

Entretien avec Simon Galiero

Marie-Claude Loiselle

Number 161, March–April 2013

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/69260ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Loiselle, M.-C. (2013). Entretien avec Simon Galiero. *24 images*, (161), 31–36.

Entretien avec Simon Galiero

propos recueillis par Marie-Claude Loisel



LA MISE À L'AVEUGLE

*Même si l'essentiel de **La mise à l'aveugle** ne repose pas sur le récit, on remarque une importance accordée à la précision du scénario qui est aujourd'hui très peu présente dans le jeune cinéma québécois, dont les réalisations s'approchent plutôt du degré zéro de la narration. Ici les situations, les dialogues sont nets, précis, incisifs. De quelle façon travailles-tu le scénario ?*

J'en suis à mes premiers films et je n'ai pas de grandes leçons de scénario à donner, d'autant que je n'ai pas eu les moyens de tourner tout ce que je voulais dans mon dernier, m'étant imposé comme souvent un peu trop de personnages et de lieux de tournage. Mais j'essaie quand même d'aspirer à une forme d'artisanat, avec à la fois de l'humilité et aussi un plaisir du travail bien fait. C'est pour moi une satisfaction croissante de tenter de faire en sorte que les situations et les dialogues passent bien pour les comédiens. Je retravaille sans arrêt les dialogues, je les dis à voix haute en les écrivant, de façon à ce que les acteurs n'aient pas trop à se poser de questions sur cet aspect de leur jeu. J'ai remarqué que s'ils ont des dialogues plus ou moins achevés, on les tient dans une incertitude qui les contraint à se concentrer là-dessus pour les mauvaises raisons. Les dialogues font plutôt partie de ce que j'essaie de leur donner pour qu'ils inventent quelque chose de juste par rapport à leur personnage. Et cette invention – qui ne repose que sur leur talent – doit se faire avec leur seul véritable instrument, c'est-à-dire leur corps : leur voix, leur sens de l'espace, leurs gestes, leur façon d'interagir avec leurs partenaires, etc. Je sais qu'il y a d'autres façons de faire, mais je crois que plus on leur laisse le champ libre et indéfini sur certains aspects, plus les comédiens se sentent au contraire prisonniers, parce qu'on les abandonne à certains clichés. Alors que si le champ de chaque scène est bien circonscrit, qu'ils voient que j'ai travaillé pour lui donner un sens, ils se sentent beaucoup plus libres et peuvent transcender et améliorer ce qui était prévu. Mais cela vaut pour des comédiens dits « professionnels », qui ont l'habitude d'apprendre des textes. Avec

des non-professionnels, ma façon de faire serait plutôt l'inverse, de leur donner le moins possible de mots à apprendre par cœur. Dans tous les cas, l'intérêt que je porte aux personnages est indissociable de l'attention et de l'attachement que je porte à ceux ou celles qui les interprètent. C'est même ce qui compte le plus. J'essaie de choisir les comédiens pour leurs correspondances avec les personnages, tout en cherchant à cerner ce qu'il y a de singulier chez chacun, sinon on se prive de ce que son intuition et son imaginaire peuvent apporter.

Baucoup de critiques et de spectateurs ont fait un rapprochement entre mon film et ceux de Forcier et de Carle. C'est une comparaison que je trouve flatteuse, mais dont je ne sais pas trop quoi faire : d'abord parce que je ne sais pas si elle est méritée, mais surtout comment l'interpréter. Un ami me disait que c'est comme si aujourd'hui au Québec, dès qu'un film manifeste un peu d'humanité à travers ses personnages, on ne peut que se référer au cinéma du passé. C'est un constat un peu inquiétant, ou à tout le moins intrigant...

Bien sûr, vous ne filmez pas de la même façon, vous ne racontez pas le même genre d'histoire, vous ne présentez pas le même genre de personnages que Forcier. Sans voir un héritage direct, comme il y en avait entre lui et Carle, vous les rejoignez néanmoins sur l'importance que vous accordez à la communauté par exemple.

Mon distributeur Martin Desroches a eu une bonne intuition en lisant la première version de mon scénario. Il m'a tout de suite parlé de **Bar salon**. Je ne l'avais pas vu à l'époque et quand je l'ai découvert, j'ai retrouvé en effet l'esprit de communauté, une reconnaissance de l'altérité, des rapports entre les personnages qui sont à la fois durs et violents mais inaltérables qui m'intéressent. Des liens qui laissent planer une ambiguïté, un mélange d'amour, que les gens ont les uns pour les autres, et de violence, qui souvent n'a rien d'une violence spectaculaire mais plutôt d'une violence du quotidien. Tout ça me plaît énormément et je m'y retrouve. Sans oublier l'affection que



BAR SALON d'André Forcier

Forcier a pour les personnages complexes, qui subissent et affrontent certaines choses, certains systèmes ou comportements, mais sans être réduits pour autant à une pure fonction de victimes. On peut montrer de façon radicale les injustices que subit un personnage, mais il y a une façon de le faire, qui n'est pas celle de le figer dans une image pour s'assurer de l'adhésion de certains spectateurs ou se conformer aux attentes narratives des institutions avides de pathos et de sensations fortes. Je trouve qu'il y a une recette par les temps qui courent dans le cinéma d'auteur, qui consiste à instrumentaliser les tragédies spectaculaires des faits divers pour compenser une absence de vision et d'imaginaire. Un viol, un meurtre ou un accident juste pour simuler une force dramatique et camoufler son absence de regard, j'en vois beaucoup d'exemples. Cela n'est pas anodin. Là où peut-être je rejoins le plus Forcier, c'est que plusieurs de mes personnages ne sont pas nécessairement « sympathiques » au sens courant. Ils sont complexes, ce ne sont pas des machines à susciter l'empathie. Pour moi, c'est le spectateur qui choisit la distance qu'il veut mettre entre lui et les personnages. S'il s'attend à ce que j'utilise des effets de proximité pour l'inciter à éprouver de l'empathie envers eux, il se trompe. Les personnages, j'essaie de les restituer dans leur humanité, mais celui qui regarde le film doit aussi faire un pas vers cette humanité. Cette approche a tendance à diviser les spectateurs : certains y trouvent une vraie humanité alors que d'autres y voient au contraire distance ou froideur. Personnellement, ce que je trouve froid, c'est la surabondance d'astuces narratives ou esthétiques qui simulent l'empathie. J'en viens maintenant à m'ennuyer devant les films où on nous colle le nez sur ce qui serait le « vécu » des personnages, comme pour prouver l'authenticité du regard qu'on porte sur eux afin d'éblouir le spectateur. Je préfère tenter de plonger dans les contradictions d'un personnage et voir comment elles s'articulent en accord ou en opposition avec celles des autres, en essayant d'inviter le spectateur à faire de même.

24 images a choisi de consacrer le dossier du présent numéro aux utopies – après s'être penchée sur les représentations de la fin d'un monde – pour se rendre compte qu'elles ont pour ainsi dire disparu du cinéma. Alors que les exemples de dystopie abondent, les représentations des utopies sont beaucoup plus imprécises et souterraines. Il faut alors chercher du côté des micro-utopies, dont fait partie

justement l'attachement à l'idée de communauté que l'on retrouve dans votre film.

Je n'ai pas de certitude politique ou idéologique, mais si j'ai un intérêt profond, c'est pour cette idée de communauté, pour la richesse des relations, des échanges entre les gens. C'est là que se crée un lien entre la vie, nos expériences et les œuvres que l'on voit ou que l'on crée. Et cette circulation existe en amont comme en aval. Je ne sais pas si c'est une forme d'utopie, mais en tout cas, c'est un engagement de ma part. Je ne me situe ni du côté de l'utopie ni de l'anti-utopie simplement parce que je crois que nous sommes faits de contradictions, à la fois de lucidité et de naïveté, et mes personnages sont comme ça, eux aussi. Ce que je vois surtout, c'est que nous sommes prisonniers de schèmes de concurrence qui sont présents absolument partout, et d'une multitude de façons. Ce n'est pas pour rien que dans mes films, on retrouve des personnages qui, plus ou moins volontairement, se sont mis hors compétition. Paul, Julie et Éric dans *La mise à l'aveugle* sont privés de quelque chose, exclus du succès social, mais en même temps, au fond d'eux-mêmes, je pense qu'ils n'ont pas besoin tant que ça de certaines des choses auxquelles ils n'ont pas accès. Et ça après tout, c'est sûrement une forme d'idéal. À la fin, ce qu'ils gagnent ou regagnent, c'est peut-être un fragile sentiment de liberté, un contexte leur permettant de se reconstruire, puisque le contexte les a dépouillés, à leur insu, des liens de dépendance qui les étouffaient et qu'ils entretenaient pour de mauvaises raisons. Leurs désirs les plus puérils n'étant pas assouvis, s'offrent peut-être à eux d'autres formes de désir, ou en tout cas la possibilité de se désaliéner partiellement. Cette possibilité nouvelle de liberté apparaît dans le fait que tous les trois, simultanément, semblent se désintéresser du jeu à la fin du film. Ce détachement dont ils sont plus ou moins conscients représente pour moi la meilleure façon de leur faire gagner quelque chose, de défaire un peu leurs entraves.

Ces personnages ne sont pas enfermés dans une fatalité, dans une situation irrémédiable. Ce qui ne veut pas dire pour autant que vous offrez un happy end. C'est simplement qu'on a l'impression que quelque chose peut arriver (qui arrive), qu'existe une multitude de petites possibilités, comme cette rencontre entre Denise et Paul.

C'est exactement pour cette raison que ces personnages me plaisent. Et ce couple-là me fait aussi penser aux personnages de Robert Morin et de son frère Marcel, paraplégique, dans *Nuages sur la ville*, où l'on trouve le même mélange de proximité et de détachement – proximité qui n'exclut pas la solitude. Il y a quelque chose de ça effectivement : des petites choses qui arrivent, des petits liens qui se nouent, des possibilités malgré les désillusions... Un de mes amis appelle ça des « seuils », je trouve le terme intéressant. À tout moment, quelque chose peut arriver. Je crois que c'est en effet le cœur de mes films, et de mon dernier tout particulièrement. À la fin de *La mise à l'aveugle*, des familles se défont et une autre prend forme. Les dépendances se modifient, et c'est à nous d'imaginer ce que ça pourrait donner. Pour moi tout l'intérêt de la fiction au cinéma – part fictionnelle qui appartient aussi au documentaire –, c'est de restituer les dialogues de la réalité que l'on ne perçoit pas ou plus, ou auxquels on ne s'attarde pas assez. Dans ce film, à travers les personnages et autour d'eux, en amont et en aval de leurs drames individuels, j'ai tenté de recréer un dialogue souterrain : entre les jeux et leurs règles, entre les lieux, entre les classes sociales, entre les consciences. Et c'est Denise qui en

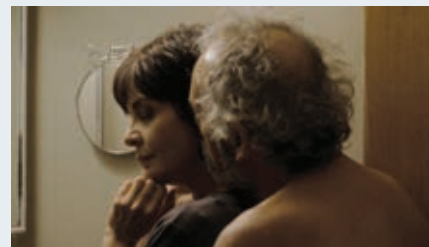
est le vecteur, qui porte ce dialogue en elle et autour d'elle. C'est peut-être pour ça que le film se termine quand elle met ses lunettes noires, ce qui permet de préserver l'énigme du personnage par un geste de dissimulation, mais tout en présentant un reflet qui suggère que ses questions nous concernent également en tant que spectateurs. Je pense que c'est là que le film commence, à partir de ce dernier plan.

Sans nier que la solitude et l'isolement des individus constituent un phénomène propre à notre époque, est-ce qu'il n'y en a pas dans l'art, le cinéma, une amplification, qui devient finalement comme une pose facile, et même une forme de nihilisme séduisante par cette sorte de densité tragique qu'elle acquiert?

Alors que c'est tout sauf de la densité dans bien des cas. C'est plutôt l'apologie de la surface! Je vois plutôt ça comme une forme de désertion ou au mieux, de paresse. C'est un cinéma qui passe la Zamboni. Par exemple je constate une absence d'intérêt pour les classes populaires, et je crois que cette absence n'est pas innocente. Explorer les quartiers périphériques de Montréal me fait toujours mesurer l'écart entre le monde et le cinéma, mais aussi l'absence d'imaginaire lié à ces lieux-là, aux gens qui y vivent que je ne vois pas dans les films en ce moment, en dehors de certaines caricatures. Les rares fois où on s'intéresse à eux, c'est pour les instrumentaliser ou alors les présenter de façon totalement fantasmée. Les films que l'on tourne se veulent réalistes, ou même hyperréalistes, et pourtant on ne reconnaît jamais qui que ce soit là-dedans. On a l'impression que les cinéastes ne parlent jamais ne serait-ce qu'au gars du dépanneur.

Dans le texte que vous avez écrit pour la revue Liberté¹, vous évoquez le fait que bien des films de ce qu'on a appelé la « nouvelle vague du cinéma québécois » ne font finalement que reconduire l'ordre établi. Mais en réfléchissant sur cette absence du peuple dans le cinéma actuel, ici et ailleurs, et en cherchant la raison, il semble assez clair que malgré ce qu'on pourrait croire de prime abord, beaucoup de films adoptent le point de vue du pouvoir. Ce qui fait que même le peuple qu'on prétend représenter demeure une pure abstraction.

En tout cas, je trouve parfois que la représentation qu'on fait du peuple dans certains films d'auteur est aussi stupide que celle qu'on en fait dans les émissions de télé-réalité ou les gros shows de TVA. Sauf que dans le deuxième cas au moins, c'est parfois drôle. À mes yeux les contextes populaires sont fondamentaux, parce que là, tu dois affirmer ce que tu es, mais ce que tu es va être autant reconnu que moqué et mis en doute. C'est quelque chose de simple mais de primordial pour moi, et je peux presque dire que c'est ce qui a motivé mon dernier film. Mon intérêt pour le poker venait aussi de là, et pas seulement du principe du jeu comme miroir des relations et des règles sociales. Je ne sais pas si c'est une utopie, mais en tout cas, une des rares choses qui me rassure encore, c'est le fait que ces rapports humains extrêmement riches peuvent se produire quelque part, qu'une réelle attention des uns aux autres est encore possible. Dans la sphère politique et ailleurs, on est très divisés aujourd'hui, mais pris aussi, comme tu le dis, dans des abstractions qui appauvrissent notre rapport à la réalité. Les milieux populaires nous soulagent de cela en quelque sorte, en enrichissant la connaissance que l'on a du monde – ne serait-ce que l'intelligence intuitive qu'on peut en avoir – en nous forçant à sortir de soi. Quand on voit cette sorte d'ironie qui s'y exprime, une ironie naturelle et pas juste un jeu, on voit qu'il y a là une vraie intelligence du groupe. C'est ce que j'appelle l'intelligence populaire, et qui n'est pas circonscrite à une seule classe sociale. Au poker, par exemple, quand un débardeur sans scolarité et un étudiant en architecture se côtoient autour d'une table pendant plusieurs heures, c'est encore mieux, la joute sera encore plus drôle et plus riche. Elle vaut cent cours de sociologie. Peu importe nos allégeances, l'enfermement nous guette partout. Si on ne veut pas se confiner à un rapport appauvri au réel et au cinéma, il y a une chose très simple à faire. Cette chose ne coûte rien, appartient à tout le monde, n'est pas un enjeu de pouvoir, ne relève pas du moralisme ou du dogme, engendre à la fois de l'imaginaire et du concret, recèle en soi une forme de poésie qui n'est pas celle des passions suicidaires : reconnaître, et je dirais même embrasser et poursuivre, l'altérité populaire. C'est ce qui arrive dans *La mise à l'aveugle* dès que Denise s'assoit à une table de poker : on relève sa discrétion, on se



LA MISE À L'AVEUGLE

moque de ses tics de langage, on déplore ou on admire son caractère manipulateur, on commente ses silences, on observe son jeu. En bref : on la fait exister. Alors que justement elle en était à un point de sa vie où elle n'existait plus pour rien ni pour personne, à un point tel que même des travailleurs dans l'ascenseur lui marchaient sur les pieds parce qu'ils n'avaient pas remarqué sa présence. Ce contexte et ces personnages populaires ne sont pas plus vertueux que les autres. Ils suscitent aussi de l'envie, de la triche et des puérités, mais à mon avis ils créent aussi de puissants antidotes.

On sent vraiment que le chemin qui vous conduit vers les gens est le cœur de votre travail. Il ne s'agit donc pas de dire : je vais aller jouer au poker parce que je veux faire un film où les personnages vont jouer au poker...

Non, au contraire le poker, j'y ai joué de longues années avant d'avoir l'idée de le prendre comme décor pour un film. Aller jouer au poker, c'était justement désertier le milieu du cinéma. Sortir de la concurrence et de la puérité de ce milieu où tout est souvent très faux, et « plate » en plus. Le poker m'apparaît comme un milieu beaucoup plus franc que celui du cinéma, même si tout le monde cherche à plumer les autres. Plus intelligent aussi. Un jour quelqu'un m'avait parlé des films que l'on voit au Québec comme des « films de réalisateurs » et c'est très juste. Ce sont des films de « gens du milieu », c'est-à-dire ni ancrés dans une réelle cinéphilie, ni dans une réelle expérience. Il me semble assez flagrant que beaucoup de préoccupations esthétiques ne naissent même pas du cinéma au sens large mais du « contexte actuel » du cinéma et de ses préoccupations très limitées, des discussions dans les 5 à 7 ou dans les corridors de festivals ou d'universités, où l'on se tient à l'affût de ce qu'il faut faire ou ne pas faire, dire ou ne pas dire, aimer ou ne pas aimer, quelles bottes il faut lécher, quels modèles il faut suivre, etc. Il y a bien sûr des gens de cinéma que j'apprécie beaucoup et avec qui j'entretiens des liens, mais en général je préfère et trouve mille fois plus inspirant d'aller manger un hot-dog sur un boulevard *cheap* avec des *bums* que de fréquenter certaines représentations du « milieu ». À commencer par mes propres premières, qui me donnent la nausée. Me retrouver devant tous ces prétendus collègues et autres décideurs patentés du milieu qui viennent davantage pour entretenir leurs relations que pour découvrir un film. Mais je ne veux pas non plus critiquer tout le monde...

Il n'y a qu'à voir vos films pour comprendre que ce n'est pas le cinéma qui vous a amené à les faire mais la vie même.

Les deux se répondent en tout cas. J'ai fréquenté différentes classes sociales, j'ai grandi dans un contexte cosmopolite que je ne retrouve malheureusement qu'à moitié aujourd'hui dans le quartier de mon enfance. Mes parents étaient des militants communistes au sein du PCC et du PCQ, ils distribuaient des tracts aux ouvriers d'usines comme GM et ont hébergé des dizaines d'athlètes soviétiques pendant les Jeux de 1976, ce qui m'a donné une éducation un peu hors normes. C'étaient des gens éduqués mais au chômage la moitié du temps et pas très portés sur l'argent. Mon père est d'origine modeste, il est arrivé ici sans le sou, mais fort d'une conscience et d'une culture populaires. Il invitait toutes sortes de gens dans notre appartement, souvent je le voyais discuter politique pendant trois heures avec le plombier du coin, et leur discussion semblait aussi

importante que s'il s'agissait d'élaborer une résolution onusienne. J'en ai forcément tiré quelque chose. J'ai aussi grandi au milieu d'une certaine violence. Ce qui n'était jamais complètement vécu comme un malheur, parce que tout le monde autour de moi passait par là d'une certaine façon. Tous mes amis jusqu'à ma majorité étaient comme moi des enfants d'immigrés : Hispanos, Italiens, Grecs, Portugais, Chiliens, Français, Danois, Haïtiens, Marocains, qui devaient partager certaines douleurs et violences du déracinement culturel de leurs parents. Dans mon cas c'était presque pire puisque la famille de ma mère étant québécoise, ça créait des tensions assez fortes avec la culture de métèque méditerranéen de mon père et ses réflexes un peu sanguins. Mais au moins c'était comique et on ne s'ennuyait pas. De mon côté j'ai aussi, pendant des années, fait un tas de jobs merdiques qui m'ont nourri. J'ai vendu des ustensiles de cuisine en faisant du porte-à-porte, travaillé dans une usine de casques de vélos, été vendeur d'aspirateurs, manufacturier dans un commerce de tapis persans, pompiste, caissier... Ces emplois étaient insupportables, mais j'y côtoyais au moins toutes sortes de gens. Ma dernière job, qui est celle que j'ai fait le plus longtemps, c'était chauffeur pour danseuses nues et escortes. J'y ai beaucoup appris et ça m'inspirera peut-être un film un de ces jours mais, même si ce n'est pas le cas, ça a changé ma perception de bien des choses. Aussi j'ai reçu de l'aide sociale pendant dix ans, donc moisir dans des salles d'attente parmi les bas de classe pour quêter mon chèque ou être convoqué par un agent qui veut jouer au petit chef, je sais ce que c'est. Évidemment tout ça ne garantit pas de faire des films intéressants, mais ce sont des expériences que je considère importantes dans mon rapport au monde et au cinéma. L'expérience compte et j'espère que ça transparaît dans mes films, que j'y montre un immigrant pakistanais livreur de pizza, un bandit paraplégique qui vit suspendu au bord d'une autoroute – qui, tous les deux jouaient leur propre rôle – ou des joueurs de poker amateurs. Quand j'ai découvert un film comme *Amarcord* de Fellini vers la fin de mon adolescence, j'ai vu cette petite ville avec tous ses visages – beaux, laids, rustres, précieux, vieux, jeunes, imbéciles, intellos, réacs, gauchistes, etc. – et j'avais l'impression d'être en terrain familier ; ça m'a fait réaliser que je n'avais pas été si malchanceux de grandir dans un milieu chaotique. Donc, même si je n'ai pas du tout la prétention de faire un « cinéma de la vie », je peux clairement dire qu'il y a des correspondances entre certains aspects du cinéma et certains aspects du monde tel que je le perçois.

On comprend mieux l'écart qui sépare vos films et la grande majorité de ceux que l'on peut voir sur les écrans aujourd'hui, mais on comprend aussi le dépit qui s'exprime dans le texte écrit pour Liberté, où vous remettez en cause un certain état des choses. On ne sent ni amertume ni désir de régler des comptes dans vos propos, seulement un profond dépit.

Ce texte est une façon d'exposer ma vulnérabilité, mais aussi d'assumer ce que je fais et ce que je pense. Il y a certainement une part de dépit dans ce que j'ai écrit mais aussi de nécessité, pour ne pas me laisser anesthésier par ce dépit. J'espère toujours trouver des films avec lesquels je vais pouvoir connecter, et lorsque ça m'arrive, comme avec ceux de Dominic Gagnon qui me plaisent beaucoup, c'est vraiment inspirant, galvanisant. Aussi, dans ce texte, je pense m'en prendre moins à des individus qu'à tout un contexte qui inclut la critique, les spectateurs, les théoriciens, les institutions,

les nouvelles formes du marché, etc. Chaque contexte attire, et parfois crée des profils à son image: des profils d'hommes, d'œuvres, de rapports au monde. Le contexte des années 1960-1970 attirait davantage des profils d'aventuriers, de cinéastes qui avaient des racines profondes dans le cinéma, la littérature, la pensée, autant que dans le réel concret qui les entourait. Mon impression est que le contexte des quinze dernières années semble plutôt attirer des profils d'opportunistes. Cette impression est peut-être en partie injuste si on la généralise trop, mais je l'assume. Les durs coups qu'a subis la Cinémathèque, sa prise en otage par des technocrates sans culture, la déliquescence de certaines salles à vocation d'art et essai, la fragilisation du secteur indépendant de la fiction et du documentaire, la vampirisation du financement des films par une poignée de producteurs et de distributeurs, etc., tout ça va de pair avec l'arrivée d'une critique assujettie au goût du jour et à l'opinion sans pensée, avec la dégradation des discours et la célébration des ego dans les médias sociaux, avec les films d'auteur qui s'inspirent des sujets thérapeutiques de Canal Vie. Mais cela va aussi de pair avec les festivals transformés en symboles de concurrence et d'intimidation culturelle, comme quand un cinéaste de la marge tel que Denis Côté étale publiquement dans la presse – pour exhiber son pouvoir aux yeux de tous – ses tractations canno-berlinoises afin de négocier sa compétition officielle à Berlin. Quand des cinéastes du cinéma d'auteur emploient les tactiques combinées de « Mom » Boucher et de Lance Armstrong, on peut commencer à froncer les sourcils. Si on croit à la pensée critique, on est en droit de s'interroger sur ce que ce contexte suscite comme type d'œuvres et de rapport aux œuvres. Est-ce que tout est noir? Évidemment non. Mais ayons au moins la franchise de dire certaines choses.

Vous avez aussi été « critique » à Hors Champ pendant quelques années. Comment êtes-vous arrivé dans cette revue universitaire, alors que vous aviez très rapidement abandonné les études?

Ça faisait deux semaines que j'étais au cégep et déjà ça me tapait sur les nerfs. Je suis alors tombé sur cette revue Web qui existait depuis peu de temps. J'ai lu un texte de Nicolas Renaud qui critiquait l'université

où il étudiait et ça m'avait réjoui parce que je retrouvais dans ce texte exactement ce que j'avais ressenti en quelques jours de cégep. Puis je découvrais en même temps l'existence de la Cinémathèque. Je me suis dit « fuck l'école » et j'ai décidé de me fabriquer mon propre programme. Même s'il y avait un ou deux bons profs au cégep, j'ai senti dès le départ que je n'étais pas dans un contexte qui permettait de vraies rencontres, et les rares ateliers de création que l'on y trouvait, c'était toujours la même chose, des trucs faux, des groupes pas naturels qui se constituaient. Quand j'y pense, c'était comme le microcosme de ce qu'on retrouve à la puissance mille dans certains événements du milieu du cinéma québécois. Je préfère avoir un rapport direct aux œuvres et à la création, quitte à apprendre les choses sur le tas et à me casser la gueule. Ce n'est même pas un idéal, c'est une nécessité. Ça fait un parcours un peu croche, mais au moins on ne fait pas les choses par automatisme. Par exemple les œuvres de la littérature que j'ai découvertes au compte-gouttes par la suite, j'ai rarement pu en discuter avec des universitaires qui les connaissaient un peu trop par obligation, à travers leurs études, sans que j'aie l'impression qu'ils en avaient vraiment tiré quelque chose. Par contre, quand j'ai découvert Bohumil Hrabal ou Rabelais, je pouvais facilement les faire « dialoguer » avec les *games* de poker de la rue Ontario ou des amis qui n'ont jamais lu un livre mais avec qui je peux partager des expériences beaucoup plus proches de ces univers. Mes premiers textes pour *Hors Champ* portaient sur Buñuel et Ford, cinéastes qui sont restés importants pour moi. À 18, 19 ans, on découvre tout, alors on admire tout aussi, et par la suite on abandonne certains de ses engouements alors que d'autres continuent de nous inspirer. Ford et Buñuel sont demeurés dans le sillon de mes préoccupations, avec de nombreux autres évidemment comme De Sica, Satyajit Ray, Kiarostami, Oliveira, Renoir, A. Mann, Hawks. J'ai toujours aimé aussi le western classique, en particulier pour son caractère primitif. Anthony Mann a beaucoup marqué mon désir d'insuffler aux lieux une structure dramatique, ce qui est un leitmotiv dans mes films.

*Sur le plan de la mise en scène, la séquence de poker au milieu de **La mise à l'aveugle***



LA VOIE LACTÉE de Luis Buñuel, AMARCORD de Federico Fellini, THE MAN FROM LARAMIE d'Anthony Mann, LE VENT NOUS EMPORTERA d'Abbas Kiarostami



NUAGES SUR LA VILLE (2009)

est assez exceptionnelle. Comment l'avez-vous conçue ?

Ç'a été sûrement la scène la plus « sportive » du film, d'abord compliquée à écrire puis ensuite à mettre en place car il n'y a pas d'ellipses. C'est en continuité, et tous les mouvements de jetons et de cartes étaient très précis, donc difficiles à intégrer pour les comédiens, qui devaient en plus penser à leurs dialogues et aux interactions avec les autres acteurs. D'autant que, même si on voit rarement les cartes, tout devait rester crédible pour les spectateurs qui connaissent le poker. La mise en place a donc été un énorme casse-tête, car j'étais le seul sur le plateau à connaître ce jeu. Une fois que ç'a été fait, tout a coulé de source. Pour ce qui est du découpage, j'ai tenté de suivre les mouvements dramatiques de la scène avec le plus de simplicité possible, mais en cherchant à utiliser au moins deux, trois axes de façon à créer de temps à autre un effet de surprise pour accompagner les lignes de tension et les échanges de regards entre les personnages. Aussi, je préfère toujours ne pas trop utiliser de champ/contrechamp, sauf si j'y vois un but précis – comme dans la scène du souper entre Denise et son fils dans le loft de celui-ci. Mais pour filmer une table autour de laquelle il y a autant de personnages, ça me semblait absolument nécessaire. J'ai compté le nombre de coupes dans la longue scène du souper spaghetti au début de *Woman Under the Influence* de Cassavetes – celle où Peter Falk invite tous ses collègues ouvriers – et j'ai compris que sa façon de procéder produisait moins l'effet de champ/contrechamp que celui d'un certain mouvement, d'une circulation entre les personnages présents autour de la table, parmi lesquels le spectateur joue aussi un rôle. On se retrouve placé au milieu d'eux, comme dans une sorte de carrousel. Du coup ça m'a libéré et convaincu que c'était ce qu'il fallait faire dans mon film. Au final, je n'ai pas pu faire exactement ce que je voulais pour le découpage mais presque, et je pense que c'est une des scènes réussies du film. Le décor de la directrice artistique, Caroline Alder, et l'éclairage du directeur photo, Nicolas Canniccioni, sont très bien et les acteurs étaient à l'aise, le travail d'Olivier Calvert au montage son est aussi très efficace. On parlait d'artisanat au début, du plaisir qu'on a lorsque les choses fonctionnent, je pense que cette scène confirme cela. Une scène d'une dizaine de minutes en continuité avec huit

comédiens et un dialogue incessant, pour un novice comme moi, c'était un défi ! Aucun critique ne l'a dit, mais je pense que cette scène fait partie des moments généreux du film, pas évidents à faire même si le résultat semble peut-être aller de soi.

Il n'y a jamais dans le film de situations ni de dialogues convenus...

Hitchcock disait qu'on peut partir de clichés, mais qu'il ne faut pas y arriver. Le point de départ peut être parfois un peu schématique, mais c'est sans importance parce que c'est l'aboutissement qui compte. Je ne me suis pas non plus posé la question de savoir si ce film est plus classique en apparence que mon précédent. Ça ne me préoccupe absolument pas. Ce qui m'intéresse, c'est ce que le film révèle. Et je ne crois pas par ailleurs qu'il soit si classique que ça. Ce film est plus linéaire que *Nuages sur la ville*, mais c'est cette linéarité qui nous permet de pénétrer l'obscurité labyrinthique de Denise. Et ça, c'est quelque chose que je trouve beau, l'idée de rencontrer quelqu'un en moins de 80 minutes... Moi, Denise, je l'ai rencontrée en écrivant. Et je ne l'ai pas entièrement comprise, même aujourd'hui. C'est en discutant avec Micheline Bernard notamment, que peu à peu elle nous est apparue et qu'elle a fini par exister.

Tout dans le film passe par la présence, le plus souvent silencieuse, par le regard insondable qu'offre Micheline Bernard au personnage de Denise. C'est lui qui, d'une certaine façon, attire comme un pôle magnétique tous les flux d'énergie, de parole, de tension qui circulent entre les personnages.

Micheline, à mes yeux, c'est un missile sol-air, puissant et précis. Elle a un potentiel à la fois tragique et burlesque, elle peut passer de la brutalité à la délicatesse en deux secondes. Et elle ne triche pas, c'est une grande travailleuse en plus de ses aptitudes naturelles. Durant tout le tournage, elle m'a donné l'impression d'avoir une douleur au ventre, comme si l'absence du personnage de son fils se manifestait comme des coups de couteau dans ses entrailles. Parfois sur le tournage j'avais mal pour elle, je ressentais l'énergie qu'elle venait de dépenser. Il me faudrait trois heures pour décrire les qualités de cette actrice et l'ampleur de sa générosité. ■

1. *Liberté*, n° 299, sortie mars 2013.