

Je ne suis pas une croquette

Mathieu Li-Goyette

Number 322, Winter 2018

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/89585ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Collectif Liberté

ISSN

0024-2020 (print)

1923-0915 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Li-Goyette, M. (2018). Review of [Je ne suis pas une croquette]. *Liberté*, (322), 55–57.

Je ne suis pas une croquette

Autopsie d'un jeune et précaire cinéma québécois qui refuse obstinément de passer par la moulinette subventionnaire. Les films d'Olivier Godin, de Sophie Bédard Marcotte et de Charles-André Coderre

MATHIEU LI-GOYETTE

Ne souhaitant pas refermer le cinéma québécois sur lui-même, espérant l'ouvrir à ce qu'il possède mais dont il ne se préoccupe pas, visant trois cinéastes aux styles protéiformes qu'une même fragilité rassemble pourtant, je propose un balisage qui redoute les vagues et repousse les frontières.

De cette fragilité, il faut d'abord se méfier. Qualifier ces cinéastes de « fragiles » pour décrire la facture périlleuse qui les relie risquerait d'ébranler leurs œuvres, mais de fragilité il semble essentiel de parler, tant leur cinéma marginalisé est l'espace de travail d'une mise en péril des matières de l'expression cinématographique. Olivier Godin, Sophie Bédard Marcotte et Charles-André Coderre sont trois cinéastes fragiles en apparence parce qu'ils refusent les structures narratives traditionnelles, parce que leurs films ne répondent pas aux demandes éculées des instances publiques, parce qu'ils font des films *au* Québec sans faire de films *sur* le Québec. Et néanmoins, ils persistent à exister, en toute précarité.

Loin de moi l'idée de leur imposer l'exemplarité d'une nouvelle génération qu'ils représenteraient. Les débuts de Kalina Bertin (*Manic*), Vincent Biron (*Prank*), Sophie Dupuis (*Chien de garde*), Sophie Goyette (*Mes nuits feront écho*), Ian Lagarde (*All You Can Eat Buddha*), Karl Lemieux (*Maudite poutine*), Samuel Matteau (*Ailleurs*) ou Pascal Plante (*Les faux tatouages*) font poindre la promesse d'un cinéma québécois décomplexé. Seul le chemin que s'inventent nos trois cinéastes afin de quitter les terrains connus de notre cinéma les distingue de cette enthousiasmante cohorte. Refusant

de payer la dette de ceux qui les ont précédés (sinon en s'interdisant les tons gris et les derrières de tête), ils rénovent notre imaginaire tout en transcendant la pauvreté qui les ronge, et existent, malgré tout, en marge des normes du système. Pour eux compte uniquement le *désir* de filmer, de raconter, puis de mettre en scène le désir même de filmer, de raconter et de mettre en scène.

Leurs films – *Claire l'hiver*, *Déserts*, *Les arts de la parole*, *J'ai comme reculé*, *on dirait*, *H2T*, *En attendant avril*, *De quel sommeil reviendrons-nous ?*, *Nouvelles, nouvelles* –, films merveilleux dont presque personne n'a entendu parler (la somme de leur box-office, quand il y en a eu un, approcherait une journée du dernier Trogi ou du dernier Arcand), nous plongent dans une incertitude d'où seule la certitude de l'Être émerge, dans un cinéma d'auteur qui se retranche en lui-même, qui effeuille ses acquis pour se réduire aux gestes les plus cruciaux, ceux qui évacuent la normalité au profit, non pas d'un univers d'artiste original, mais de l'originalité d'un artiste à univers. Ceci pourrait sembler amateur ou narcissique; il n'en est rien. Car ces trois originaux font des films sur eux-mêmes afin de nous aider à quitter notre monde et de nous pousser à la rencontre de l'énigmatique et de l'inconnu.

Influencés par la musique, le conte, l'art vidéo ou James Bond, ils sont peut-être cernés dans une spirale de considérations et de contraintes, mais sauvés par la poésie matérielle des techniques, par l'immatérialité de la lumière et de la parole. Leurs films sont hétérogènes et hétérogénéiques, c'est-à-dire que – loin de toute forme de banalisation, de normalisation ou d'homogénéisation – ils

célèbrent l'irréconciliabilité des expressions contraires, l'impossibilité du vivre ensemble des choses sans rapports en train de se faire.

○ ○ ○

Olivier Godin a l'habitude des refus (comme bien d'autres, dira-t-on), mais les siens semblent partir de plus loin, s'attaquer non pas à des personnages mal caractérisés, mais à sa conception même du cinéma: la plastique de sa mise en scène, la radicalité de son imaginaire. Étant de ceux qui se présentent plus souvent en disant « Je ne suis pas une croquette » qu'en disant « Je suis cinéaste », il redoute d'être avalé, moulé, digéré, étapes qu'il craint moins par conspirationnisme que par sain désir d'exister.

Et avec raison. Car les subventionnaires lui demanderaient d'amoindrir cette facture poétique, loquace, inimitable, qui fait chanter son cinéma, de simplifier ses quêtes chevaleresques tournées sur l'avenue Mont-Royal ou dans son appartement de Verdun, des quêtes qui mettent en jeu des objets magiques insoupçonnés, des antidotes cousus dans le revers d'un manteau, un film de Joel Silver, des personnages qui ont des noms comme Lamirande, Tranchemontagne, Haffigan, Koroviev, Eleonore Onnaberrri ou Mithridate le Dépeupleur, d'empêcher ces personnages d'aller et venir d'un film à l'autre. Ils lui demanderaient de ne pas mettre sa main (de gorille) devant l'objectif pour faire des fondus, comme dans *En attendant avril*, d'oublier les scènes de kung-fu impliquant un professeur de Concordia (Michael Yaroshevsky), comme dans *Les arts de la parole*, quand ce ne serait pas de refuser ce montage

fondé sur des transitions lumineuses ou cet humour absurde qui ne recule devant aucun ridicule. Dans *Nouvelles, nouvelles* (2015), par exemple, lorsque Mani Soleymanlou ne put se présenter un jour de tournage à cause d'un conflit d'horaire, Godin le changea en roche et plaqua sa voix sur le vulgaire sédiment. Il faut le faire. Il l'a fait. Le film en est meilleur. Ça vous donne une idée.

Cette réalité
– propre à ces jeunes
cinéastes – oblige leurs
équipes à une solidarité
sans faille, où chacun
veille sur le travail des
autres. Conséquemment,
leurs films ont les allures
de projets collectifs
qui déboulonnent
la démiurgie.

Ces éléments, qui font en surface la particularité de son cinéma, ne sont toutefois qu'une partie du projet cinématographique qu'il poursuit depuis plusieurs années et qui travaille des tensions entre l'image et le langage, entre le bruit de la voix et celui du chant, une entreprise qui pourrait sembler destinée à finir sur les murs d'une installation vidéo, mais qui s'avère pleinement narrative et sans désir d'être encadrée, surtout que le péril de son style nourrit sa mise en scène, que son cinéma fonctionne si bien parce qu'il risque incessamment de s'écrouler, de ne plus être enchanteur et d'être rattrapé par l'amateurisme relatif de ses moyens qui tiennent à bout de bras ses acteurs, qui en retour tiennent à bout de bras ses histoires.

D'une retraite stratégique à l'autre, Godin et ses collaborateurs nous lancent le défi de croire en une histoire par ses seules paroles, proférées par des barbares rhomériens (il adore Conan). C'est ainsi qu'il préserve le secret du conte (il y est plus doué que Luc Picard), comme ceux de Michel Faubert ou de Jacques Ferron qui hantent son travail; la beauté d'un mot magique qui fonctionne lorsqu'on accepte d'y croire pour fendre la fève du langage et voir sortir le haricot qui nous mènera dans le monde au-dessus du nôtre. On comprendra pourquoi il fallait commencer par la fragilité, pour mettre en garde ceux qui se pencheraient sur ces auteurs, mais aussi pour célébrer ce que la prise de risque permet d'accomplir quand on voit une esthétique se déployer à travers le danger, et ce, sans aucun filet financier (filet qui paie le loyer autant qu'il achète du temps de tournage).

Cette réalité – propre à ces jeunes cinéastes – oblige leurs équipes à une solidarité sans faille, où chacun veille sur le travail des autres. Conséquemment, leurs films ont les allures de projets collectifs qui déboulonnent la démiurgie. Godin, Miryam Charles et Renaud Després-Larose ont successivement assuré un travail de l'image reconnaissable, soigné, doux, qui a participé à faire évoluer autrement sa mise en scène, passant d'une pellicule de nature morte (Charles) à un numérique mystérieusement tranchant (Després-Larose). Chez Sophie Bédard Marcotte, les collaborations serrées avec le monteur Joël Morin-Ben Abdallah et la directrice de la photographie Isabelle Stachtchenko (pour *Claire l'hiver* et le futur *L.A. Tea Time*) témoignent d'un esprit de groupe harmonieux, où le dévoiement des objets, des cadres et des personnalités «standardisables» montre un bel esprit de résistance à la fabrication de la normalité.

C'est du reste ce qui motive le cinéma de Bédard Marcotte depuis son premier film, *J'ai comme reculé, on dirait* (achevé en 2014, sorti en 2017), projet réalisé «entre amies» et qui devient en cours de route un grand documentaire sur

cette génération née dans les années 1990, laquelle entrait dans l'âge adulte lors des révoltes étudiantes de 2012. Ce moment de prise de conscience collective, dont il n'est jamais question chez elle, semble pourtant inscrit en filigrane dans cet esprit transgressif et libertaire dont est fait son travail, sorte de joyeux fourre-tout où s'entrecroisent les velléités d'une vie adulte et rangée qui la guettent, le désir d'évasion, l'espérance de la réinvention (de soi, de son travail), plaçant ses personnages dans des situations où il n'y a plus que la richesse de leur personnalité propre qui puisse leur permettre de rêver à un avenir taillé à leur mesure. Refusant, elle aussi, d'être «croquée», Bédard Marcotte s'échappe de l'étau qui coïncerait ses films entre un début et une fin. Ceux-ci cherchent surtout à capter des états d'être, tranquilles, sans drames particuliers, alors qu'ils se modulent au fil des rencontres et des décisions qu'ils prennent pour faire infléchir leur quotidien. Son plus grand ennemi, qu'elle met d'ailleurs comiquement en scène: les formulaires qui homogénéisent au nom de l'efficacité (c'est pourquoi son cinéma les refuse et qu'il en devient libérateur).

Si, dans son premier long métrage, elle se prenait pour sujet (un sujet parmi d'autres), elle devient actrice à part entière dans son second. Dans *Claire l'hiver* (2017), elle interprète une jeune photographe qui apprend «à la dure» la réalité des demandes de subvention et qui persiste à se lancer dans une série de photos portant sur des objets froissés, brisés, brimés du quotidien et autres bouchons de bière. *Claire l'hiver* est une brillante mise en abyme creusant la vanité de toute mise en scène de soi, retournant avec une ironie salutaire cette volonté usée de capter la banalité du quotidien. À l'approche juvénile du cinéma nombriliste, Bédard Marcotte privilégie l'approche «cosmovénile» d'un sujet qui se dérobe constamment en lui-même [cosmovénile: immaturité d'une émotion confrontée à l'indifférence du cosmos; agrandissement qui ironise, dans la distance, ce qui taraudé une génération en entier (NDA)].

Elle y parvient avec sa caméra tournée vers une capsule spatiale, son amour de la saturation numérique, des collages volontairement disgracieux, des tropes millénariaux donc, utilisés pour façonner un labyrinthe existentiel qui a le mérite de ne pas être déprimant. On retiendra par exemple ce magnifique plan de miroir déformé, qui dure et dure encore pour le plaisir plastique des possibilités qu'il étale, ou encore cette Symphonie du Nouveau Monde des souffleuses, où une « opération déneigement » est jouissivement rythmée au son de Dvořák, des plans consacrés à la simplicité et, par le fait même, à la vulnérabilité dans ce qu'elle peut avoir d'émouvant.

À l'opposé de l'esthétique *intensive* de Sophie Bédard Marcotte (esthétique dont les forces convergent vers soi), le cinéma de Charles-André Coderre part, quant à lui, dans une esthétique *extensive*, un style fait de corps mal à l'aise, qui se contorsionnent à cause d'un trop-plein. Chez lui, on souhaite non pas filmer ses pieds, son chat ou le moindre recoin de son appartement, mais tout quitter, se déterritorialiser par nécessité, afin d'obtenir la certitude d'avoir été au moins une fois au bon endroit tout en sachant que nous n'y sommes déjà plus. Sa narration semble construite au subjonctif imparfait, énoncée à partir d'un présent demi-mort cherchant à ranimer une panique qui n'avait peut-être pas lieu d'être. Les enjeux de son cinéma sont formels, esthétiques, cinématographiques, et se demandent comment rendre l'expérience sensible d'un rapport au temps qui ne cesse de se complexifier au fil de l'historicisation du monde et de l'éclatement de ses foyers de subjectivité. Ce sont des enjeux mnésiques qu'il articule sur des corps imagiers, des corps de cinéma qui existent en tant que projections fantasmatiques. C'est pourquoi le générique de *Déserts* (2016) est un hommage détourné aux génériques des films de James Bond, que les scènes tournées à Las Vegas rappellent les mythiques fuites nocturnes de *Chungking Express*, que ses personnages sont hantés par la prospection de leur devenir dans l'image, comme

le héros qui part en quête de son double aperçu dans un des « déserts du réel ».

C'est aux côtés de Yann-Manuel Hernandez, directeur de la photographie et coréalisateur de *Déserts*, puis de Radwan Ghazi Moumneh, génie musical de Jerusalem in my Heart, que Coderre a créé un univers cohérent tourné vers l'extérieur (du corps, du territoire, du Québec), une aspiration de fuite qui répond à une crise dont on ne connaît pourtant jamais l'origine. Alchimiste qui s'est modelé à travers le cinéma expérimental (il est membre du collectif Double négatif), puis au son de l'univers musical de la scène *underground* montréalaise (Godspeed You! Black Emperor, Suuns, A Silver Mt. Zion), Coderre – qui refuse aussi d'être une « croquette » – cultive la fragilité du matériau cinématographique, celle de la pellicule, qu'il dissout et brûle lors de performances, l'entrecroisant dans des jeux de projections multiples, travaillant à partir de *found footage* qu'il manipule comme s'il était question de moduler la mémoire d'une archive mondiale. Son cinéma est d'ailleurs le plus international des trois, ayant continuellement le monde arabe dans son viseur. Après quelques courts métrages tournés au Québec – *De quel sommeil reviendrons-nous?* (2011), premier film épatant qui fait sortir une femme de son rêve à travers les éléments de la nature, ou *H2T* (2013), qui nous plonge dans l'antrie du studio d'enregistrement Hotel2Tango situé dans le Mile End –, Coderre part filmer dans les creux de Death Valley (*Déserts*) et les studios de Beyrouth pour un documentaire expérimental, *Ô vallée de la vallée* (2019), qui accompagnera la future tournée de Jerusalem in my Heart.

○ ○ ○

Août 2018. À l'Espace libre, pendant le ZH Festival d'HoMa, Olivier Godin présente *Le galant noyé* avec Philippe Battikha, Florence Blain Mbaye, Rose-Maïté Erkoreka, Alexis Martin, Étienne Pilon et Mani Soleymanlou. Ce qu'il met sur scène n'est rien d'autre qu'une lecture de sa dernière création, condamnée à

croupir dans l'infâme capharnaüm de la SODEC où les scénarios trois fois refusés finissent. Réduite à l'état de compost, cette histoire (que nous ne verrons probablement jamais sur nos écrans) relatait les manigances d'une salamandre empoisonneuse. Dans la salle, presque par hasard, Sophie Bédard Marcotte et Charles-André Coderre assistent à la lecture. Ils n'ont pas fait autant de films que Godin, mais peut-être leurs scénarios finiront-ils aussi dans le cimetière subventionnaire. Peut-être un jour devront-ils épuiser l'amour d'une histoire en la jouant sur scène, coûte que coûte.

Ces fébrilités fragiles de Godin, de Bédard Marcotte et de Coderre pourraient à tout moment s'éteindre, rejoindre cette noyade du *Galant*. D'abord, parce qu'elles sont confinées aux circuits alternatifs du cinéma québécois, ensuite parce que leur cinéma fait état des vulnérabilités qui leur sont intrinsèques et qu'en faisant le constat, ils risquent à tout coup de se résorber en elles, d'en devenir les croquettes usinées ou, pire encore, de subir l'humiliation qui accompagne l'écroulement des châteaux de cartes. Godin pourrait être ravalé par le conte et la théâtralité, Bédard Marcotte se complaire dans une *hipstérisation* de son quotidien, Coderre se refuser à fixer ce qui vit dans le performatif et l'exclusif, mais c'est en assumant leurs trois regards distincts sur les possibilités de la création et de l'émancipation des facilités qu'ils tracent différents possibles du cinéma québécois. En découvrant une fragilité qui n'a rien d'une fausse humilité, ils lui redonnent une part de péril, de friable. Et ils lui inventent un avenir véritablement nouveau. (L)