

Les cinéastes cinéphiles

Helen Faradji

Numéro 152, juin–juillet 2011

Renouveau du cinéma québécois

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/65033ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (imprimé)

1923-5097 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Faradji, H. (2011). Les cinéastes cinéphiles. *24 images*, (152), 23–25.

LES CINÉASTES CINÉPHILES

par Helen Faradji

ILS ONT ENTRE 20 ET 40 ANS. LEURS FILMS ONT ÉMERGÉ À PEU PRÈS EN MÊME TEMPS. Tous ont peu ou prou le regard porté ailleurs que sur les centres urbains, tous évoquent la banalité, la solitude, le hasard, tous sont habités par une pesanteur triste (ou le contraire). Et tous témoignent d'une connaissance réelle autant que d'un amour sincère du cinéma. Mais cela suffit-il à les rassembler au sein d'une tendance particulière? Cela autorise-t-il vraiment à évoquer l'existence d'une nouvelle vague québécoise?



In the Mood for Love (2000) de Wong Kar-wai

La tautologie est implacable. Mais postuler de l'existence d'une nouvelle vague, c'est nécessairement admettre qu'il y en a une ancienne. Dans l'histoire du cinéma, il n'existe en effet pas un mouvement, une tendance ou même un genre qui ne se soit construit par rapport au cinéma qui l'a précédé. Le film noir? Une réinvention du film de gangsters. Le Cinema novo? Un coup porté à l'hégémonie du cinéma hollywoodien sur le territoire brésilien. Le néoréalisme italien? Une riposte au cinéma dit des téléphones blancs. La liste est longue. Mais elle montre surtout que tout nouveau mouvement de cinéma est d'abord et avant tout affaire de réaction. Celle-ci peut être le rejet, dont l'exemple le plus parlant reste encore cette révolte de la Nouvelle Vague française contre ce que les jeunes turcs appelaient le cinéma de papa, sclérosé par son obéissance aveugle aux conventions de l'adaptation. Mais cette réaction peut aussi être constructive, se servant des bases posées par un art antérieur admiré, idéalisé, pour les faire évoluer, à l'instar des

peintres maniéristes qui surent symboliser, par des déformations de l'image, leur conscience angoissée de se savoir arrivés après le moment de perfection que fut la Renaissance, et ainsi renouveler la peinture italienne.

La plupart des nouvelles tendances du cinéma, résultant de moments de crise de cet art, sont en effet marquées par un geste maniériste. Les films marquants de la Nouvelle Vague, pour reprendre cet exemple, ont certes fait entrer le cinéma dans la modernité, mais ils ont réussi ce passage en réinventant les codes formels et esthétiques du cinéma qu'ils admiraient, notamment celui de Hawks et de Hitchcock. Comment ne pas voir dans les faux raccords et les regards-caméra d'*À bout de souffle* la réponse à cette question lancinante : comment refaire du cinéma après la perfection de la transparence et de la linéarité hollywoodiennes? Cette approche maniériste du cinéma a pour conséquence d'engendrer un cinéma réflexif dans lequel les images sont torturées, déformées, allongées



Japón (2002) de Carlos Reygadas, *L'homme sans passé* (2002) d'Aki Kaurismäki et *Paranoid Park* (2007) de Gus Van Sant

pour chercher à en exploiter au maximum les ressources significatives. S'adressant à Serge Daney, Gilles Deleuze expliquait : « Non plus : qu'est-ce qu'il y a à voir derrière l'image ? Ni comment voir l'image elle-même. Mais comment s'y insérer, comment s'y glisser [...]. Et vous donnez le beau nom de maniérisme à cet état de crispation ou de convulsion, où le cinéma s'appuie sur lui-même pour se retourner contre le système qui veut le contrôler ou le suppléer lui-même. "Maniérisme", c'est déjà ainsi que vous définissiez dans *La Rampe*, le troisième état de l'image : quand il n'y a plus rien à voir derrière, quand il n'y a plus grand-chose à voir ni dessus, ni dedans, mais quand l'image glisse toujours sur une image préexistante, pré-supposée, quand "le fond de l'image est toujours

déjà une image" à l'infini et que c'est cela qu'il faut voir »¹. En un mot comme en cent, le cinéma que l'on peut dire maniériste est d'abord et avant tout un cinéma cinéphile.

Peut-on pour autant dire que tout cinéma cinéphile est également maniériste ? La cinéphilie des jeunes cinéastes québécois est incontestable. Dès le premier plan des *États nordiques* de Denis Côté qui évoquait sans ambiguïté *La lutte* de Brault, Carrière, Fournier et Jutra (1961) et annonçait d'une certaine façon l'arrivée de cette vague en 2005, le doute n'était plus permis : ces cinéastes connaissent et aiment le cinéma. La cruauté de Reygadas dont on retrouve trace dans le *Demain* de Maxime Giroux, le regard mélancolique de Gus Van Sant sur la jeunesse (*New Denmark* de Rafaël Ouellet, *À l'ouest de Pluton* de Myriam Verreault et Henry Bernadet, *Jo pour Jonathan* de Maxime Giroux), le réalisme poétique d'un Forcier ou la puissance naturaliste du cinéma direct (*Curling* et *Nos vies privées* de Denis Côté), le mélodrame d'Almodóvar et le sentimentalisme de Wong Kar-wai (*J'ai tué ma mère* et *Les amours imaginaires* de Xavier Dolan), l'humour absurde et existentiel de Kaurismäki (*Continental, un film sans fusil* et *En terrains connus* de Stéphane Lafleur), la dureté d'un Bruno Dumont, l'art de la contemplation d'un Tsai Ming-liang, la puissance d'envoûtement d'un Weerasethakul... les preuves sont nombreuses. Les jeunes cinéastes québécois se sont assurément élu des maîtres dans le cinéma auquel leurs œuvres tendent.

Cette position marque en premier lieu, et sans contredit, une réaction de rejet du cinéma commercial. Point de ces acteurs-locomotives à la Michel Côté ou Rémy Girard dans ce nouveau cinéma, mais de nouveaux visages (Ève Duranceau, Raphaël Lacaille, Carla Turcotte, Marie-Hélène Bellavance, etc.) encore vierges de tout passé cinématographique. Point de rues ou de ruelles ensoleillées et passantes, mais de nouveaux lieux (campagnes, banlieues, dépotoirs, etc.) souvent en pleine demi-saison. Point de bavardages, de récits qui prennent le spectateur par la main, de montages didactiques, mais des silences, de la contemplation, des « trous » narratifs obligeant le spectateur à rester sans cesse sur le qui-vive. Si le refus de se laisser enfermer dans les conventions du cinéma populaire est manifeste ici, quelle est l'attitude de ces jeunes cinéastes devant le grand cinéma d'auteur international ? La réponse doit être nuancée.

La cinéphilie des Côté, Ouellet et Giroux se manifeste de façon presque authentiquement maniériste. L'angoisse d'arriver après leurs maîtres, l'anxiété devant la perfection de ce qui les a précédés se lisent en effet assez nettement dans les transformations qu'ils apportent à des gestes de cinéma admirés. Le vide, le mystère, la lenteur, la rigueur sont au cœur de ce grand cinéma ? Exagérons-les, semblent dire ces jeunes cinéastes, poussons au maximum cette ascèse narrative et esthétique pour mieux en tester les limites. Ainsi, Denis Côté va arrimer son cinéma à celui des ultra-réalistes, celui du cinéma direct québécois bien sûr, mais aussi celui des Dardenne, d'un Dumont ou d'un Cassavetes, mâtiné de quelques fulgurances presque métaphysiques à la Béla Tarr ou à la Tarkovski. Mais cette proximité quasiment documentaire du réel se double également, notamment dans *Nos vies privées* et *Carcasses*, d'une juxtaposition assez nette de pure fiction par exemple, par l'inclusion d'une scène captée sur le vif au Festival du cochon de Sainte-Perpétue ou de façon encore plus réflexive par la mise en rapport entre le documentaire sur le ferrailleur Jean-Paul Colmor et l'arrivée issue de la fiction

de quatre adolescents trisomiques sur son territoire. Comme s'il s'agissait de créer de nouveaux espaces narratifs où se perdre, en mêlant ceux déjà connus, déjà établis, déjà « parfaits ».

C'est sur la profondeur de champ et la lumière que semble davantage se concentrer la torsion maniériste qu'impose Giroux à son cinéma. Chez Reygadas, et notamment dans *Japon*, la cruauté du regard passe notamment par une vision quasi lyrique, presque surnaturelle de la nature, mise en valeur par une lumière aux accents divins, et des plans-séquences ainsi qu'une profondeur de champ laissant le regard se perdre à l'infini. L'humain est abandonné dans cette majesté, petite fourmi au destin insignifiant, simple élément d'un grand théâtre dont il n'est qu'un pion. Semblant avoir retenu, et admiré, de Reygadas cette façon de souligner la toute-puissance de l'environnement sur l'humain, Giroux va lui aussi faire preuve d'une certaine dureté et d'un certain sens du déterminisme social en usant des mêmes effets formels, mais en plongeant néanmoins son regard dans un décor de béton gris, de champs glacés et d'auto-routes désertées où le jeune « héros » de *Jo pour Jonathan* viendra lui aussi abîmer ses illusions.

De la même façon, c'est en transposant la qualité hypnotique, éthérée des ellipses, des plans-séquences et des silences « van santiens », ou son utilisation d'acteurs non professionnels, dans la monotone municipalité de Dégelis, que Rafaël Ouellet va aussi manifester une attitude maniériste en axant sa réflexion sur la façon dont les ressources pures du cinéma (son, montage, cadrage) sont à même d'exprimer cet état de flou, de trouble qu'est l'adolescence. Comme devant un monument qu'ils auraient eux-mêmes érigé en modèle indépassable, ces cinéastes n'en gardent qu'une ossature, une carcasse, dont ils exploreraient les moindres facettes en l'asséchant, dépouille qu'ils mettraient encore davantage à nu pour tenter d'en comprendre le fonctionnement, d'en percer les secrets. Chez tous ces cinéastes, le maniérisme correspond en tout point à la définition qu'en donnait Serge Daney : « Comment définir ce maniérisme-là ? Il n'arrive plus rien aux humains, c'est à l'image que tout arrive. À l'Image. L'Image devient un personnage pathétique, un enjeu [...] Coppola témoigne du gouffre dans lequel on s'abîme lorsqu'on oscille entre les choses qu'on ne sait plus faire (comme avant) et celles qu'on ne sait pas encore faire (comme après) »². Cette attention à la forme, manifeste dans leur utilisation outrée du plan-séquence, de la profondeur de champ, du silence et de la dilatation temporelle, comme s'il s'agissait de pousser ces effets au maximum de leur potentiel de signification, explique alors peut-être aussi pourquoi ce cinéma est encore caractérisé par une sécheresse narrative, une attention démesurée portée à l'individu plutôt qu'au vivre ensemble, et une relation ascétique au monde.

Le cinéma de Xavier Dolan, de Stéphane Lafleur ou de Verreault et Bernadet paraît légèrement différent. Certes, le souci d'y proposer une esthétique marquée par un travail formel y est également manifeste (il suffit de songer à l'usage que peut faire Dolan du ralenti, Lafleur du plan-séquence ou Verreault et Bernadet des répétitions). Mais leur maniérisme paraît davantage porter sur la narration que sur l'image. Pourtant, là encore, leurs gestes semblent caractérisés par une déformation des traits présents dans le cinéma de leurs maîtres, déformation trahissant sans peine leur angoisse d'arriver après eux. Ainsi, le mélodrame et le romantisme d'Almodóvar et de Wong Kar-wai sont revisités à l'aune d'une certaine hystérie

chez Dolan, que ce soit par le débit ultra-rapide auquel sont livrés les dialogues (comme celui de cette jeune femme jouant le rôle du chœur grec version 2.0 des *Amours imaginaires*) ou l'enchaînement fougueux et frénétique de séquences toutes surchargées émotionnellement (le crescendo de cris furieux de *J'ai tué ma mère*). Chez Stéphane Lafleur, c'est par l'ajout d'éléments fantastiques (la disparition dans *Continental* ou l'homme du futur d'*En terrains connus*) que l'absurdité d'un Kaurismäki, par exemple, va être continuellement exagérée. Si *L'homme sans passé* offrait au cinéaste finlandais un canevas vierge sur lequel peindre son portrait d'une société au fonctionnement kafkaïen, c'est l'« homme avec un futur » qui sert à Lafleur de catalyseur humoristique et loufoque pour dépeindre un monde insensé, repoussant sur le bas-côté ceux qui ne réussissent pas, ceux qui ont raté le train de la performance et de la bonne humeur perpétuelle. Dans *À l'ouest de Pluton*, c'est aussi par l'humour et la vivacité des répliques des jeunes filmés que vont être réinventés les codes du cinéma de Larry Clark, de Sofia Coppola et de Gus Van Sant.

Alors qu'il semblait *a priori* difficile de faire coïncider les approches et les tons de ces différents cinéastes, leur réunion sous la bannière du maniérisme, bien que de formes différentes, apparaît comme le ciment de leur identité commune. Car qu'ils soient cruels, tendres, délicats ou amusés, tous manifestent bel et bien dans leur cinéma une réelle réflexion sur les possibles de leur art. Tous semblent hantés par la perfection idéalisée d'un grand cinéma d'auteur international, sans que pourtant ce poids ne les écrase. Tous semblent chercher des solutions à une crise de la représentation frappant le



Rosetta (1999) de Jean-Pierre et Luc Dardenne

cinéma. Tous, en effet, réalisent des films-symptômes d'un cinéma qui se cherche, qui doute, qui se sait dans une impasse. Et tous, surtout, réfléchissent ardemment aux moyens que le cinéma peut lui-même offrir pour s'en sortir. Plus qu'une nouvelle vague, leur cinéma est peut-être d'abord et avant tout un cri nouveau. À nous de savoir l'entendre. ■

G. Deleuze, « Optimisme, pessimisme et voyage : lettre à Serge Daney » dans *Ciné journal*, vol. I, p. 13 et p. 19-20.

S. Daney, « Coup de cœur : Francis Ford Coppola » dans *Ciné journal*, vol. I, p. 181-182.