

NOUVELLES VUES

revue sur les pratiques et les théories du
cinéma au Québec

Le traitement du lieu comme instance identitaire dans l'œuvre de Denis Côté

FRANÇOIS JARDON-GOMEZ

Résumé

L'article propose d'analyser le traitement du lieu en tant qu'espace de construction de soi du personnage à travers l'étude des longs métrages réalisés par Denis Côté. Sont ciblés la nature des personnages et les moyens par lesquels ils se définissent à l'intérieur du cadre par rapport au lieu où ils se situent ainsi que leur capacité à s'adapter, ou non, à celui-ci. On verra comment la nature des lieux, désignés géographiquement mais pourtant d'apparence anonyme, jouera sur la manière dont les personnages se présentent et agissent. Au détriment de la relation entre personnages, la relation personnage-lieu devient le nœud central des films de Denis Côté. En somme, la construction du lieu par Côté précède et détermine la construction du personnage, qui se retrouve subordonné au monde qu'il habite.

Dans un entretien avec Jean-François Hamel dans la revue *Ciné-Bulles* à la sortie de *Curling* (Denis Côté, 2010), Denis Côté affirmait l'importance toute particulière qu'il accorde au lieu dans son processus de création : « Lorsque je commence un nouveau film, je pars toujours d'un lieu; ensuite, j'y greffe des personnages et des situations » (Hamel, 2009, p. 46). Pris au confluent des notions d'espace et de territoire, le lieu se conçoit comme de l'espace cartographié. Pour Michel de Certeau, le lieu est un endroit où les choses sont organisées selon un ordre préétabli, alors que l'espace est le lieu lorsqu'il est pratiqué. Autrement dit, le lieu devient espace du moment qu'une personne (un « usager », pour reprendre le terme utilisé par Certeau dans *Arts de faire*) y inscrit du mouvement, de la direction et, partant, de la temporalité; ce sont les habitants ou les usagers qui, en pratiquant le lieu, le transforment en espace non fixe et toujours sujet à actualisation. Selon lui, « les lieux sont des histoires fragmentaires et repliées, des passés volés à la lisibilité par autrui, des temps empilés qui peuvent se déplier mais qui sont là plutôt comme des récits en attente et restent à l'état de rébus » (Certeau, p. 163). Plus encore, « est un lieu l'ordre (quel qu'il soit) selon lequel des éléments sont distribués dans des rapports de coexistence. [...] Il y a espace dès qu'on prend en considération des vecteurs de direction, des quantités de vitesse et la variable de temps.

L'espace est un croisement de mobiles. [...] En somme, l'espace est un lieu pratiqué » (Certeau, p. 172-173). Comme le note Marie-Claire Ropars-Wuilleumier dans *Écrire l'espace*, une dialectique complexe s'élabore entre le lieu et l'espace, ce dernier combinant « dimensionnalité et infigurabilité » pour se définir dans « un rapport au lieu, et à ses lois d'orientation » (2002, p. 9). L'espace serait alors singulier, lié à une activité précise et non itérable, tandis que le lieu est déclinable au pluriel, il impose et suppose des frontières, délimite et définit des territoires.

À une définition théorique du lieu se substitue sa réalisation pragmatique en espace. On retrouverait ainsi deux manières d'appréhender le lieu. D'une part, un point de vue panoptique et théorique qui correspondrait à celui de la carte, du panorama, de la vision d'en haut (ce que permet, par exemple, le plan large qu'utilise fréquemment Côté pour situer le personnage à l'intérieur du lieu). D'autre part, le point de vue de l'utilisateur, qui suit un déplacement à l'intérieur de l'espace et qui commande une vision incomplète, fragmentaire, fondée sur l'expérience de l'individu. Si Côté semble emprunter aux deux définitions, il me semble que son cinéma propose une redéfinition de la dialectique espace/lieu à partir de la posture pragmatique de l'utilisateur — de celui qui transforme le lieu en espace par son parcours — dont l'identité est directement tributaire de l'endroit où il se trouve, jamais possible à maîtriser. Ainsi, les films de Côté se fonderaient sur des lieux et des espaces dont les lois internes sont floues, mouvantes, mal définies et qui s'ajoutent autant qu'elles se substituent aux lois sociales. Face à ce flou perpétuel, aucune possibilité pour l'individu d'exercer un contrôle complet sur le lieu : ne restent que des degrés différents d'habitabilité de ce dernier, que des tentatives d'organisation et de contrôle des espaces. On verra comment les films mettent en image la difficulté pour l'utilisateur de prendre complètement contrôle d'un lieu — celui-ci finissant presque toujours par imposer ses lois à l'utilisateur plutôt que l'inverse —, notamment par un jeu sur le cadrage (qui informe directement de la place de l'individu dans l'espace) et les points de vue, plus souvent fragmentaires que panoptiques.

La marge, l'espace, le lieu

La question des lieux du cinéma québécois contemporain s'imposait déjà comme un sujet important dans une table ronde portant sur « le renouveau du cinéma québécois » en 2011. Choississant, comme le rappelle Marie-Claude Loiselle, « la ville contre les régions ou la banlieue » (Dequen, 2011, p. 9), les cinéastes de la « nouvelle génération » (parmi lesquels Mathieu Denis, Anne Émond, Simon Galiero, Maxime Giroux, Stéphane Lafleur, Simon Lavoie, Rafaël Ouellet, Sébastien Pilote) campent leurs films dans des lieux anonymes et délaissent la ville pour s'appropriier la totalité du territoire, sans pour autant être ancrés dans un lieu précis.

Les villages et régions ne sont pas toujours reconnaissables et les références cartographiques ou topographiques sont minimales. Chez Denis Côté, la localisation géographique provient uniquement de la nomination du lieu (qui se fait au détour d'une réplique ou d'un plan qui cadre un panneau de signalisation), autrement pas reconnaissable en lui-même. Plus encore, cette nomination est soit à prendre au conditionnel — par exemple lorsque Sauvageau affirme être originaire de Saint-Hilaire dans *Curling*, information qui ne sera jamais confirmée — ou alors parcellaire parce qu'elle ne situe pas le lieu de manière plus précise sur le territoire québécois. Ainsi, le fait que la cabane à sucre de *Vic+Flo ont vu un ours* (Denis Côté, 2013) soit située *près* du village de Kirkdale ou encore que le chalet de *Nos vies privées* (Denis Côté, 2007) soit « près de Sherbrooke », laisse le lieu dans un espace qui n'est pas concrètement délimité, voire cartographié. Seule la ville de Radisson dans laquelle s'installe Christian dans *Les États nordiques* (Denis Côté, 2005) peut résonner pour le spectateur, en partie à cause du dispositif utilisé par le cinéaste qui intègre des moments documentaires au sein de la fiction. Ainsi, alors que Christian prend la route vers un lieu encore inconnu, un intertitre apparaît à l'écran pour cadrer le lieu de l'action :

À 1500 km au nord de Montréal, la localité de Radisson se trouve tout au bout de la route de la Baie James. Fondée en 1974 pour accueillir les travailleurs qui allaient réaliser le *projet du siècle*, elle est la seule communauté non autochtone du Québec au nord du 53^e parallèle. Isolée au cœur du complexe hydroélectrique La Grande, Radisson compte environ 400 habitants.

Les images qui suivent adoptent le point de vue de Christian qui devient aussi celui du spectateur qui découvre, en même temps et *avec* le personnage, la ville de Radisson. L'intertitre documentaire brouille, pour quelques instants, le paradigme du film fictionnel, jusqu'à ce que Christian entre à nouveau dans le cadre un peu plus d'une minute plus tard, ramenant le film dans l'ordre de la fiction [1]. Cette scène contient également deux techniques de l'exploration du lieu qui reviennent fréquemment chez Côté : le regard-caméra qui adopte le point de vue d'un personnage et le déplacement (souvent en diagonale) de ceux-ci dans le cadre pour marcher vers (ou loin de) la caméra.

Le motif du mouvement est par ailleurs significatif dans la filmographie du réalisateur, alors que le tout premier long métrage de Côté suit la fuite du personnage (Christian) de Montréal jusqu'à Radisson. Or, le trajet inverse n'est jamais montré et, dans tous ses films suivants, Côté ne filmera plus la métropole. De plus, celle-ci n'est pas reconnaissable à l'écran et c'est par la bouche de Christian que le spectateur peut associer à Montréal la ville vue au début du film. Si *Les États nordiques* traverse le territoire pour s'éloigner autant que possible du centre, les films

suiuants explorent des espaces de plus en plus liminaires, à la frontière entre la ruralité et l'urbanité : d'abord le chalet dans le bois de *Nos vies privées* (accessible à distance de marche d'un village), puis la presque ruralité des maisons dans *Elle veut le chaos* (Denis Côté, 2008) et *Curling* (Denis Côté, 2010) — lieux bordés par l'autoroute qui figure la frontière avec la civilisation —, le terrain de Jean-Paul Colmor reculé du monde dans *Carcasses* (Denis Côté, 2009) mais situé dans la région de Saint-Amable, la ferme et le zoo de *Bestiaire* (Denis Côté, 2012) — qu'on sait être celui du zoo d'Hemmingford à cause de la parole de l'auteur, mais qui n'est jamais désigné comme tel dans le film — et enfin l'érablière désaffectée de *Vic+Flo ont vu un ours* (non loin de Kirkdale, nom de ville qui n'évoque par lui-même aucune situation géographique précise pour le spectateur). À ces lieux en marge du monde, définis par leur liminarité, correspondent des personnages à la psychologie et aux intentions floues. Pris entre la nécessité d'y rester et l'envie d'en partir, leur capacité à se définir comme individu est intrinsèquement liée au lieu.

Du personnage au spectateur émancipé

La nature des personnages chez Côté semble faire consensus auprès de la critique : personnages « sans qualités, égarés dans les zones franches de la région ou de la banlieue » (Jean-Pierre Sirois-Trahan dans Dequen, 2011, p. 6), sans « psychologie définie qui aurait une fonction narrative » (Dequen, 2011, p. 8) ou encore « paysage-personnage » (Hamel, 2013, p. 17), le manque d'informations entourant les êtres qui parcourent les films du cinéaste saute aux yeux. Comme le souligne Jean-François Hamel, cette manière de concevoir le personnage relève de la démarche plus globale de Côté qui « ne cherche jamais à convaincre ou à sensibiliser le spectateur, ni à lui faire la morale ou à lui imposer une exégèse unilatérale du film » (Hamel, 2009, p. 42). Refusant l'explication psychologique et s'intéressant plutôt à ce qui unit le personnage avec son habitat, le cinéaste laisse les options ouvertes et considère que l'interprétation « est le travail du spectateur » (Hamel, 2009, p. 44). De fait, cette démarche du cinéaste rappelle la pensée de Jacques Rancière pour qui l'opposition entre activité et passivité n'aurait plus lieu d'être puisque « être spectateur n'est pas la condition passive qu'il nous faudrait changer en activité » (Rancière, p. 23). Le philosophe et théoricien de l'art prône ainsi une valorisation de l'acte de *voir*, avançant que regarder est tout sauf un acte passif puisque le spectateur « observe, il sélectionne, il compare, il interprète » (Rancière, p. 19). Selon le philosophe,

[l']efficacité de l'art ne consiste pas à transmettre des messages, donner des modèles ou des contre-modèles[.] Elle consiste d'abord en disposition des corps, en découpage d'espaces et de temps

singuliers qui définissent des manières d'être ensemble ou séparés, en face ou au milieu de, dedans ou dehors, proches ou distants (Rancière, p. 61).

Le travail de la fiction est alors d'opérer des *dissensus* — « une organisation du sensible où il n'y a ni réalité cachée sous les apparences, ni régime unique de présentation et d'interprétation du donné imposant à tous son évidence » (Rancière, p. 55) — en construisant des rapports inédits « entre l'apparence et la réalité, le singulier et le commun, le visible et sa signification » (Rancière, p. 72). En somme,

le problème n'est pas d'opposer la réalité à ses apparences. Il est de construire d'autres réalités, d'autres formes de sens commun, c'est-à-dire d'autres dispositifs spatio-temporels, d'autres communautés des mots et des choses, des formes et des significations. Cette création, c'est le travail de la fiction qui ne consiste pas à raconter des histoires mais à établir des relations nouvelles entre les mots et les formes visibles, la parole et l'écriture, un ici et un ailleurs, un alors et un maintenant (Rancière, p. 112).

Si les films de Côté peuvent apparaître vides de sens et d'intentions, c'est notamment parce qu'ils reposent sur des personnages dont la consistance psychologique est fluctuante et mouvante, voire difficile à rationaliser selon les normes sociales connues. Ainsi, plus encore que la relation entre les personnages, c'est la relation entre les personnages et les lieux qui importe, notamment dans la manière dont ces derniers affectent ceux qui les traversent ou tentent d'y habiter. Il me semble que la filmographie de Côté, à ce titre, trouve une place toute particulière dans le paysage cinématographique contemporain : si sa volonté de brouiller les cartes du récit pour déstabiliser un spectateur aujourd'hui rompu à ce genre de procédés peut encore fonctionner, c'est parce que le cinéaste met en lumière l'imprévisibilité du lieu. Ce dernier porte en lui une potentialité d'événement, au sens derridien du terme. L'événement est radicalement imprévisible, il est ce qui arrive sans possibilité de le voir venir. Son action est double, il surprend complètement et brise l'horizon d'attente : « L'arrivée de l'arrivant c'est l'autre absolu qui tombe sur moi. J'insiste sur la verticalité de la chose, parce que la surprise ne peut venir que d'en haut. [...] L'événement en tant qu'événement, en tant que surprise absolue, doit me tomber dessus. Pourquoi? Parce que s'il ne me tombe pas dessus, cela veut dire que je le vois venir, qu'il y a un horizon d'attente. » (Derrida, p. 97)

Corps vacants, lieux occupés

Alors qui sont ces personnages? Les films donnent, finalement, assez peu d'information sur ceux-ci. De Christian, dans *Les États nordiques*, impossible de savoir s'il a un emploi, une famille

(autre que sa mère), des amis ou encore des intérêts particuliers. Le premier plan du film le montre au milieu d'une foule en train de regarder un match de lutte, information qui pourrait n'être que circonstancielle puisqu'elle n'est jamais réutilisée par la suite : rien n'indique qu'il s'agisse d'une passion profonde chez lui, il se rend seul au match et ne parle à personne. L'information la plus significative reste évidemment le geste qu'il pose — tuer sa mère — mais même cette action n'est soutenue par aucune histoire préalable et les intentions du personnage resteront floues tout au long du film. En fait, *Les États nordiques* pose clairement que Côté s'intéresse beaucoup plus aux effets des actions sur les personnages, à leur réaction et à leur capacité d'adaptation à un nouveau milieu, qu'aux raisons qui motivent les gestes. L'intrigue, le lieu et les personnages se conçoivent alors en relation gigogne : l'intrigue se construit sur la relation de conflit entre le personnage et le lieu. Ainsi, même si Christian cherche à habiter Radisson, il ne peut y parvenir puisque, comme le rappelle Sylvain Lavallée, « Christian utilise [...] la communauté et son environnement plus qu'il ne tente de les comprendre » (Lavallée, en ligne). Autrement dit, l'utilisateur doit se conformer au lieu plutôt que l'inverse.

Dans *Nos vies privées*, Milena et Philip se rencontrent dans un chalet isolé. Lui est un photographe fraîchement débarqué de Bulgarie, elle est une ancienne étudiante des beaux-arts installée au Québec depuis déjà plusieurs années avec une partie de sa famille (information qu'on peut déduire lorsque Milena appelle sa mère au téléphone) et travaille dans un musée. La structure du film place le spectateur en position de désavantage d'un point de vue narratif : les personnages se « connaissent » déjà, s'étant rencontrés par Internet. Le spectateur est alors, au départ du film, confronté à deux personnes qui se rencontrent en chair et en os pour la première fois mais qui, croit-on, ont eu le temps de se connaître virtuellement. Or, l'isolement du lieu et la monotonie de la vie à deux ont vite fait de complexifier leur rapport et mettent à jour les différences fondamentales qui les opposent. Alors que la première moitié du film s'intéresse à leur relation naissante (les scènes d'amour filmées au plus près des personnages pour les accompagner alternent avec des scènes de village où ils vont faire l'épicerie, ou encore une visite au Festival du cochon de Sainte-Perpétue), la deuxième moitié met en scène leur rupture inévitable et, surtout, la relation d'intimité qui s'installe plus fortement avec le lieu qu'avec l'Autre, l'humain. Cette rupture est causée par un double événement qui survient au beau milieu du film. D'une part, Philip part en forêt pour prendre des photos et trouve un cimetière de voitures au milieu de nulle part (celui qui sera, plus tard, le sujet de *Carcasses*). Au cours de son exploration, il sera attaqué par un monstre qui surgit d'une des carcasses : la scène est filmée à l'épaule, en très gros plan avec des mouvements frénétiques et la bête n'apparaît jamais clairement à l'écran, même lorsqu'elle prend la fuite. D'autre part, Milena,

restée au chalet, reçoit la visite d'un inconnu qui dit être le propriétaire du terrain. L'air menaçant, il fait des avances à Milena et celle-ci tue accidentellement l'intrus en tentant de se défendre. Ces événements se produisent au même moment (ce qui est suggéré par le montage alterné entre les deux scènes) et aucun des deux ne sera résolu : contrairement à Christian, Milena n'est pas rattrapée par la police à la fin du film tandis que Philip ne réussit pas à revoir le monstre. Le rôle de ce double point-tournant — qui apparaît comme invraisemblable puisqu'il n'est ni préparé ni conclu par le récit — est de mettre en lumière le danger inhérent au lieu ou, plutôt, de révéler sa nature profondément imprévisible, mais aussi fascinante et obsédante. C'est notamment parce qu'il s'aventure seul au creux de la forêt que Philip, captivé par la nature, est attaqué par la bête.

À partir de ce moment, les échanges entre Philip et Milena se font de plus en plus rares et leur incapacité à s'approprier le lieu est révélée. Cette incapacité est, pourrait-on dire, constitutive du rapport entre l'individu et son habitat : il n'existe aucune manière de contrôler véritablement le lieu, mais simplement des degrés divers d'habitabilité au sein de celui-ci. Plus encore, c'est la relation entre le personnage et le lieu plutôt qui en dévoile le plus sur leur psychologie puisque la nature du lieu (vie à deux isolés du monde) force et influence leur relation. Chacun devient progressivement obsédé par l'événement qui le perturbe au détriment du lien qui les unit et cherche un moyen de se saisir du lieu. Philip retourne aux carcasses et Milena tente de faire comme si le lieu n'avait pas été une source de crainte sans pour autant être capable de se remettre du meurtre. Plusieurs plans la montrent simplement assise à côté du cadavre, à la lumière de Julyvonne qui, dans *Curling*, ira se coucher parmi les morts découverts sur le terrain. Côté ne s'intéresse ni à la nature du monstre ni à la véritable identité de l'inconnu, mais seulement à ce que ces événements changent chez Philip et Milena. Cette logique est également servie par les répliques prophétiques au début du film sur le danger de séjourner seul en forêt (ou encore cette blague de Milena à propos des Québécois : « Ils mordent, ils jurent, ils peuvent te surprendre et te dévorer ») qui sont autant de manières qu'a Côté d'orienter le spectateur vers une possible histoire d'horreur qui n'aboutira jamais, restant plutôt dans l'ordre de la potentialité. La relation à la mort dans *Nos vies privées*, mais également dans *Les États nordiques* et *Curling*, révèle une intimité entre le lieu et le personnage. Elle seule peut donner au personnage l'impulsion nécessaire de quitter le lieu (Christian part à Radisson, Coralie peut enfin quitter la ferme dans *Elle veut le chaos*) ou de le réinvestir d'un sens nouveau (comme dans *Curling*, où la relation père-fille peut se développer autrement). Qu'elle ait un effet positif ou négatif dans le cheminement du protagoniste, la mort conserve l'effet de choc et de déstabilisation qui lui est propre, parce qu'elle surgit de manière

mystérieuse et qu'elle conserve son aura de mystère au fil du récit. Elle est, par ailleurs, presque toujours reléguée au hors-champ, exception faite de Pierrot dans *Elle veut le chaos*.

De la même manière, ce film établit Coralie comme prisonnière du lieu, l'autoroute filmée au loin à plusieurs reprises constituant une frontière réelle qu'elle ne peut traverser. Si certains personnages peuvent entrer et sortir plus librement (notamment Spazz, le truand qui devient « chef » du « clan » voisin), c'est parce qu'ils contrôlent la région, ce qui leur garantit un passage sain et sauf. Néanmoins, c'est parce que Spazz vient perturber le fragile écosystème et l'entente déjà en place entre les deux familles qu'il finira par mourir : ayant voulu modifier l'ordre normal des choses en amenant des prostituées russes dans la maison, la logique du lieu ne pourra que se retourner contre lui [2].

Les lieux mis en scène par Denis Côté ne sont pas cartographiés ni topographiés de manière précise, il est impossible de savoir où ils commencent et où ils s'arrêtent exactement. Ceci se répercute à toutes les échelles du lieu, par exemple dans la scène de *Curling* où Sauvageau chasse un enfant de son terrain, lui disant qu'il ne peut pas jouer « ici », terme dont l'efficacité déictique est partielle puisque ce qu'il désigne n'est pas clairement délimité. Les films mettent rapidement en scène la confrontation qui oppose un personnage et son habitat, qui passe notamment par le regard du personnage, posé comme première image de plusieurs films. Le premier plan des *États nordiques* cadre de très près le regard de Christian qui observe le match de lutte; celui de *Elle veut le chaos* montre Coralie qui se tient presque à la frontière du territoire (l'autoroute), qu'elle observe sans oser, ou pouvoir, la traverser; *Curling* débute sur le visage de Julyvonne qui examine le cabinet du docteur; *Bestiaire*, peut-être le film de Côté qui pose le plus ouvertement la question du regard, filme de très près les visages de personnes qui dessinent un animal empaillé.

De leur côté, *Nos vies privées* et *Carcasses* s'ouvrent plutôt sur des bruits de nature sur écrans noirs (faisant entendre le lieu avant de le donner à voir) pour ensuite cadrer le lieu avec des plans larges fixes : la forêt embrumée qui entoure le chalet pose dès le départ le caractère inhospitalier du lieu dans lequel se retrouvent Milena et Philip (jouant aussi sur le cliché du cinéma d'horreur) tandis que Jean-Paul Colmor est montré dès les premiers instants dans son élément, le cimetière de voitures, en train de travailler. Partie prenante du cadre, Colmor se définit uniquement par sa relation aux carcasses de voiture qui constituent sa vie et son travail. Il n'est jamais filmé en dehors de son terrain et lorsqu'il le quitte pour aller rencontrer des amis ou sa blonde, la caméra ne le suit pas en dehors des frontières du lieu.

Les personnages de Côté n'existent en général pas en dehors du cadre, leur vie autre que

celle associée au lieu n'intéresse pas le cinéaste et, par la même occasion, le spectateur emprunte lui aussi la posture de l'utilisateur puisque sa vision panoptique, totalisante, est limitée voire inexistante. *Les États nordiques* est le long métrage qui comporte le plus de plans larges, plans qui cadrent Christian vu de haut (pendant qu'il marche en forêt par exemple), mais ce type de plans disparaît progressivement de la démarche du réalisateur. Dans une entrevue parue à la sortie de *Vic+Flo ont vu un ours*, Côté expliquait ainsi sa démarche :

[J]e trouve qu'on utilise trop souvent les paysages comme lien narratif, par des plans de transition. [...] Je me souviendrai toujours que pendant le tournage des *États nordiques*, j'avais dit au directeur photo qu'on irait prendre des images de ciel, de forêt et d'arbres. Pendant le montage, il y avait donc une section dans ma liste de plans qui s'appelait « paysages ». Ce sont des béquilles que tu vas chercher pour faire des transitions entre tes plans. Tout le monde le fait et tu es certain de t'en sortir. Avec le temps, j'ai complètement renoncé à cette pratique (Hamel, 2013, p. 17).

Ailleurs, le cinéaste revendique la possibilité de « faire parler les paysages de façon narrative, et pas uniquement contemplative » (Hamel, 2013, p. 18), de même qu'un intérêt particulier pour le territoire, élément récurrent au cœur de ses films. Le cinéma de Denis Côté réfléchit le lieu comme espace d'une rencontre entre un intrus et un maître ou une situation de déséquilibre entre des personnages qui n'ont pas tous un même niveau d'habitabilité du lieu [3]. Les plans de paysages qui donnent l'impression d'être uniquement des plans de transition servent plutôt à montrer le lieu sous toutes ses facettes, ce qu'il contient autant que ce qui le constitue. Ainsi, un gros plan sur une chenille dans *Nos vies privées*, tandis que le dialogue se poursuit en hors-champ, met en lumière la fascination de Côté pour l'étrangeté du lieu et rappelle que le cinéaste aussi se retrouve dans une posture d'utilisateur du lieu qui doit apprendre à le décoder, découvrir ses lois et son mode de fonctionnement. À l'image de ses personnages, Côté délaisse au fil de sa filmographie la capacité d'adopter une vue panoptique sur le lieu, multipliant plutôt les points de vue fragmentaires. Au sein de la fiction, le lieu conserve toujours son aura de mystère et d'improbabilité : le monstre et l'étranger de *Nos vies privées*, les trisomiques de *Carcasses* ou encore le tigre et les morts enfouis sous la neige de *Curling* nous rappellent que chaque lieu comporte sa singularité propre en dehors de la présence humaine. Une scène, vers le milieu de *Carcasses*, montre Jean-Paul Colmor qui quitte sa maison pour une sortie en ville : aussitôt, la caméra se désintéresse de ce qu'il fait pour plutôt filmer le lieu (les carcasses, la maison, la forêt, etc.) complètement vide de toute présence humaine, comme pour en capter l'essence et rappeler qu'il survivra au-delà de Colmor. Le dernier plan du film agit dans le même sens alors que Colmor traverse le champ de pneus dans un mouvement diagonal vers la caméra et passe à

gauche de celle-ci pour sortir du cadre : le plan se poursuit alors plusieurs secondes sur le champ avant que le générique défile. La boucle est alors complétée et la fin confirme ce que le titre annonçait déjà : ce qui entoure Colmor est plus important que l'individu même, dont l'existence est à la limite subordonnée aux tas de ferraille. On verra un peu plus loin comment ce rapport d'interdépendance entre les personnages et le lieu se manifeste également dans *Bestiaire*.

Le film comme prison

Le motif de la prison et de l'enfermement parcourt aussi le cinéma de Côté : le cadre autant que le lieu agissent comme des manières de coincer le personnage dans « des lieux-éprouvettes, véritables incubateurs de comportements humains » au sein de films qui « décrivent des espaces souvent naturels, à la fois ouverts géographiquement et clos mentalement, ceinturés par des forces invisibles qui empêchent les sujets de s'échapper » (Gajan, p. 12). Si, par exemple, le lieu dans *Les États nordiques* peut offrir un accueil temporaire qui permet au personnage de fuir (ce qu'exprime cet échange entre Christian et un employé de la ville de Radisson : « C'est pas chez moi, mais c'est chez moi »/« Pour une couple de mois c'est chez vous »), le dernier plan — alors que Christian semble bien installé dans la ville et qu'il rencontre une femme — montre une voiture de police qui arrive à sa résidence, laissant présager que le cadre agit comme une prison de laquelle Christian ne peut s'échapper. L'espace de liberté du cinéma, pour le regard du spectateur, s'oppose à l'espace clos que Côté impose à ses personnages à l'intérieur du cadre, d'autant plus que la capacité de se promener librement à l'intérieur du territoire est érigée en liberté absolue dans la filmographie du cinéaste. Dans *Elle veut le chaos*, le territoire formé par les terrains de la famille de Coralie et celle d'Alain est une zone où l'on entre facilement (surtout les étrangers qui n'ont pas de lien d'appartenance au lieu), mais dont les habitants ne peuvent ressortir indemnes : Hélène peut partir parce qu'elle se livre à la police dans le but d'être internée tandis que Coralie doit vendre un de ses reins pour acheter son droit de sortie, sans compter que tous les autres personnages, sauf le père de Coralie, meurent. Le cas de Pierrot est par ailleurs exemplaire puisque s'il semble avoir quitté le lieu pour une première fois sans dommages, son retour le conduira à sa mort, déconnecté qu'il est avec la nouvelle réalité du lieu. C'est notamment ce qu'exprime Jacob lorsqu'il lui annonce le bouleversement de leur écosystème en ces termes : « Il t'en manque un crisse de boutte. Ça a chié avec Alain. C'est pas pareil. Traîne pas sur leur terrain. »

Vic+Flo ont vu un ours repose également sur une opposition entre désir d'enfermement volontaire et volonté de profiter d'une liberté retrouvée en se mêlant à la société. Cette situation

est complexifiée par le fait que les deux personnages éponymes sont d'anciennes prisonnières : l'une, Victoria, souhaite profiter de l'ancienne cabane à sucre familiale pour s'isoler du monde avec Florence qui, elle, voudrait essayer de reprendre une vie normale. Or, malgré leur sortie de prison, leur situation reste contrôlée par un agent de probation qui surveille leur remise en liberté et, surtout, l'isolement ne leur permet pas d'échapper à leur passé (en l'occurrence, celui de Florence alors que Jackie, son ancienne associée, la poursuit pour se venger). À l'image du protagoniste de *Les États nordiques*, les deux femmes sont prises dans un cadre qui fait de leur cabane à sucre une nouvelle prison dont les conditions de détention mènent cette fois à leur mort. La relation de fascination/répulsion entre Victoria, Florence et le lieu est établie très rapidement alors que Victoria vient s'occuper de son oncle infirme qui habite la cabane à sucre sans connaître sa condition (elle doit se faire expliquer la situation par Charlot, le fils du voisin). Quelques plans plus tard, Victoria exprime sa surprise en voyant un renard, affirmant n'avoir jamais vu un tel animal. Ainsi, les deux femmes se retrouvent dans une situation d'appropriation par rapport au lieu, tentant d'y trouver une manière d'y vivre et tout le film se construit autour de ce moment de leur vie : aucune information n'est donnée sur leur passé et la seule scène qui montre leur séjour en prison est silencieuse, servant à installer une ambiance d'intimité plutôt qu'à expliquer la manière dont les deux femmes se sont rencontrées. Comme dans les films précédents de Côté, seule importe l'existence des personnages à l'intérieur du cadre et dans leur relation à l'espace qu'ils occupent en tant que possibilité de redéfinir leur monde.

Cependant, leur niveau d'habitabilité est rapidement surpassé par celui de Jackie, ancienne complice ou partenaire de crime de Florence : elle se fait passer sans problème pour une employée de la ville à sa première apparition à l'écran, un autre plan la montre ensuite dans le hamac où se couchait Florence dans une scène précédente (suggérant sa prise de pouvoir progressive du lieu), puis elle prend Florence par surprise pour lui casser une jambe avant de tendre un piège aux deux femmes pour les tuer et exercer sa vengeance. Cette dernière scène cristallise également l'incapacité des amoureuses de s'approprier le lieu : alors qu'elles ont chacune la jambe prise dans un piège à ours, la caméra fait un travelling vers la gauche qui cadre la forêt tandis que l'action se déroule hors cadre et qu'on entend les cris des femmes pour montrer tout ce à quoi elles n'auront plus accès et ce qu'elles n'ont pas réussi à apprivoiser. Alors que dans *Elle veut le chaos* Côté mettait en scène un transfert de pouvoir entre deux clans, l'action de *Vic+Flo ont vu un ours* montre une prise de contrôle temporaire du lieu puisque, contrairement à Spazz qui voulait régner sur le petit monde dans lequel il venait d'arriver, Jackie n'a aucune intention de rester dans le lieu du moment que sa quête est

terminée. Malgré tout, son appropriation est complète, alors qu'elle est filmée dans un *tracking shot* en contre-plongée qui témoigne de sa situation de pouvoir par rapport aux autres personnages.

Avec *Bestiaire*, Côté place non pas des personnages humains, mais des animaux au cœur de son film qui pose, de manière plus générale, la question du regard en confrontant le spectateur avec des animaux qui observent, périodiquement, la caméra en plan fixe. S'impose alors rapidement une question : l'identité animale est-elle différente de celle des humains dans *Bestiaire*? Si les animaux sont définis par leur rôle au sein du zoo, le film met d'emblée à mal cette notion puisqu'il est en grande partie tourné en hiver, alors que le zoo d'Hemmingford n'est pas ouvert : la nature du rôle des animaux ne saurait être la même alors qu'ils ne « travaillent » pas. Ils ne « servent » à rien au moment où ils sont filmés et leur identité narrative est réduite à néant : ils ne sont pas usagers du lieu et, par conséquent, ne peuvent pas en transformer la nature. Au contraire, l'utilisateur qui vient perturber le lieu se révèle plutôt être Côté, dont la caméra souvent fixe lorsqu'il s'agit de filmer les animaux crée un face-à-face entre le sujet filmé et le spectateur observant qui adopte la posture de l'intrus, de l'étranger qui vient modifier la manière dont est perçu le lieu. En alternance avec les plans d'animaux en cage, Côté filme aussi des employés du zoo dont le travail est de nettoyer, nourrir, en somme servir les animaux, ce qui met progressivement à plat les différences d'identité entre eux. Même la hiérarchie d'abord perçue entre humains et animaux lorsque les cages sont montrées finit par s'estomper alors que les employés sont filmés de la même manière que les animaux : dans un plan, un jeune homme est cadré aux épaules avec un grillage derrière lui qui donne l'illusion qu'il est lui-même dans une cage. De la même manière, les premiers plans qui montrent des visiteurs du zoo ramènent une apparence de hiérarchie, avant qu'elle soit annulée par un plan large des automobiles qui avancent tranquillement tandis que des animaux marchent entre les voitures. Comme Côté ne montre pas par quel dispositif les animaux sont surveillés, une indifférenciation s'installe entre le regardant et le regardé, celui qui est libre et celui qui est enfermé, alors que les automobiles en viennent à former un troupeau qui n'est pas, de prime abord, différent de celui des animaux. Ainsi, le spectateur doit fréquemment reconfigurer la relation humain/animal, puisque chaque nouvelle apparition dans le cadre est susceptible de modifier l'apparition précédente. De la même manière qu'avec *Carcasses*, Côté termine *Bestiaire* sur des images qui ne contiennent pas d'être humain, mais seulement des animaux cadrés dans un champ dont les clôtures sont situées en hors-champ. On laisse ainsi croire, l'espace d'un instant, que l'usage du lieu aura même permis à Côté d'en modifier la nature profonde (que ce champ soit devenu une plaine plutôt qu'un enclos, par exemple).

En somme, plutôt que de se fonder sur des personnages « bien définis », aux motivations claires et compréhensibles, le cinéma de Denis Côté propose plutôt d'explorer des lieux liminaires, en marge du monde, qui supposent que l'individu s'adapte à eux plutôt que l'inverse. Inhospitaliers par leur nature, les lieux et espaces des films de Côté supposent, pour les humains, une absence de contrôle sur le lieu, ou alors un contrôle qui ne peut être exercé que par une personne à la fois (comme dans *Elle veut le chaos*, *Carcasses*, *Curling* et *Vic+Flo ont vu un ours* qui présentent tous un personnage qui, à des degrés divers, réussit à décoder le lieu et ses lois pour y vivre). Les individus parcourent des lieux à la cartographie floue dont les lois sont soit méconnues, soit ignorées aux risques et périls de la vie de l'utilisateur; des lieux hostiles et dangereux qui remettent en cause l'identité de personnages aux contours flous. Aux lieux liminaires répondent des personnages liminaires, toujours à la frontière entre marginalité et urbanité, tiraillés entre une volonté de fuir et de s'isoler du monde ou bien retrouver la société. Resterait à évaluer, dans une autre étude, la portée politique du cinéma de Côté lorsqu'il met en scène cet isolement et ce repli sur soi des personnages. Son insistance à penser la marginalité comme mode de (sur)vie, ou encore la nécessité qu'a chaque personnage de causer ou fuir la mort pour renouer avec le monde, ne traduirait-elle pas un regard critique sur un Québec contemporain, trop fermé sur lui-même pour véritablement s'ouvrir à l'Autre?

NOTES

[1] En fait, comme le souligne Sylvain Lavallée, « ce que l'on peut apprendre sur cette ville de Radisson ne tient pas vraiment du "documentaire" puisque cela sert d'abord et avant tout à illustrer le cheminement de Christian, l'aspect documentaire venant toujours réfléchir la fiction, la séparation entre les deux genres étant assez souple » (Lavallée, en ligne). Ainsi, les scènes à l'aspect documentaire (les adolescents qui discutent de l'euthanasie, le travailleur qui explique l'origine de la ville) dialoguent avec la fiction et les interrogations morales de Christian qui cherche également à « retrouver son Histoire après avoir tué la sienne » (Lavallée, en ligne).

[2] Par logique du lieu, entendons la bonne entente qui régnait entre Alain et Jacob (le père de Coralie), perturbée par l'action de Spazz. Ce dernier complète le débalancement de pouvoir et de richesse entre les deux familles. Le film laisse entendre que Jacob tue Spazz et Pic, notamment motivé par son incapacité à faire face à ce que le monde qu'il avait connu est devenu (un peu comme Alain, qui se suicide parce qu'il sent qu'il perd le contrôle sur le lieu qu'il habite).

[3] Par exemple, Jean-Paul Colmor apparaît comme le personnage qui s'est le mieux adapté à

son milieu, capable de gérer les surprises et imprévus du lieu comme la visite des deux jeunes femmes ou des trisomiques. Sauvageau, dans *Curling*, survit assez bien au lieu, mais simplement parce qu'il s'est complètement soumis à lui, limitant autant que possible les contacts avec le monde extérieur pour lui et sa fille. De l'autre côté du spectre, Victoria, Florence, Milena, Philip et Coralie sont ceux pour qui le lieu demeure un mystère insondable ou encore une entité destructrice.

BIBLIOGRAPHIE

- DE CERTEAU, Michel, *Arts de faire 1. L'invention du quotidien*, Paris, Gallimard, 1990, 349 p.
- DEQUEN, Bruno, « L'art de vivre entre deux chaises. Entretien avec Denis Côté », *Nouvelles Vues* [en ligne], n° 11, automne 2010, cinema-quebecois.net/index.php/articles/11/entretien_cote_dequen/, page consultée le 22 février 2014.
- DEQUEN, Bruno, « Denis Côté », *24 Images*, n° 150, 2010-2011, p. 30-35.
- DEQUEN, Bruno (dir.), « Table ronde sur le renouveau du cinéma québécois, avec Martin Bilodeau, Philippe Gajan, Marcel Jean, Germain Lacasse, Sylvain Lavallée, Marie-Claude Loïselle et Jean-Pierre Sirois-Trahan », *Nouvelles Vues* [en ligne], n° 12, printemps-été 2011, www.nouvellesvues.ulaval.ca/fileadmin/nouvelles_vues/fichiers/Iconographie/Nouvelles_vues_-_Table_ronde_sur_le_renouveau_du_cinema_quebecois2.pdf, page consultée le 10 mars 2014.
- DERRIDA, Jacques, *Dire l'événement, est-ce possible? Séminaire de Montréal pour Jacques Derrida*, avec Gad SOUSSANA et Alexis NOUSS, Paris, L'Harmattan, coll. « Esthétique », 2001.
- HAMEL, Jean-François, « Le cinéma de Denis Côté : faire un autre cinéma », *Ciné-Bulles*, vol. 27, n° 1, 2009, p. 42-47.
- HAMEL, Jean-François, « Denis Côté, scénariste et réalisateur de *Vic et Flo ont vu un ours* », *Ciné-Bulles*, vol. 31, n° 3, 2013, p. 12-19.
- GAJAN, Philippe, « Denis Côté », *24 Images*, n° 163, 2013, p. 12.
- LAFLEUR, Guillaume, « Bouches cousues », *Spirale*, n° 236, printemps 2011, p. 17-18.
- LAVALLÉE, Sylvain, « À la frontière de la marginalité, le lieu chez Denis Côté », blogue de la revue *Séquences* [en ligne], 26 novembre 2010, www.revuesequences.org/2010/11/a-la-frontiere-de-la-marginalite-le-lieu-chez-denis-cote/, page consultée le 11 janvier 2014.
- RANCIÈRE, Jacques, *Le Spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2008, 145 p.
- ROPARS-WUILLEUMIER, Marie-Claire, *Écrire l'espace*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 2002, 178 p.

SIROIS-TRAHAN, Jean-Pierre, « Du renouveau en terrains inconnus », *Nouvelles Vues* [en ligne], n° 12, printemps-été 2011, www.nouvellesvues.ulaval.ca/fileadmin/nouvelles_vues/fichiers/Iconographie/Nouvelles_vues_-_Du_renouveau_en_terrains_connus__par_JEAN-PIERRE_SIROIS-TRAHAN.pdf, page consultée le 9 mars 2014.

WESTPHAL, Bertrand, *La Géocritique. Réel, fiction, espace*, Paris, Éditions de Minuit, 2007, 278 p.

NOTICE BIOGRAPHIQUE

François Jardon-Gomez est doctorant au Département des littératures de langue française de l'Université de Montréal, où il s'intéresse à la violence du langage dans le théâtre québécois contemporain. Il est également critique de cinéma pour *24 images* depuis 2011, en plus d'avoir collaboré au défunt webzine *Ma mère était hipster*, et directeur littéraire d'une collection théâtre aux Éditions Triptyque qui verra le jour à l'automne 2017.