

Entretien avec Félix Dufour-Laperrière

Charles-André Coderre

Number 169, October–November 2014

Inventer le langage

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/72741ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Coderre, C.-A. (2014). Entretien avec Félix Dufour-Laperrière. *24 images*, (169), 24–27.

Entretien avec Félix Dufour-Laperrière

propos recueillis par Charles-André Coderre



ROSA ROSA (2008) et LE JOUR NOUS ÉCOUTE (2012)

AVEC SON PREMIER LONG MÉTRAGE, **TRANSATLANTIQUE**, FÉLIX DUFOUR-LAPERRIÈRE TERMINE UN CYCLE de dix ans de travail, principalement dans le court métrage d'animation. Filmé en super 16 mm noir et blanc, le temps d'une aventure sur l'océan Atlantique, le nouveau film de Félix Dufour-Laperrière démontre un désir profond de faire un cinéma autrement, susceptible d'ouvrir de nouveaux horizons pour le cinéma contemporain. Le cinéaste se montre sans cesse en train de chercher comment faire vibrer cette langue étrangère qu'est le cinéma, pour reprendre les mots de Carax. Nous l'avons rencontré peu avant sa grande première au Festival du nouveau cinéma.

Votre filmographie oscille entre le cinéma expérimental et le film d'animation depuis plus de dix ans et voilà que votre premier long métrage se veut un essai documentaire. Comment expliquez-vous cela ?

Ce n'est pas volontaire, ce va-et-vient entre cinéma d'animation, cinéma expérimental et, aujourd'hui, une sorte d'essai documentaire. N'étant pas attiré par le côté prestigieux ou plus spectaculaire de la fiction, j'ai été happé par le cinéma d'animation et expérimental. Ce cinéma était plus à ma portée et il rejoint l'intimité, l'artisanat, ce qui me ressemble et ressemblait à ce que je souhaitais faire. Cependant, je ne trouve pas là un refuge, et le sentiment que cette chose n'existe sans doute nulle part durera sûrement longtemps encore et peut-être même toute ma vie : c'est une question insoluble. Il y a des gens qui font du cinéma expérimental toute leur vie, qui y trouvent justement ce refuge et un sens à leur existence. J'ai énormément d'affection et d'attirance pour un certain type de cinéma formaliste, mais je n'y trouve pas ma maison. Je suis assez littéraire et ma conception du monde est plutôt humaniste. J'aspire donc à un cinéma qui produit du sens, qui présente une vision du monde portée par un certain humanisme – dans son acception classique. Le formalisme du cinéma expérimental ne me suffit pas, et c'est la même chose avec le cinéma d'animation qui se veut très exigeant en termes de temps et de moyens.

Votre formation est en cinéma d'animation ?

Oui, j'ai fait les beaux-arts à Concordia ainsi qu'une majeure en animation. J'aimerais ajouter que le milieu du cinéma d'animation

est très particulier. Il y a une portion très commerciale, avec un côté adolescent, très *cartoon*, et une autre portion, que l'on pourrait qualifier de haut de gamme : un cinéma dont la technique est époustouflante, mais souvent concentré autour de certaines thématiques qui se veulent plus consensuelles. Pour ma part, ce qui m'intéresse dans le cinéma d'animation, c'est la partie plus exploratoire, liée aux arts visuels et contemporains. Je préfère payer le prix de l'indépendance et de l'autonomie dans mes projets.

*Comment est né le projet de **Transatlantique** ?*

J'ai écrit ce projet au début de 2009. C'est un rêve de jeunesse, un désir fou. J'ai longtemps été fasciné par l'idée de traverser l'océan. J'ai écrit ce scénario pour répondre à ce désir. C'est une idée que nous avions, Karl Lemieux et moi, proposée à l'ONF, mais qui n'a pas été retenue. Plus tard, entre deux projets, ma compagne m'a dit que c'était peut-être le bon moment pour vivre cette aventure. L'idée d'un film libre, exploratoire et artisanal, réalisé seulement avec l'appui du Conseil des arts du Canada, me plaisait beaucoup.

*Est-ce que vous aviez le même rapport d'intimité avec votre sujet pendant le tournage de **Transatlantique** que vous pouviez en avoir dans la conception de vos projets d'animation ?*

Je suis parti avec mes deux frères. Je filmais avec une caméra super 16, mon frère Nicolas avec une caméra vidéo et mon troisième frère, Gabriel, faisait le son. On était trois frères en mer, c'était vraiment une petite équipe, intime. On filmait en lumière naturelle, avec comme

équipement seulement ce qu'on pouvait rentrer dans nos valises. J'ai été formé avec l'argentique, alors j'avais du plaisir à tourner en Super 16. C'est peut-être mon dernier tournage en argentique...

Vraiment?

J'espère que non, mais on a tourné près de 15 000 pieds, ce qui est somme toute beaucoup pour un projet indépendant; presque toute la bourse y est passée! J'espère le refaire, mais c'est une occasion qui ne va pas se répéter tous les jours.

Votre amour pour le film argentin découle-t-il de vos années à Concordia?

C'est né de la formation à Concordia, mais également des qualités intrinsèques de la pellicule. Pour le film, on a tourné avec du noir et blanc standard kodak et du noir et blanc haut contraste, c'est en fait du stock de son, du panchromatique très contrasté plus précisément. Ça permet une qualité de captation et de lumière exceptionnelle. C'était un bonheur doublé d'un très grand stress que de tourner trente jours sans « dé-rusher » une seule fois. D'ailleurs, on a eu des problèmes techniques, un des foyers d'une lentille décollait, tous nos plans avec cet objectif étaient flous... (rires)

Comment s'est fait votre passage de l'animation à la prise de vue réelle?

C'était difficile pour moi qui viens de l'expérimental – où le caractère graphique de l'image, autrement dit la matérialité des textures, est important – et du cinéma d'animation, où tout est artifice, car les images n'ont pas le même poids d'un genre de cinéma à l'autre. Une main dessinée qui prend une tasse de café, ce n'est pas une main qui prend une tasse de café en vrai. On est déjà dans la métaphore, dans la fable. Une image en prise de vue réelle ne produit pas le même écho, n'a pas la même aura.

*En quoi consistait la traversée en bateau de **Transatlantique**?*

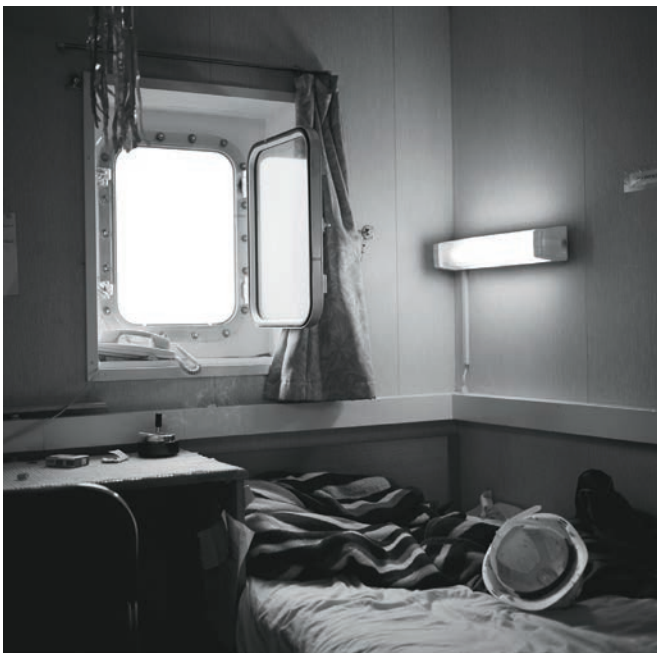
On est parti un mois. On a pris l'avion de Montréal et on a atterri à Anvers, en Belgique. C'est un des plus grands ports d'Europe. Nous étions sur un cargo de 220 mètres de long, un cargo d'une compagnie canadienne, mais qui battait pavillon de Hong Kong. L'équipage était composé de 20 Indiens, d'un Sri Lankais et des trois Dufour-Laperrière. Comme première destination, nous avons été chargés de l'engrais chimique en Estonie, à Tallinn. Par la suite, on est sorti de la mer baltique puis, nous sommes passés par le nord de l'Angleterre avant de traverser l'océan jusqu'à Montréal.

Est-ce que c'était compliqué d'avoir accès à un tel lieu de tournage?

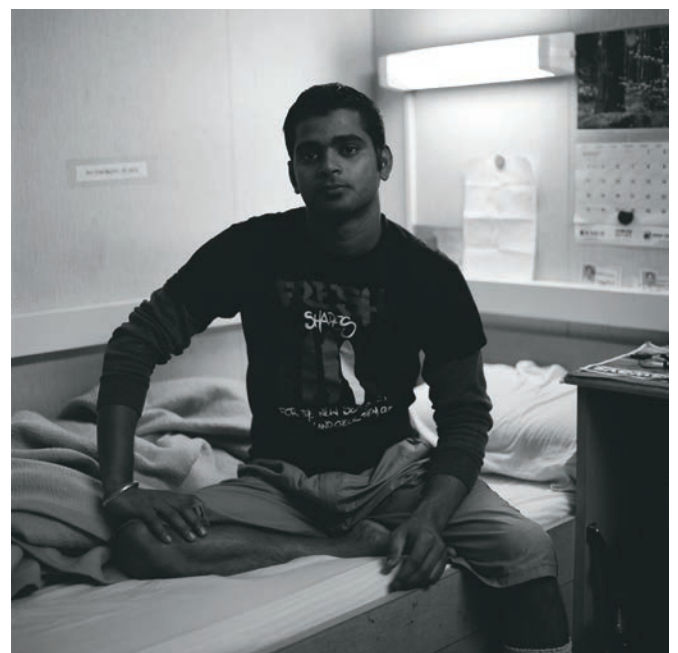
Presque impossible. On a été chanceux, la compagnie Fednav nous a fait confiance. On a parlé à un vice-président dont nous avons obtenu le numéro privé par un contact: quelqu'un qui connaissait quelqu'un... Les compagnies sont craintives, la marine marchande est un milieu assez rude. Ils nous ont fait embarquer sur un bateau qui était très bien entretenu, spécialisé dans le transport de matières dangereuses, d'engrais chimiques qui peuvent réagir à l'eau, à l'essence, et qui sont explosifs.

*J'imagine que vous avez vu **Leviathan**? Quel est votre rapport avec ce film?*

J'ai repris mon projet en 2011, juste avant de prendre connaissance de l'existence du film. De voir **Leviathan** a été douloureux. Le film est réussi et je l'ai apprécié, je me disais: « ah merde! » Je venais de recevoir ma subvention, j'étais moi-même en train de préciser mes intentions et puis cela m'a forcé à faire autre chose, ce qui n'est pas mauvais finalement, même si j'aurais aimé un meilleur timing...



TRANSLANTIQUE





STRIPS (2009)

À quoi ressemblait le tournage ?

En fait, on tournait jour et nuit, on a pris une ou deux journées de congé. C'était instable, on a frappé une très grosse tempête en Atlantique nord, on tournait de nuit pendant l'orage électrique... Ça tanguait et brassait beaucoup, on est resté presque une semaine immobile pour économiser les moteurs ! Par politesse, nous avons aussi filmé en vidéo les démonstrations techniques du capitaine et des chefs officiers, mais ce n'était pas le propos du film...

*Il y a aussi votre amour des mots, de la poésie: je pense au **Jour nous écoute** avec la présence poétique d'Hélène Dorion ou aux mots de Gainsbourg dans **Variations sur Marilou**. Dans **Transatlantique**, vous filmez beaucoup la parole hindi sans sous-titrage et vous portez un intérêt particulier aux prières.*

J'ai choisi de ne pas sous-titrer parce que je voulais traiter la prière et les dialogues au même niveau. C'est ce qui a guidé mon assemblage. C'est un film qui s'ouvre et se ferme sur une prière. Je voulais quelque chose d'incantatoire. Je voulais ritualiser le réel, que ce qui émane des voix, des prières, projette quelque chose dans le réel. J'espère qu'avec ces choix formels, le rythme, le regard posé sur les événements et les lieux, j'aurai réussi à faire ressentir cet aspect ritualisé, ce réel potentiellement chargé de mystère.

Mon but n'était pas de dénoncer les conditions de travail, certes difficiles, des travailleurs, des marins. C'est *rough*, c'est sale, c'est dur, parfois ils sont onze mois sans voir leur famille, sans toucher la terre ferme. Il y a des histoires d'horreur... Comme les conditions maritimes sont très capricieuses, il n'y a pas d'ordre de priorité dans les ports. C'est ingérable avec les tempêtes et les imprévus maritimes. C'est premier rendu premier servi. Souvent le cargo reste quatre mois à l'ancre à quelques kilomètres de la ville, ravitaillé par des navettes. Quatre mois immobiles sur un bateau, à attendre qu'une place se libère au quai... C'est le capitalisme déterritorialisé à l'extrême, à une échelle tellement puissante que même un bateau comme celui-là, qui vaut des dizaines de millions, avec un équipage à payer, ne représente à peu près rien dans une

perspective plus globale. Dans le cadre de flux commerciaux de cette ampleur, mettre un bateau à l'ancre pendant quatre mois, ce n'est rien comparé aux enjeux économiques que cela représente. Par exemple, si le marché du métal varie ou chute, ils peuvent garder les bateaux à l'ancre le temps que tout revienne à la normale ou à leur avantage.

Quelle était votre position par rapport à cela lors du tournage ?

L'objectif, ce n'était pas de faire une critique de ces schémas commerciaux, mais plutôt de construire un rapport subjectif à ce réel bien particulier, instable et toujours changeant, de pénétrer dans la subjectivité des marins, montrer l'effet de vivre devant l'immensité de la mer, devant l'infini. Il faut dire que c'est un lieu sur lequel on projette ce qu'on veut et qui, par son instabilité, a quelque chose du microcosme. C'est un îlot où se rejoue en miniature des pans entiers de l'existence humaine, et l'objectif du film était de saisir cela.

*Avez-vous eu la tentation d'inclure des moments de cinéma d'animation ou de cinéma expérimental dans **Transatlantique** ?*

C'est une bonne intuition, puisque mon projet intégrait en effet l'animation. Je voulais repeindre beaucoup d'images, retravailler la matière; j'ai fait tirer les copies positives de tout mon métrage film pensant retravailler dessus, et finalement, lorsque j'ai commencé à faire ça, je ne trouvais pas le motif: les images semblaient avoir leur propre autonomie et je n'ai pas perçu ce qui pouvait justifier cette approche. Outre peut-être une certaine puissance formelle, je n'y trouvais pas de sens.

Au début, je pensais que c'était le travail sur la pellicule et l'animation qui allaient amener le mystère, mais c'était oublier l'aspect graphique qui nous amène vers l'abstraction très rapidement. Par conséquent, la présence des marins à l'écran s'affaiblissait, ils devenaient des corps stylisés, des fantômes à l'apparence instable. L'artifice du cinéma (en prise de vue réelle) qui donne une présence aux choses, qui rend les êtres présents, était fragilisé par le travail sur la pellicule. J'ai donc choisi de faire le film sans ça.

L'un de vos films tournés avec des acteurs bien réels, *Dynamique de la pénombre*, a été décliné sous deux autres formes: *Pinède*, une performance, et le film *Parallèle Nord*. Pensez-vous faire la même chose avec *Transatlantique*?

Je crois que oui, si j'ai le temps. Il y a tellement de bonheur à travailler directement sur la pellicule. Si j'ai le loisir de le faire, j'ai 15 000 pieds de copie positive dans mon atelier!

Comme c'est souvent le cas dans le cinéma expérimental ou d'animation, le son prend dans vos films une place pratiquement égale à l'image. Par contre, contrairement à une forte tendance, notamment dans le cinéma expérimental, vous semblez préoccupé de construire de riches ambiances sonores et non de simplement plaquer une musique sur des images.

Une chose est sûre, si on met une musique continue sur un film formaliste comme *M*, on perd une précision structurelle, on l'aplatit, on l'écrase. La musique, c'est un outil de continuité et d'affect, et moi, je ne suis pas beaucoup dans l'affect – bien que je sois un être sensible, comme tout le monde (éclats de rire). J'essaie de faire entrer la musique dans mon cinéma pour le rendre moins cérébral. *Transatlantique*, c'est cérébral, mais c'est aussi sensoriel. Et humain, j'espère... Du moins, on verra comment les gens le recevront. Ça m'inquiète un peu d'ailleurs...

Mais pour revenir à ta question, je suis attaché à l'ampleur du spectre sonore, à ce qu'on peut faire au cinéma avec le son: synchronisé, désynchronisé, devancé, l'utiliser en commentaire, en décalage temporel, en réminiscences postérieures. C'est un outil créateur de sens et de structure assez puissant.

C'est mon frère qui a fait le son dans *M*. Je le vois comme une écriture musicale soumise au visuel. Les structures rythmiques le choquaient, car, pour son oreille de compositeur, ça ne marchait pas, mais à l'image, ça collait parfaitement. Sa musique concrète et bruitiste a donné de l'ampleur au film et clarifié sa structure.

Et votre expérience du côté du cinéma d'animation narratif?

J'ai des rapports difficiles avec mes deux films dits plus narratifs, *Le jour nous écoute* et *Rosa Rosa*. Dans *Le jour nous écoute*, il y a quelque chose qui ne fonctionne pas entre ce que la voix nous propose dans la durée et ce que l'image établit. Dans un projet d'animation plus expérimental que je suis en train d'écrire, il va y avoir beaucoup de noir, beaucoup de zones exploratoires, des ellipses à l'image. Le cœur de la structure du film sera justement ce rapport entre le texte et l'image, ce qui ne me semble pas abouti dans *Le jour nous écoute*.

Quelque chose est encore en construction. C'est un peu ce que je voulais signifier quand je disais que je n'ai pas encore trouvé de refuge. Pour quelqu'un comme Daïchi Saïto, le cinéma expérimental, c'est sa maison. Il y a trouvé sa zone de travail, sa zone de réflexion, et c'est très bien; c'est même à certains égards enviable pour moi, car je n'ai pas de maison comme ça. Et je pense que je vais la chercher encore longtemps.

J'aspire à un cinéma qui flirte avec l'art contemporain et qui a l'exigence de la littérature. C'est un rêve, ça n'existe pas! (rires)

La littérature est l'un de vos moteurs de création?

Oui. J'aime écrire, et le premier moteur pour faire des films, c'est le désir.

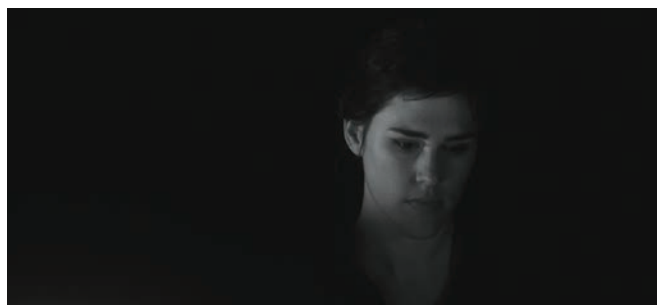
L'écriture avant l'image?

Non, les deux sont complémentaires. C'est puissant, la capacité d'évocation de la langue. Manoel de Oliveira dit ça dans un entretien avec Godard: «Ce que j'aime, c'est la clarté des signes alliée à leur profonde ambiguïté. C'est ce que j'aime en général au cinéma: une saturation de signes magnifiques qui baignent dans la lumière de leur absence d'explication. Voilà pourquoi je crois au cinéma.» Et voilà pourquoi je crois, moi aussi, au cinéma. La langue est capable de cette même ambiguïté, mais tu es tout de suite dans le signifié.

Transatlantique m'a fait penser à certains égards au dernier film de Ben Russell et Ben Rivers, *A Spell to Ward off the Darkness*, dans cette manière d'habiter le réel. Qu'en pensez-vous?

Je ne suis pas religieux, mais, comme Québécois, ma culture est issue du catholicisme. Je reconnais chez Rivers et Russell leur manière d'habiter le réel en cultivant un certain mystère. C'est panthéiste à certains égards et *Transatlantique* peut se voir dans cette perspective également. Cela aussi a quelque chose à voir avec l'argentique, avec le rapport à la durée, à la matérialité, mais aussi avec la captation de la lumière: c'est plus beau que la réalité, c'est plus vrai que la vie, c'est du cinéma! Quelque chose donc qui a à voir avec le réenchantement. J'ai ce désir-là. J'aime les films qui réenchangent le monde, qui y réintroduisent une part énigmatique, et ça vaut aussi pour les films qui distillent de la douleur comme dans le cinéma de Béla Tarr, où le réel est totalement habité. Dans *Cheval du Turin*, c'est Dieu qui déserte le monde, et c'est terrible.

C'est probablement ce qui guide encore plusieurs de mes gestes. Il y avait ça dans *Dynamique de la pénombre* et *Parallèle Nord*. Ce sont des films plus humbles, mais tout de même portés par cette volonté de remettre du mystère dans le monde. 📺



DYNAMIQUE DE LA PÉNOMBRE (2012) et *M* (2009)