

Entretien avec Rafaël Ouellet : le néoterroir au cinéma

Pierre-Alexandre Fradet

Number 250, Fall 2014

Territoires imaginaires

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/73142ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Spirale magazine culturel inc.

ISSN

0225-9044 (print)

1923-3213 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Fradet, P.-A. (2014). Entretien avec Rafaël Ouellet : le néoterroir au cinéma. *Spirale*, (250), 37–40.

Entretien avec Rafaël Ouellet : le néoterroir au cinéma

PROPOS RECUEILLIS PAR PIERRE-ALEXANDRE FRADET

Mouvance ou école, nébuleuse ou courant, la tchén'ssâ se définit par des airs de famille qui ne constituent pas pour autant les caractéristiques d'un concept figé. Si on l'associe d'ordinaire à la littérature, il y a lieu de se demander jusqu'à quel point elle trouve une expression dans le cinéma actuel. Cette question a été posée à un réalisateur québécois dont la démarche semble faire écho au néoterroir, Rafaël Ouellet. Natif de Dégelis, dans le Bas-Saint-Laurent, Ouellet tourne la plupart de ses films dans sa région natale. On lui doit notamment *Le cèdre penché* (2007), *Derrière moi* (2008), *New Denmark* (2009) et *Camion* (2012), pour lequel il a reçu le Prix de la meilleure réalisation et le Prix du jury œcuménique au Festival international de Karlovy Vary. Il travaille en ce moment même à l'adaptation de *Menaud, maître-draveur*, de Félix-Antoine Savard. Alors que bon nombre de cinéastes refusent d'être placés sous la bannière d'un courant artistique de peur d'y être réduits, Ouellet est tout à fait disposé à s'associer au néoterroir. Dans son cas, cette association se comprend plus comme un acte de solidarité que comme un geste de réduction, et elle n'exclut pas – tout au contraire – que l'auteur tienne à préserver sa singularité et son désir de s'ouvrir à diverses approches dans le présent et l'avenir.

SPIRALE – À première vue, le rapprochement semble permis entre votre œuvre et la tchén'ssâ parce que la plupart de vos films se déroulent à Dégelis – c'est-à-dire en région éloignée –, accordent une large place à la masculinité (ce qui est tout au moins vrai pour *Camion*), collent à l'oralité et évitent l'idéalisation excessive. Qu'en pensez-vous ?

RAFAËL OUELLET – Jusqu'à preuve du contraire, je crois en effet qu'on peut rapprocher certains de mes films de la tchén'ssâ. On peut penser notamment à *Camion*, comme vous le dites, mais aussi à *Arsenault et fils*. Si ce projet de film se concrétise un jour, il devrait rejoindre plus directement encore que mes films précédents l'esprit de la tchén'ssâ. Mais dans le cas de *Gurov & Anna*, c'est autre chose...

SPIRALE – Ce projet s'inspire d'une nouvelle de Tchekhov.

RAFAËL OUELLET – Oui. Il ne s'agit pas de faire une adaptation pure et simple d'une œuvre de Tchekhov, mais de créer des personnages qui « surfent » sur ceux de Tchekhov. Et ce film est plus urbain. Il ne devrait donc pas pouvoir être mis en rapport avec le néoterroir. Malgré tout, je le redis, je suis tout à fait prêt à être associé à certains courants, mais à condition que ça ne représente pas une prison pour ma démarche actuelle et future. C'est le cas autant pour la tchén'ssâ que pour la nouvelle vague québécoise. Ce n'est pas à moi, en définitive, de déterminer à quel courant j'appartiens, mais lorsque la question m'est posée de savoir s'il y a certains traits communs entre mon cinéma et celui d'autres réalisateurs (exemples et arguments à l'appui), je ne m'interdis pas de répondre. Pour moi, la nouvelle vague québécoise existe, et ce n'est pas du

*L'expression « tchén'ssâ »
convient mieux au cinéma
qu'à la littérature.*

tout réducteur d'utiliser cette expression, tout comme la tchén'ssâ existe et partage certaines ressemblances avec mon cinéma. J'irais même jusqu'à dire une chose : dès le moment où l'expression « nouvelle vague québécoise » est sortie, les médias auraient dû l'utiliser plus abondamment, non pas pour créer une mode éphémère, mais pour attirer l'attention sur le cinéma québécois et son pouvoir de renouvellement. Nous sommes des cinéastes nés pour la plupart dans les années 1970 et éduqués dans le cynisme post-référendaire. Nous abordons la politique obliquement, nos façons de faire se

ressemblent. Néanmoins, les cinéastes travaillent actuellement trop souvent en cellule close et feraient bien de s'unir davantage – en faisant lire par plus de personnes leurs scénarios, en s'aidant au montage... Même si j'adhère jusqu'à un certain point à la théorie de l'auteur, je considère que le cinéma produit des œuvres collectives et que c'est en assumant pleinement cet élément collectif qu'on parvient à créer les meilleurs films.

SPIRALE – Vous adaptez présentement le roman du terroir *Menaud, maître-draveur*. Dans *Cinéaste de la parole. Entretien avec Paul Warren*, Pierre Perrault décrit ce roman comme un chef-d'œuvre, mais il reproche à Félix-Antoine Savard de trop idéaliser ses personnages, c'est-à-dire de ne pas faire entendre leur véritable voix (la *chouenne* de Charlevoix). Comptez-vous respecter la dimension quelque peu idéaliste du roman ou lui donner un tour plus réaliste et plus contemporain (ce qui vous rapprocherait davantage du néoterroir) ?

La forme littéraire présente trop de limites pour l'oralité.

RAFAËL OUELLET – Il n'y a pas beaucoup de dialogues dans *Menaud, maître-draveur*. On dénombre plusieurs ellipses, et une bonne partie de l'histoire se déroule dans la tête du personnage. Ce qui fait avancer le récit, c'est une quête assez abstraite si on la situe dans le contexte du Québec de l'époque. Ce qu'on cherchera à faire, c'est à rendre le tout plus concret. On replacera l'histoire dans son époque, mais on tentera de mieux faire entendre la langue parlée. Pour l'instant, on revisite des documents audio qui nous permettent d'entendre une voix semblable à la langue de Charlevoix des années 1930, notamment certaines émissions de radio de Pierre Perrault. Donc, pour répondre à votre question : oui, on cherche à donner un tour plus réaliste et plus contemporain à l'œuvre de Félix-Antoine Savard. Il me semble d'ailleurs important d'éviter de chercher à reproduire parfaitement la langue de l'époque. Si on tentait d'imiter *Pour la suite du monde* aujourd'hui, on tomberait dans la caricature, cette tentative s'incarnerait mal dans la voix des acteurs. Tout en reconnaissant un mérite à Gilles Carle, on peut dire qu'il y a un aspect un peu franchouillard dans la langue de *Maria Chapdelaine* (1983). Aspect qu'on retrouve également dans le roman *Menaud, maître-draveur*. La sensibilité franchouillarde de Savard s'explique, me semble-t-il, par le souci de l'auteur d'aller témoigner en Europe de ce qui se faisait au Québec. À l'époque, les lecteurs n'étaient peut-être pas encore prêts à faire l'expérience d'une véritable oralité. Michel Tremblay n'est arrivé que plus tard et a fait école.

SPIRALE – Qu'est-ce que la forme cinématographique permet d'apporter au néoterroir que n'apporte pas forcément la littérature ? Une meilleure connaissance de la voix des personnages ? Doit-on privilégier une technique précise pour atténuer l'idéalisation et accentuer le réalisme ?

RAFAËL OUELLET – Certains croient que c'est uniquement grâce à la technique du cinéma direct qu'on peut aller au plus près de l'individu en action. Selon moi, cette idée nous ramène à Perrault et à un esprit nostalgique. Dans les faits, à mon avis, toute caméra peut devenir un œil. On peut très bien aller à la rencontre de ses personnages et faire un cinéma réaliste avec une caméra assise, lourde, sur un trépied ou sur un *dolly*, ou encore avec un *steadicam*. Tout réside dans le traitement, dans ce qu'on fait avec les acteurs et la scénographie. L'élément le plus important de la tchén'ssâ est à mes yeux l'oralité. Pourquoi écrit-on « tchén'ssâ », d'ailleurs ? C'est pour s'assurer de faire entendre ce mot d'une certaine façon lorsqu'on le lit, c'est pour marquer l'oralité québécoise à partir d'un anglicisme. Quand on lit des auteurs comme Samuel Archibald, Raymond Bock et William S. Messier, on n'a pas affaire à du pur joul, mais à un français souvent très correct qui tend par moments vers l'oralité. Sur Facebook, quand j'interagis avec Samuel, je suis fasciné de constater à quel point il maîtrise l'oralité. Parlant de football, il écrit par exemple : « *Être botteur, c'po une djobbe facile.* » J'aimerais rencontrer ce genre d'expressions purement orales plus souvent dans les écrits de la tchén'ssâ. De mon côté, j'espère pouvoir radicaliser ce rapport à l'oralité. Mon scénario de *Camion* n'a pas encore été publié. S'il l'est, il ne sera pas écrit au son du début à la fin, mais ses dialogues seront très proches de l'oralité.

SPIRALE – Les écrits du néoterroir demeurent donc trop léchés à votre goût ?

RAFAËL OUELLET – Oui. Malgré tout le mérite qu'on peut leur accorder, on serait en droit de s'attendre à plus d'oralité de leur part. Et j'en viens à me dire que si ces écrits ne peuvent en donner davantage d'un point de vue oral, c'est peut-être parce que la forme littéraire présente trop de limites pour l'oralité. Ce que j'aime du cinéma, c'est qu'il nous permet d'assumer complètement l'aspect oral. Je pense même que l'expression « tchén'ssâ » convient mieux au cinéma qu'à la littérature, qui pourrait, elle, porter le nom de « néoterroir ». Je suis très conscient des difficultés posées par l'oralité. Ce n'est pas tout le monde qui peut faire entendre une voix. Dans *La peur de l'eau* (2011) de Gabriel Pelletier, l'équipe tente de reproduire l'accent des Îles-de-la-Madeleine, mais le résultat n'est pas très convaincant ; on a l'impression que les habitants des Îles viennent de régions distinctes. Dans *Camion*, j'ai pu travailler avec des acteurs qui maîtrisent bien l'oralité : Julien Poulin, Stéphane Breton, Patrice Dubois, qui est habitué au doublage. Dans *New Denmark*, je me suis inspiré de Cormac McCarthy pour écrire des phrases courtes, axées sur les répétitions et prononcées à tour de rôle par des acteurs non professionnels. En fait, je suis en

quelque sorte un écrivain frustré (*pires*). J'ai bien dit « frustré » et non pas « raté », parce que je ne me suis pas encore risqué à publier un livre. Un projet de roman, que j'avance depuis quelques années, me tient cependant très à cœur, en plus du projet de scénario de *Camion* et d'un projet d'entretiens avec Julien Poulin que j'aimerais publier.

SPIRALE – Même si en général on affirme que la tchén'ssâ s'intéresse au passé à la manière du « *coureur des bois*² » et sans forcément le regretter, certains personnages des œuvres du néoterroir expriment par moments une forme de nostalgie. Ainsi, dans *Arvida* de Samuel Archibald, quelqu'un dit : « *Mon père ne manque plus de rien, mais il s'ennuie du goût qu'avait la nourriture quand il n'y en avait pas assez*³. » De votre côté, cherchez-vous à vous tenir loin de la nostalgie ou au contraire à l'assumer, vous qui revenez presque invariablement à Dégelis pour réaliser vos films et qui n'hésitez pas à vous inspirer de votre père pour créer le personnage du camionneur dans *Camion* ?

*Il faut éviter de donner
l'impression d'agir uniquement
par réaction au cinéma urbain.*

RAFAËL OUELLET – Des vrais nostalgiques, j'en connais, et je ne m'identifie pas vraiment à eux. Dans *Camion*, certains personnages sont nostalgiques parce qu'ils sentent le besoin de retourner vivre sur leur terre natale ; d'autres, au contraire, ont besoin de quitter leurs habitudes et leur quotidien pour vivre autrement, ils constatent qu'un autre mode de vie est possible et souhaitable. La nostalgie est donc relative à chaque personnage, comme à chaque personne humaine. Toujours dans *Camion*, il est question d'un rapport à la nature, de chasse, de cordage de bois. Est-ce que tout ça correspond à mon passé ? Oui et non à la fois. Oui, parce que je viens de Dégelis et que j'ai vu plusieurs personnes dans mon enfance entretenir un rapport à la nature et à la mécanique. Non, parce que je ne suis presque jamais allé à la pêche et à la chasse, et que je ne garde pas de souvenirs impérissables de mes quelques expériences dans la nature. Si mes films parlent à l'occasion du passé, ils n'incarnent pas pour autant le passé lui-même : ils jettent un regard actuel sur lui. Par ailleurs, contrairement à ce qu'on pense parfois à Montréal, le rapport à la nature et à la mécanique n'est pas forcément un trait du passé. Encore aujourd'hui, des gens se réveillent chaque matin pour *mixer* leur gaz et leur huile, réparer leur *skidoo*, et ils ne le font pas par nostalgie.

SPIRALE – Au Québec, d'ailleurs, il y a moins de deux millions de personnes qui vivent sur l'île de Montréal, comparativement à environ six millions qui vivent à l'extérieur et sont susceptibles de poser ces gestes au quotidien. Ce que vos films donnent à voir est donc sans doute bien plus actuel que certains ont tendance à le croire. Assez récemment, des statistiques ont révélé que la plupart des cinéastes québécois s'orientent ou bien vers les centres urbains (en particulier Montréal), ou bien vers les régions éloignées pour tourner leurs films⁴. La ville moyenne (Drummondville, Shawinigan, Victoriaville...), qu'on ne doit pas confondre avec la banlieue, serait-elle le nouveau laissé-pour-compte du cinéma québécois ? Devrait-on s'y intéresser davantage pour en relever les spécificités et les potentialités, la ville moyenne n'étant ni un macrocosme ni un microcosme au sens strict ?

RAFAËL OUELLET – Il est possible que la ville moyenne ait ses propres particularités et potentialités et qu'elle mérite notre attention, c'est bien vrai. Mais comme je ne suis pas originaire d'une ville moyenne, il est difficile pour moi de dire jusqu'à quel point. Certaines alumineries ferment leurs portes, et les villes (parfois moyennes) qui les hébergeaient s'en voient transformées. Les villes moyennes possèdent de grandes rues commerciales. Il y a peut-être là quelques spécificités à examiner. Sarah Fortin, je crois, vient de Drummondville ; peut-être qu'une cinéaste comme elle pourrait nous éclairer là-dessus. De mon côté, je m'intéresse surtout aux villes peu peuplées et éloignées en m'abreuvant à différentes sources. Ma démarche fait en ce sens un peu écho à celles de Fabien Cloutier, de Patrice Desbiens, de Michel-Olivier Gasse et de Victor-Lévy Beaulieu. Dans un de mes génériques, j'ai remercié Raymond Carver parce qu'il a influencé mon écriture. Je pense également à l'écrivain américain Pete Dexter, à la série *True Detective* ou à l'auteur et chanteur Willy Vlautin. Si j'ai introduit sa musique dans mon film, c'est que je ne souhaitais pas faire jouer du Hank Williams père, mais bien du néoterroir. Un autre nom qui m'inspire beaucoup est Robert Altman. Il revisite lui aussi à ses heures le western. Faire en sorte que les personnages parlent en même temps, ne finissent pas leurs idées, changent de sujet et ne donnent pas de réponse lorsqu'on leur pose une question : tous ces procédés à l'œuvre chez lui m'inspirent beaucoup.

SPIRALE – Vous avez assuré le montage des *États nordiques* (2005), de Denis Côté, film tourné à Radisson. Croyez-vous que certains films de Côté, que vous connaissez d'ailleurs très bien, peuvent eux aussi être rapprochés du néoterroir ? Outre Denis Côté, pensez-vous qu'on peut plus ou moins lier d'autres cinéastes québécois contemporains au néoterroir ? Je pense ici à Sarah Fortin, que vous venez de citer, mais aussi, notamment, à Robin Aubert, à Anne-Marie Ngô, à Rodrigue Jean et à Guy Édoin.

RAFAËL OUELLET – *Vic + Flo ont vu un ours* (2013) me semble correspondre assez bien au néoterroir. *Les états*

nordiques (2005), *Carcasses* (2009) et *Nos vies privées* (2007) aussi. Pour ce qui est de *Curling* (2010), un peu moins, parce qu'il s'intéresse davantage à la banlieue. Mais je pense qu'on a bel et bien un néoterroir au Québec, qui a pris le contrepied du cinéma plus urbain des années 1990 et du début des années 2000. Le danger devient à présent d'exaspérer le spectateur en mettant trop l'accent sur la campagne. Non pas qu'on doive renoncer à parler de la campagne, mais il faut éviter de donner l'impression d'agir uniquement par réaction au cinéma urbain, tout comme on doit éviter d'adopter docilement les « manières » de la nouvelle vague. Il faut viser la diversité. Chez Xavier Dolan, l'ailleurs est reposant. Chez Denis Côté, l'ailleurs est encore une fois un refuge. Quand je voyais Denis plus fréquemment, la possibilité avait été évoquée qu'il adapte le premier roman de Perrine Leblanc. Tout cela demeure à voir, et j'ignore où ce projet en est rendu, mais ce serait peut-être là une façon de poursuivre l'activité de création propre à la nouvelle

C'est en regardant
La bête lumineuse que
j'ai reconnu mon entourage
pour la première fois.

vague et au néoterroir. Cela dit, un des autres dangers qui guettent le cinéma est celui de se sentir trop observé par les festivals et leurs attentes (sentiment d'observation qui semble peser parfois sur les épaules de Denis Côté, notamment). Ce danger est difficilement contournable, je l'avoue, lorsqu'on fréquente les festivals et qu'on rencontre un grand nombre de programmeurs, mais il ne doit pas empêcher les cinéastes de rechercher la diversité, de trouver leur propre voie et de rester universels. Quant aux autres cinéastes susceptibles d'être reliés à la tchén'ssâ, je n'ai pas eu l'occasion de voir tous leurs films. Personnellement, je trouve que Stéphane Lafleur tend à prendre ses personnages de haut, tandis que Sébastien Pilote les transporte parfois du côté de la carte postale. Leurs films sont sombres et décrivent un certain échec, je ne le nie pas, mais, pour employer une image, le souper spaghetti de Lafleur est ironique, alors que le souper spaghetti de Pilote est trop beau. Lafleur nous présente une danse en ligne et fait entendre une musique *québécoise* et un clavier *cheapette*. Pilote nous fait voir une réunion de motoneigistes et témoigne d'un certain esprit nostalgique; ses films semblent déplorer la disparition d'une époque. Moi, à l'écran, je n'ai pas encore organisé mon souper spaghetti (c'est-à-dire un rassemblement populaire), mais si j'en organisais un, je m'assurerais de rester à la hauteur des personnages eux-mêmes.

SPIRALE – Quelques films paraissent anticiper l'esprit du néoterroir : *Bulldozer* de Pierre Harel (1974), *Le temps d'une chasse* (1972) et *Les bons débarras* (1979) de Francis Mankiewicz... À l'opposé, un certain nombre de films expriment un attachement à la campagne sans pour autant correspondre au néoterroir, qui porte un regard « mi-figue mi-raisin » sur le monde mais penche surtout vers le côté « trash⁵ » : *Séraphin : un homme et son péché* de Charles Binamé (2002), *Nouvelle-France* de Jean Beaudin (2004), *Le survenant* d'Érik Canuel (2005), *Ésimésac* de Luc Picard (2012), *Le démantèlement* de Sébastien Pilote (2013), etc. Bien que les documentaires de Maurice Proulx mettent en avant les bienfaits du rapport à la terre, ils se distinguent à mon avis du néoterroir puisqu'ils sont d'obédience catholique et orientés vers le passé du Canadien français. Vous avez déjà affirmé en entrevue que *La bête lumineuse* (1982) est l'un des films les plus marquants de l'histoire du Québec. Pourquoi ce film (ou d'autres œuvres) vous inspire-t-il ?

RAFAËL OUELLET – On dit souvent qu'à la sortie de *Pour la suite du monde*, les Québécois ont pu s'entendre parler et se voir projetés sur écran pour la première fois. Eh bien, dans mon cas, c'est en regardant *La bête lumineuse* que j'ai reconnu mon entourage pour la première fois, dans ce qu'il a de beau et de laid. Ce film révèle des vérités crues sur nous, il nous renvoie à nous-mêmes. Le poète Stéphane-Albert Boulais est fascinant parce qu'il cherche à s'intégrer à un groupe de chasseurs qui en retour ne veulent pas (ou si peu) se laisser affecter par lui. Même si je ne suis pas poète, je suis en quelque sorte le poète de ma famille parce que j'écris des films. Je me suis donc reconnu à certains égards dans Boulais. En ce qui concerne l'œuvre de l'abbé Proulx, vous avez raison de souligner qu'elle ne peut pas être rapprochée du néoterroir. À vrai dire, elle est même aux antipodes du néoterroir : elle est représentante du terroir lui-même ! C'est avec des cinéastes comme Perrault (et Brault et tous ses collaborateurs, trop souvent oubliés mais pourtant essentiels) que le cinéma québécois est passé du terroir au néoterroir. Ces cinéastes ont voulu aller fouiller dans ce qui n'existait plus ou tendait à disparaître. En ce sens, si l'on veut, la production actuelle semble correspondre davantage à un « néonéoterroir » : elle déploie dans un contexte nouveau une pratique mise en place il y a un certain temps déjà. ┘

1. Pierre Perrault, *Cinéaste de la parole. Entretiens avec Paul Warren*, Montréal, L'Hexagone, 1996, p. 115.
2. William S. Messier, « Les sentiers battus. Quelques notes sur le coureur des bois », *Liberté*, n° 295, vol. 53, avril 2012, p. 29.
3. Samuel Archibald, *Arvida*, Montréal, Le Quartanier, p. 19.
4. Steve Proulx, « Petite géographie du cinéma québécois », *Nouveau Projet*, n° 02.
5. Mathieu Arsenault, « Ruralité trash », *Liberté*, n° 295, vol. 53, avril 2012, p. 46.