, printemps-été 2011.



Les amours imaginaires (2010) de Xavier Dolan