

L'art de vivre entre deux chaises

Entretien avec Denis Côté

Propos recueillis par Bruno Dequen



Nos vies privées (Crédits : Christian Perreault)

À l'occasion de ce numéro spécial sur les « lieux communs » du cinéma québécois (et/ou *dans* le cinéma québécois), j'ai voulu interroger un cinéaste exploitant et explorant sciemment l'art de « vivre entre deux chaises » : Denis Côté. Comme je l'ai rapidement constaté, c'est toute une série de « lieux communs » que l'œuvre de Côté nous permet d'investir tout en les observant en retrait, parfois à partir de tiers espaces. L'urbanité, la nordicité et la ruralité constituent certes des évidences thématiques au sein de ses films, et deviennent à la fois sujets et véhicules de ces expérimentations formelles. Or, ce sont aussi ces lieux communs du discours *sur* le cinéma — cinéphilie, critique, auteurisme — que Côté nous invite à repenser, ou du moins à observer à la fois comme étrangeté et espace commun. Ancien critique de cinéma (pour

Bruno Dequen— **L'art de vivre entre deux chaises. Entretien avec Denis Côté.** *Nouvelles «vues» sur le cinéma québécois*, no. 11, Hiver 2009-2010, www.cinema-quebecois.net

l'hebdomadaire *ICI*, notamment), Denis Côté est apparu sur le devant de la scène en 2005 avec son premier long métrage remarqué, *Les états nordiques*. Suivront *Nos vies privées* (2007), *Elle veut le chaos* (2008), *Carcasses* (2009) et *Curling* (à venir en 2010). La réputation internationale grandissante de son œuvre, son indépendance d'esprit et sa productivité (5 longs métrages et 13 courts métrages en 12 ans) ont rapidement fait de lui le représentant le plus médiatisé du cinéma indépendant québécois. (BD)

BRUNO DEQUEN : Vous avez souvent été présenté comme le chef de file d'un certain jeune cinéma d'auteur québécois. Que pensez-vous de cette affirmation? Ressentez-vous l'émergence d'une certaine tendance, d'une « nouvelle vague » au sein du cinéma québécois?

DENIS CÔTÉ : Ce label de chef de file, popularisé entre autres par le responsable de ma page Wikipédia, est apparu un peu malgré moi. Je m'étais en effet toujours vu comme un outsider, statut que je continue d'affirmer aujourd'hui. Cela étant dit, cette appellation et la présentation en février 2009 par les *Rendez-vous du cinéma québécois* d'une table ronde sur « la nouvelle vague » du cinéma québécois à laquelle j'avais été convié, m'ont en quelque sorte poussé à réfléchir au contexte cinématographique québécois actuel et à la place que j'y occupe.

Effectuant ainsi un retour sur le cinéma québécois des dix dernières années, j'ai remarqué que l'année 2005 avait été signe de certains changements notables au sein de l'industrie, changements qui ont été en partie inspirés par la participation cette année-là de trois films québécois – *Familia*, *La Neuvaine* et *Les États nordiques* – au Festival de Locarno. Ce n'est pas tant l'événement lui-même qui avait été majeur. Malgré son excellente réputation critique, Locarno ne faisait pas partie à l'époque des festivals les plus connus du grand public. Mais l'édition 2005 a pourtant permis au milieu de reprendre conscience de l'importance que peut avoir la représentation internationale des œuvres d'ici. Avant 2005, hormis des

Bruno Dequen– **L'art de vivre entre deux chaises. Entretien avec Denis Côté.** *Nouvelles «vues» sur le cinéma québécois*, no. 11, Hiver 2009-2010, www.cinema-quebecois.net

producteurs comme Roger Frappier et Luc Déry, très peu d'artisans du milieu possédaient une conscience internationale. Or, si Locarno a eu un tel impact, c'est à la fois grâce à la stratégie mise en place par certains producteurs/distributeurs et à un surprenant concours de circonstances. En effet, les producteurs et/ou distributeurs de *Familia* et *La Neuvaine* avaient eu l'idée d'inviter sur place quelques journalistes, afin que ces derniers écrivent des articles sur le parcours des films au festival. Bien entendu, cela ne me concernait pas, puisque je n'étais à l'époque qu'un jeune cinéaste dont le premier long métrage venait d'être sélectionné dans la section vidéo. Mais il n'en demeure pas moins que la simple présence de journalistes québécois permettait de donner une visibilité inédite à cet événement. Ainsi, lorsque, à la surprise générale, *La Neuvaine* et *Les États nordiques* ont gagné des prix, toute la couverture médiatique mise en place a permis à Locarno de redevenir un événement qui compte aux yeux du milieu québécois. Et cette soudaine reconnaissance internationale de deux films québécois a sonné le réveil de nombreux producteurs et distributeurs qui ont (re)pris conscience de l'importance des festivals internationaux. De nos jours, de nombreux films québécois font le circuit des festivals. Il suffit, pour ne prendre que deux exemples, d'observer l'impressionnant parcours international de *Continental* et *Tout est parfait* pour réaliser l'impact de cette cuvée 2005.

B. D. : Nous serions donc revenus à une conception internationale du cinéma québécois telle qu'elle était pratiquée dans les années 70...

D. C. : En quelque sorte, et cela a provoqué une rupture avec le début des années 2000, qui avait été marqué par *Séraphin* et l'obsession exclusive pour le box-office local. Bien sûr, les *blockbusters* sont toujours présents de nos jours, mais d'autres films, dont les miens, ont prouvé qu'il pouvait y avoir une voie alternative.

Mon équipe et moi avons compris très rapidement l'importance que pouvait revêtir ce type de promotion (via le *buzz* des festivals). Par exemple, à chaque fois que *Les États nordiques*, qui a beaucoup voyagé, était sélectionné quelque

part, nous publions un communiqué de presse. Néanmoins, bien que cette stratégie ait été très efficace dans les premiers temps, j'avoue que je suis désormais plus prudent par rapport à ce type de promotion, car elle peut parfois donner une fausse impression sur le rayonnement réel d'un film. L'année dernière, par exemple, lorsque j'ai appris que Jean-Michel Frodon (le rédacteur en chef des *Cahiers du cinéma* à l'époque) avait inclus *Elle veut le chaos* dans son top 10 de l'année, je ne l'ai communiqué à personne (mais mon distributeur l'a fait, par contre!) alors que, quelques années auparavant, je me serais précipité pour faire un communiqué de presse à ce sujet. Je pense que nous avons pris la bonne décision, car, à mon avis, il faut faire attention à ne pas surmédialiser la reconnaissance internationale. Cela peut rapidement être perçu négativement comme la preuve de l'éternel complexe du petit Québécois cherchant avant tout l'approbation de la mère patrie!

B. D. : Pour revenir à votre renommée au sein du jeune cinéma québécois, celle-ci ne dépend pas entièrement de votre présence à Locarno...

D. C. : Outre l'effet de surprise de Locarno, il est possible que *Les États nordiques* ait été un film influent à sa façon. Cela est d'autant plus surprenant que personne ne savait quoi faire avec ce film à sa sortie.

Malgré cela, un certain impact avait commencé à se faire sentir. Un employé de la SODEC m'avait confié que certains candidats proposaient des films improvisés, sans scénario, avec des acteurs non professionnels... On voulait même dans plusieurs projets aller filmer dans le Nord québécois... Il y a des vagues comme ça. À une époque, on m'avait demandé d'être analyste pour un dépôt à la SODEC. C'était la vague *Québec-Montréal*. Je le sentais à la lecture des projets. Par la suite, il y a eu *Crazy*, et je suis persuadé que le cas *J'ai tué ma mère* va pousser des jeunes sans aucune expérience à tenter quelque chose auprès des institutions. À son échelle, il y avait donc eu un effet *Les États nordiques*.



Les États nordiques (nihilproductions)

J'ai eu ensuite l'arrogance de faire un film avec des Bulgares, ce qui était un cas suffisamment rare pour être remarqué. Puis *Elle veut le chaos*, qui était mon plus gros projet à date et que je croyais être un film plus grand public, n'a pas fonctionné du tout commercialement, ce qui a poussé certaines personnes à me coller une vague étiquette de pur et dur, de cinéaste sans concession. C'est un label qui peut être dur à porter.

Enfin, *Carcasses* a été une sorte de film accidentel, puisqu'il s'agissait d'une résidence qui m'avait été offerte. Or, qui dit résidence dit petit budget et grande liberté. Encore une fois, je me suis donc retrouvé dans la position de pouvoir faire un film avec une liberté presque dérangeante. Et cette liberté quasi dérangeante nous a tout de même emportés jusqu'à Cannes.

En quelques années, j'ai donc eu la chance de réaliser un quatuor de films bénéficiant d'une liberté créatrice telle qu'elle m'a fourni autant d'admirateurs que de détracteurs. Certains me considèrent à tort comme étant difficile d'approche, alors que d'autres admirent inconditionnellement une démarche qui doit finalement beaucoup au hasard.

Bruno Dequen– **L'art de vivre entre deux chaises. Entretien avec Denis Côté.** *Nouvelles «vues» sur le cinéma québécois*, no. 11, Hiver 2009-2010, www.cinema-quebecois.net

Pour revenir à cette fameuse « nouvelle vague », j'ai l'impression qu'elle suscite à la fois admiration, jalousie et peur. D'un côté, nous sommes plusieurs à être assez débrouillards, à posséder de bons réseaux, à avoir fréquenté la communauté Kino et à s'occuper nous-mêmes de notre promotion. Mais à part cela, je ne vois pas le rapport entre nous. À mon avis, cette catégorisation sert davantage à nous énerver et à nous mettre dans une case.

B. D. : Bien entendu, une labellisation simplifie inévitablement les différences entre les œuvres pour ne mettre de l'avant que les similarités. Mais il faut bien admettre que ces similarités existent, comme l'a démontré notamment Marie-Claude Loiseau dans un éditorial de *24 images* : vous avez tous le même âge, vous partagez une même cinéphilie, vous utilisez beaucoup de plans-séquences, vous privilégiez la longueur des plans... Il est également frappant d'observer que vos films, contrairement à une bonne partie des films urbains (ou plateau-centristes) tournés dans les années 90, se situent tous hors de Montréal, en pleine campagne ou en banlieue.

D. C. : Tout d'abord, je ne suis pas si certain qu'il y a eu tant de « films du Plateau » qu'on l'imagine, mais il est certain que l'image demeure très forte. En fait, c'est probablement plus un concours de circonstances qu'autre chose si de nombreux jeunes cinéastes semblent actuellement réagir par rapport à cette image. Nous sommes tous cinéphiles, nous avons beaucoup fréquenté le FNC (Festival du nouveau cinéma) et nous avons tous eu des professeurs hyper-cinéphiles. Nous avons donc tous tendance à utiliser et à retravailler ce bagage culturel, et il est possible que certaines références communes transparaissent dans nos œuvres respectives.

De plus, nous avons tous grandi dans l'univers individualiste des sous-sols de banlieue et je pense qu'inconsciemment, nous ressentons tous un certain besoin de sortir de ce milieu fermé. Le plaisir manifeste qu'a Rafaël Ouellet de nous montrer son village, je le comprends. Dans mon cas, mis à part le fait que je sois né dans un village du Nouveau-Brunswick, je suis quelqu'un de très urbain. Mais quand vient

le temps de créer, je me venge! Je cherche probablement inconsciemment à apprivoiser ou à me rapprocher d'une certaine ruralité qui m'est synonyme de liberté.

Mais je pense que cette prédilection pour les lieux ruraux ou désolés que nous sommes plusieurs à partager provient également d'un certain besoin de contrôle. Tout cinéaste ressent ce besoin, qu'il s'agisse d'être capable de contrôler les acteurs, l'équipe de tournage ou le lieu lui-même. Personnellement, j'ai besoin de sentir que je contrôle, que je m'approprie *mon* lieu. Je veux pouvoir dire « ce champ est à moi, j'en fais ce que je veux ». C'est cette même démarche que l'on retrouve chez Rafaël (Ouellet), qui devient le véritable shérif de Dégelis avec sa caméra, chez Maxime Giroux, qui nous emmène dans les quartiers reculés de Laval, ou encore chez Stéphane Lafleur, qui privilégie les autoroutes et les motels ou les lieux isolés.

Si je ressens un tel besoin de m'éloigner de la ville, c'est parce que je sais que je ne pourrai jamais *posséder* un tel lieu, qui a automatiquement tendance à banaliser la caméra. En quelque sorte, je suis même admiratif envers ceux qui arrivent à s'approprier la ville. Quelqu'un qui trouve une façon de rendre un loft de Montréal intéressant, je lui tire mon chapeau. Personnellement, j'aurais peur de m'attaquer à ça.

B. D. : Si vous aviez à définir votre démarche, diriez-vous qu'elle est fondée sur l'expérimentation formelle? Je me souviens en particulier de vos propos dans un blogue de Kevin Laforest, du *Voir*, dans lequel vous mentionniez la tyrannie du sujet, concept repris avec ferveur par un Laforest prônant par la suite une idée de votre cinéma comme « cinéma pur »...

D. C. : Je suis conscient qu'un tel discours relève du pur cliché: « Je ne base pas mes films sur un scénario, sur des personnages ou sur de la psychologie. Je veux que le public s'abandonne devant mes films. Je fais du cinéma purement sensoriel, je travaille sur la forme, l'image, le son et le montage. » Mais j'ai déjà dit tout cela, et je persiste et signe, même si certains affirment qu'un bon film doit être avant tout bien écrit, bien dialogué et bien réalisé. Ils ont raison. Et comme la plupart des gens recherchent ce type de « bon

film », mon discours formalisant aura toujours tendance à être perçu négativement.

Néanmoins, je ne me suis jamais considéré comme un cinéaste expérimental. Cette appellation regroupe selon moi des gens comme Michael Snow ou Stan Brakhage, pas Denis Côté. Certains me taxent pourtant de cinéaste expérimental sans raison, tout simplement parce que je suis celui « qui ne dit pas tout dans ses histoires »... C'est n'importe quoi.

Cela étant dit, il est possible que de nombreux jeunes cinéastes soient avant tout passionnés par le langage cinématographique lui-même. Personnellement, je ne suis pas un très bon conteur et je n'éprouve pas d'intérêt particulier pour les histoires. Alors qu'images, sons, montage, propositions narratives, ruptures de ton et mélange fiction-documentaire sont des éléments constitutifs du cinéma qui me hantent, me travaillent, et me permettent, j'espère, de surprendre le spectateur. Il est possible que ce type de cinéma très formel soit celui qui ait la cote en ce moment dans les festivals. Est-ce un cinéma vide pour autant, comme certains essaient de le démontrer? Pour ceux qui prônent la dictature du sujet, probablement.

À Cannes, un critique connaissant mon travail m'a dit : « Le but de tes films est de démolir ce que tu as patiemment construit. ». J'ai trouvé cette remarque vraiment intéressante, et je n'ai pas le choix d'admettre qu'il a raison. Dans *Les États nordiques*, par exemple, je commence par construire tout un récit fonctionnant autour d'un personnage, pour finalement m'en désintéresser complètement au profit d'une ébauche de documentaire sur les gens de Radisson. Mais cet aspect de ma démarche créatrice, qui représente probablement le côté le plus « punk » de mon travail, n'est pas conscient.

B. D. : Encore maintenant, ce n'est pas conscient? Prenons le cas de *Carcasses*, par exemple. Le film représente en quelque sorte, un an après un détour vers la fiction pure et dure dans *Elle veut le chaos*, un retour vers le type de cinéma que vous pratiquiez à l'époque des *États Nordiques*. Comme le souligne Marcel Jean dans sa critique du film, le dernier peut même être vu comme le

néгатif inverse du premier, partant cette fois-ci du documentaire pour aboutir dans la fiction.

D. C. : En quelque sorte, oui. En ce moment, par exemple, j'écris un scénario que je vais tourner pour le Festival de Jeonju en Corée. On ne m'impose aucune règle autre qu'un tournage en vidéo et une durée minimum de 30 minutes. En apparence, mon histoire tourne autour de la poursuite d'une menace par un commando en pleine forêt. Évidemment, la menace elle-même ne m'intéresse absolument pas. C'est au contraire le chemin que ces personnages vont prendre pour ne pas trouver la menace qui me passionne.

Cependant, tout ceci ne signifie pas pour autant que je suis opposé aux histoires patiemment et méticuleusement construites. Il est même possible que le constant désamorçage du récit que je pratique provienne d'une peur inconsciente de la narration. J'ai toujours éprouvé un malaise à l'idée de suivre des sentiers déjà battus. Ce trait de personnalité relève à la fois, je l'admets, de la révolte juvénile et d'un réel besoin de me mettre en danger en tant que cinéaste et cinéphile. Besoin que je ressens chez d'autres cinéastes. C'est en effet ce même jeu de destruction et de détournement de pistes narratives qui me plaît tant dans les films d'Apichatpong Weerasethakul, par exemple.

Contrairement à ce que certains pensent, le but d'une telle démarche n'est pas d'ennuyer ou de perdre les spectateurs. Bien au contraire, c'est de leur proposer quelque chose de différent et d'inattendu. Beaucoup de gens m'ont dit qu'ils n'avaient jamais vu un film comme *Carcasses*. C'est le plus beau compliment qu'on puisse me faire.

B. D. : Pour poursuivre sur cette idée de désamorçage/démolition, ces éléments perturbateurs semblent être particulièrement incontrôlables dans vos films. Qu'il s'agisse de quidams de Radisson ou, plus encore, de trisomiques que l'on ne peut réellement diriger, il y a une perte de contrôle inévitable dans ce type de démarche.

D. C. : Tout à fait, mais ce n'est pas tant la perte de contrôle que je recherche que la perspective d'une mise en danger. J'ai

constamment besoin, en tant que réalisateur et spectateur, de ressentir que le film est sur le bord de m'échapper, que les choses pourraient mal tourner.

B. D. : Et cette mise en danger génère d'ailleurs un contraste intéressant entre cette part d'incontrôlable et la rigueur maniaque de la mise en scène (les plans-séquences d'*Elle veut le chaos* et les plans fixes de *Carcasses*)

D. C. : J'aime bien cette impression du tout calculé dans le chaos. *Elle veut le chaos* est d'ailleurs un cas particulier dans ma filmographie, puisqu'il s'agissait d'un gros projet dont le financement n'autorisait pas les changements de dernière minute, ce qui explique le côté très structuré et calculé de la mise en scène.



Carcasses (Crédits : Christian Perreault)

Pour *Carcasses*, c'était différent. Nous aurions pu nous contenter de filmer le tout avec la caméra à l'épaule. Quelle que soit la technique de prise de vues utilisée, il est toujours possible de capturer des moments intéressants. Mais, en nous donnant comme contrainte de ne faire que des plans fixes, nous avons alors un vrai défi de cinéma devant nous, défi d'autant plus excitant que mon directeur photo ne parlait même pas français! De plus, cette rigueur inusitée dans la mise en scène génère automatiquement une ambiguïté (quelle

Bruno Dequen– **L'art de vivre entre deux chaises. Entretien avec Denis Côté.** *Nouvelles «vues» sur le cinéma québécois*, no. 11, Hiver 2009-2010, www.cinema-quebecois.net

est la part de calcul?) que je trouve très stimulante. Il s'agit d'une approche assez similaire à celle du documentariste Ulrich Seidl, qui utilise également un grand nombre de plans fixes, ce qui pousse le spectateur à s'interroger sur la fabrication même des films.

B. D. : À propos des contraintes inhérentes à toute production, dans quelle mesure votre démarche artistique prend-elle en compte les contraintes budgétaires? Comme vous le disiez précédemment, l'idée de *Carcasses*, par exemple, vous est en partie venue des conditions particulières de votre résidence chez PRIM.

D. C. : J'ai souvent l'impression que la majorité des cinéastes écrivent sans se soucier de la faisabilité de leurs scénarios. Ce qui est magnifique, bien sûr. Or, ma première réaction, à la lecture de tels scénarios, est de me dire : ce film ne se fera jamais. Plus encore, je me suis aperçu que je ne me suis jamais comporté ainsi, en écrivant en toute liberté sans me poser de questions pratiques. Est-ce que je fais partie du 5% de gens étranges qui n'écrivent qu'en fonction de la faisabilité des projets? Est-ce que cela nuit à ma créativité ou au contraire stimule mon imagination? Un peu des deux, je suppose. Par exemple, pour mon nouveau film, *Curling*, j'ai écrit chaque ligne en pensant comme un producteur. Devrais-je m'abandonner un peu plus un jour?

Il est certain que cela m'effraie un peu d'être catégorisé comme celui qui conçoit des films selon ses moyens. Tout le monde dit que je suis prolifique, mais pour beaucoup de gens, je n'ai toujours pas fait un « vrai » film. J'utilise cette expression pour désigner les films au budget de production et de mise en marché confortables. Même si des films comme *Elle veut le chaos*, *Demain*, *Derrière-moi* ou encore *À l'Ouest de Pluton* ont tous été aidés par l'État, on ne parle pas d'eux comme on parle d'un film de Ricardo Trogi, par exemple. Ce dernier a fait trois « vrais » films, si l'on se fie au budget et à la sortie dont ils ont bénéficié. Stéphane Lafleur et Yves-Christian Fournier ont également réalisé de « vrais » films qui, s'ils sont demeurés indépendants, n'en ont pas moins été poussés et reconnus par l'industrie. Moi, je serais plutôt dans la voie alternative d'un Robert Morin, par exemple. Et c'est

très bien comme ça. J'ai une œuvre qui voyage beaucoup. Cette bonne représentation internationale m'aide à des niveaux différents par rapport à des cinéastes plus confirmés par l'industrie.

B. D. : Vous avez évoqué à plusieurs reprises les réactions divisées que vos films provoquent, de même que votre association à un cinéma « exigeant » et votre tendance à être sur la défensive. Pourriez-vous discuter un peu de ce rapport ambigu que vous entretenez avec la critique et le public?

D. C. : Il est vrai que je possède désormais une certaine notoriété, et ce statut est à double tranchant. Le succès de mes films dans les festivals et mon association à cette « nouvelle vague » de réalisateurs a créé ces derniers temps une surmédiation de mon travail. Non seulement cette visibilité m'a apporté à la fois plus de spectateurs et de détracteurs, mais je me retrouve interviewé et/ou critiqué dans de nombreux médias qui ne sont peut-être pas la meilleure vitrine pour mon travail. Qu'un film aussi particulier et indépendant que *Carcasses* ait été mentionné dans presque tous les médias québécois, c'est tout de même un peu étrange.

Je me retrouve ainsi à lire un peu toujours la même chose sur mes films : « Attention, pour cinéphiles avertis », « un film qui n'est pas pour tout le monde », « nous saluons la démarche », « c'est à prendre ou à laisser ». Tous ces clichés finissent par être un peu déprimants.

B. D. : Je comprends vos réserves, mais il faut quand même admettre que vous avez toujours bénéficié d'un à-priori favorable de la part des critiques québécois.

D. C. : Oui, c'est vrai. Mais de quel type de soutien s'agit-il? Est-ce un soutien amical par rapport à mon passé de critique? J'ose espérer que non.

D'un autre côté, je ne dirais pas non plus que je suis indifférent aux mauvaises critiques. Martin Bilodeau du *Devoir*, que je connais bien, n'a par exemple jamais hésité à critiquer très sévèrement mes films dès qu'il en a eu l'occasion. Cela

peut me faire mal, mais en tant qu'ancien critique, je respecte beaucoup ce travail et je prône la mise en avant de la subjectivité du critique. Et comme c'est exactement ce que fait Martin, je ne peux pas lui en tenir rigueur.

Pour en revenir à la question, je serais malhonnête de ne pas admettre que cela me plaît de voir ma démarche à ce point soutenue. Mais j'avoue que je suis un peu déçu de voir que de nombreux chroniqueurs n'attendent de moi qu'une explication de mes films. C'est pourtant le travail des critiques d'interpréter les œuvres avec toute la subjectivité dont ils sont capables. Je suis tout à fait prêt à jouer mon rôle dans un contexte de promotion de mes films, mais j'aimerais avant tout entamer de véritables dialogues avec les journalistes. Rien ne me déprime plus que celui qui dit ne rien comprendre à mes films et ne m'attend que pour entendre une explication de texte.

B. D. : Cette situation est-elle inévitable?

D. C. : En quelque sorte, car je n'ai pas le choix de jouer le jeu. Ces propos ne visent pas à mettre en cause le fonctionnement des médias *mainstream*. Mais il faut bien avouer que mes films ne s'adressent pas à ce public. À l'époque d'*Elle veut le chaos*, j'étais vraiment persuadé d'avoir réalisé un film plus grand public, avec des acteurs assez connus tels que Laurent Lucas et Nicolas Canuel. Pourtant, non seulement le film n'a pas fonctionné en salle, mais les journalistes ne voulaient pas parler à mes acteurs. La plupart cherchaient à me faire décoder ce film « si compliqué ».

Même si cela peut être irritant, c'est avant tout la tiédeur généralisée de la critique qui m'ennuie. De nos jours, il y a beaucoup trop de critiques, ici ou en France, qui ne prennent pas position. Le « on respecte la démarche, trois étoiles et demi », cela ne me fait même pas sourire. Alors que quelqu'un qui critique vraiment mon film avec des arguments et un bagage cinéphilique, je prends son article et je le découpe. Même quelqu'un qui me massacre, je ne l'oublie pas et je réfléchis à ses arguments. Tout sauf la tiédeur...



Elle veut le chaos (Crédits : Christian Perreault)

B. D. : Qu'en est-il du public?

D. C. : Après quatre films, je pense avoir circonscrit mon public qui, je crois, est limité aux cinéphiles. Et c'est avec ce public-là que je veux dialoguer. J'espère pouvoir encore pouvoir les surprendre et les secouer sur le plan narratif, par exemple. Cela peut sonner un peu prétentieux ou défaitiste, mais je ne peux pas faire plus que ce que j'ai fait avec *Elle veut le chaos*. Je ne ferai jamais des films d'auteur populaires du type *C'est pas moi je le jure* ou *Ce qu'il faut pour vivre*. C'est à moi d'accepter que le cercle des cinéphiles est ma limite. Et les exemples de cinéastes ayant bâti de formidables carrières en restant dans ce milieu ne manquent pas. Les Straub-Huillet, Godard, ou aujourd'hui Lisandro Alonso, Albert Serra, Pedro Costa... Ce sont des cinéastes dans un cercle cinéphile malheureusement considéré comme fermé, mais qui existe, et c'est mon univers. Je n'essaie plus de faire des films pour ma mère, ou pour que la madame de l'épicerie me serre dans ses bras. Ce n'est peut-être pas bien vu de dire ça, mais c'est la réalité.

J'ai définitivement pris conscience de tout cela lors du dernier Festival de Cannes. En observant la folie médiatique entourant Xavier Dolan, je me suis dit qu'il était tout à fait normal que les médias s'intéressent à *J'ai tué ma mère*, puisqu'il s'agit d'un film populaire, avec des acteurs que les gens aiment, fait par un cinéaste qui va probablement faire

Bruno Dequen– **L'art de vivre entre deux chaises. Entretien avec Denis Côté.** *Nouvelles «vues» sur le cinéma québécois*, no. 11, Hiver 2009-2010, www.cinema-quebecois.net

des films grand public. Dans mon cas, la couverture était plus modeste. Je le comprends et je sais bien qu'ils n'ont pas le choix de me couvrir puisque je suis à Cannes. Mais ne soyons pas dupes, nous savons tous que mon travail ne correspond pas aux besoins de divertissement de leur lectorat.

B. D. : Heureusement qu'il reste Facebook. Ce type d'auto-promotion a-t-il un impact sur la carrière de vos films?

D. C. : J'ose croire que oui. *Carcasses* a été à l'affiche quatre semaines, plus que tous mes autres films. Et chaque jour, sans avoir à bombarder les gens d'e-mails, je plaçais sur mon profil les heures de projection. S'il y a ne serait-ce que 300 cinéphiles potentiels parmi les contacts, il faut travailler là-dessus. Mais il faut tout de même faire attention à ne pas surcharger les gens de nouvelles trop fréquentes.

Les artistes deviennent en quelque sorte leur propre petite entreprise, des machines à vendre. Mon ami Bertrand Bonello appelle ça *l'art de surfer sur la périphérie du cinéma*. Il a raison, je participe à cela comme beaucoup d'autres. Mais je respecte tout autant un François Delisle ou un Rodrigue Jean qui eux, comme créateurs, demeurent très anonymes et ne versent jamais dans l'autopromotion.

Il est certain que la méthode est criarde, mais il faut utiliser les moyens de notre époque. Je pense la même chose en ce qui concerne les nouveaux supports de visionnement. Je ne comprends pas ceux qui hurlent contre les jeunes qui consomment le cinéma autrement. Personnellement, je suis encore de la « génération Cinémathèque », mais je comprends tout à fait que les jeunes préfèrent les cinémas maison ou le iPhone. Un cinéaste doit vivre, accepter et comprendre son époque.

[Entretien enregistré à Montréal, le 23 juillet 2009]

Détenteur d'une maîtrise en études cinématographiques de l'Université Concordia (Montréal), Bruno Dequen a travaillé de nombreuses années dans le milieu des festivals de cinéma montréalais, tout en poursuivant sa passion de cinéphile comme chargé de cours et critique pour la revue 24 Images. Il travaille désormais comme producteur de documentaires et séries télévisées.

Bruno Dequen– **L'art de vivre entre deux chaises. Entretien avec Denis Côté.** *Nouvelles «vues» sur le cinéma québécois*, no. 11, Hiver 2009-2010, www.cinema-quebecois.net