Spirale

hors-série n°1 2013

Direction du numéro
Érik Bordeleau
André Habib
Hermine Ortega
Sylvano Santini

Éditions Nota Bene
Guy Champagne, directeur

Magazine Spirale
Gilles Dupuis
Stéphan Gibeault
Sandrina Joseph
Sylvie Lacerte
Claire Legendre
Guylaine Massoutre
Manon Plante
Patrick Poirier, directeur
Sylvano Santini

Secrétaire de rédaction
Alice Michaud-Lapointe

Communications et publicités
Éric Samson

Conception graphique et infographie du hors-série
Deux Huit huit
info@deuxhuithuit.com

Retranscription des entretiens
Julien Lefort-Favreau

Impression
AGMV Marquis

Coordonnées
6742 rue Saint-Denis
Montréal (Québec) H2S 2S2
Tél: 514-934-5651
Téléc.: 514-934-6390
Courriel: spiralemagazine@yahoo.com
www.spiralemagazine.com

Distribution
LMPI
8155 rue Larrey
Anjou (Québec) H1J 2L5
Tél: 514-355-5674
Sans frais: 1 800 463-3246
Fax: 514-355-5676
Courriel: lmpi@lmpi.com

Dépôt légal
Bibliothèque nationale du Canada
Bibliothèque et archives nationales du Québec
ISSN: 0225-9044

Droits d'auteur et droits de reproduction
Copibec
Tél: 514-988-1664 ou 1 800 717-2022
Courriel: licences@copibec.qc.ca

Remerciements
Ce numéro hors-série du magazine Spirale a été réalisé en collaboration avec les Éditions Nota Bene, la firme de Design Deux Huit Huit, et grâce à la généreuse contribution de la Galerie Daïmôn, l'Observatoire du cinéma au québéc, Radical (Repères pour une articulation des dimensions culturelles, artistiques et littéraires de l'imaginaire contemporain), le Centre de recherche Figura sur le texte et l'imaginaire, le CRSH (Conseil de recherche en sciences humaines du Canada) et la Faculté des arts et des sciences de l'Université de Montréal.

Les éditeurs tiennent à remercier tous les auteurs qui ont fourni les textes qui composent ce numéro, Patrick Poirier du magazine Spirale, Guy Champagne des Éditions Nota Bene, Guillaume Lafleur de la Galerie Daïmôn, les membres du collectif Épopée pour leur générosité, l'équipe de graphistes de Deux-huit-huit, le Centre RÉZO, ainsi que les auteurs qui nous ont accordé la permission de reproduire leurs scénarios.

épopée

textes, entretiens, documents

textes

04 Épopée — groupe d'action en cinéma
Trajectoire

06 Présentation
Le faisceau de ténèbres

10 André Habib
De passages. Sur quelques instants donnés

15 Simon Drouin
Je suis une ombre

16 Érik Bordeleau
Le fix et le mouvant

19 Jean-François Lyotard
Économie libidinale (extraits)

20 Marie-Paule Grimaldi
Contre la disparition : avec et en lumière

25 Jean-Bruno Caron
Épopée ou le pouvoir de se raconter soi-même

26 Fabrice Montal
Des ascendances épiques

entretiens

29 Saturation des données
Entretien avec François Tremblay

33 À la hauteur du sensible
Rencontre avec l'équipe d'Épopée

documents

42 André Habib
Trames de vie. Les scénarios d'Épopée

44 Scénarios

56 Images

81 *Insurgence* : Nous la forêt

autour d'*Insurgence*

83 Sylvano Santini
Art et politique de l'imperceptible dans *Insurgence*

86 André Habib
Voir *Insurgence* ou la question du cinéma (pour en finir)

89 Monter *Insurgence*.
Remarques de Mathieu Bouchard-Malo
et Ariane Pétel-Despots

Épopée — groupe d'action en cinéma
Trajectoire

Épopée est un groupe d'action en cinéma formé en 2007, au cours du documentaire *Hommes à louer*, traitant de la toxicomanie et du travail du sexe masculin à Montréal.

Épopée monte entre 2010 et 2012 un projet de fictions et de documentaires créés en collaboration avec des toxicomanes et des travailleurs du sexe du Centre-Sud de Montréal. Ce projet donne lieu au site Web epopee.me et à deux longs-métrages, *L'état du moment* et *L'état du monde*, ainsi qu'à des installations en galerie d'art.

2006 2008

Tournage et montage du film *Hommes à louer* de Rodrigue Jean avec des travailleurs du sexe et des toxicomanes du Centre-Sud de Montréal.

2010 2012

Création du Groupe d'action en cinéma Épopée. Ateliers d'écriture au Centre RÉZO.

2010 2012

Tournage et montage des « fictions » réalisées dans le cadre des ateliers, ainsi que des « trajets », versant documentaire du projet.

nov. 2011 fév. 2012

Rétrospective Rodrigue Jean à la Cinémathèque québécoise accompagnant la présentation de l'installation *L'état des lieux* à la Salle Fernand-Séguin, dans le cadre de la résidence de la Galerie Dazibao à la Cinémathèque.

fév. 2012

Présentation de *L'état du moment* au Cinéma Excentris à Montréal.

fév. juil. 2012

Manifestations dans le cadre du conflit étudiant québécois. Le Groupe d'action en cinéma Épopée accompagne le mouvement.

fév. 2013

Tournée d'*Insurgence* en France et en Belgique.

avr. 2013

Présentation de *L'état du monde* au festival Visions du réel à Nyon.

Au printemps 2012, le groupe Épopée accompagne le mouvement étudiant dans sa lutte pour l'éducation. Un long-métrage, *Insurgence*, fut présenté en octobre 2012.

Un long-métrage de fiction, intitulé *L'amour au temps de la guerre civile*, écrit au cours des ateliers d'écriture du projet epopee.me, est en tournage depuis janvier 2013. La sortie est prévue pour 2014.

2010

Lancement du site epopee.me et diffusion des premiers courts-métrages.

oct. 2011

Présentation dans le cadre du Festival du nouveau cinéma de *L'état du moment*, premier long-métrage issu du projet.

nov. déc. 2012

Parution du n° 155 de la revue *24 images* comprenant un dossier sur Épopée ainsi que le DVD de *L'état du moment.*

oct. 2012

Présentation du film *Insurgence* durant le Festival du nouveau cinéma à Montréal.

nov. 2012

Présentation de *L'état du monde*, deuxième long-métrage du projet durant les Rencontres internationales du documentaire de Montréal. Mention spéciale, Grand prix de la compétition nationale longs-métrages.

jan. 2013

Début du tournage de *L'amour au temps de la guerre civile* d'après un scénario de Ron Ladd (acteur et auteur du projet Épopée).

« Rêver l'Obscur, c'est défaire son opposition avec la Lumière. »

— Isabelle Stengers

Ce dossier, premier numéro hors-série de la revue *Spirale*, rassemble des textes, des entretiens, des témoignages, des documents, des scénarios, un manifeste, des images, autant de manières de rendre compte des actions du collectif *Épopée*. Il nous a semblé nécessaire, pour témoigner de la multitude qu'il trace, de disposer plusieurs points d'entrée, comme autant de zones ou de stations qui nous permettent de saisir et d'adhérer à son devenir propre. Aussi, aux essais et aux analyses offrant des horizons et des perspectives très diverses sur le projet, nous avons cherché à mêler la parole des créateurs et des intervenants au sein du collectif, des manuscrits et des tapuscrits bouleversants composés dans les ateliers d'écriture, première étape décisive du projet, et un dossier d'images, sans légende. Il fut aussi décidé, très tôt, que nous devions prendre en écharpe les films d'Épopée (*L'état du monde, L'état du moment*), écrits et interprétés par des travailleurs du sexe, des toxicomanes et des itinérants du quartier Centre-Sud de Montréal, et le film *Insurgence* sur les manifestations du printemps 2012. Ces deux projets portent visiblement, et formellement, la signature d'*Épopée* : la solidarité qui les traverse est à la fois éthique, esthétique, politique, psychogéographique. Ils participent d'un même mouvement de résistance aux séductions du spectacle, à la mise en pâture des corps minoritaires, aux formes lisses et rassurantes du néoclassicisme esthétique. Ils arpentent un même territoire urbain (le « quadrilatère », la ville de Montréal en général), la caméra sans cesse chevillée aux trajectoires des corps dans le temps et l'espace, elle s'engouffre dans les régions troubles de la violence et de la pauvreté, mais en ressort vivifiée. Car Épopée ne sait que trop bien comment la bienveillante volonté de s'ouvrir jamais ne suffira à *entrer en résonance* ; qu'on ne lutte pas contre l'exclusion à coups de prises de conscience, mais en déchirant l'intériorité privée de chacun et en ébranlant le système de ses habitudes perceptives et de ses immunités psychoculturelles. En s'enfonçant à corps perdu à la fois dans les abîmes obscurs de la toxicomanie et la beauté éclatante des éveils du printemps, Épopée abolit en somme le réseau d'oppositions qui en apparence les désunit. Ce sont alors des modulations d'une même intensité qui se déploient sur une même toile tendue et qui se consument magnifiquement.

Il y a des œuvres qui ouvrent ainsi des « brèches » dans la réalité, et qui savent s'y plonger en nous entraînant. C'est bien le cas d'Épopée et de la beauté, parfois abjecte, toujours vraie, qu'elle porte. Épopée est aussi capable de saisir, de capter et d'épouser les mouvements qui créent des brèches dans le réel, des points de fuite, des moments de bascule, d'où la continuité, la solidarité avec le film *Insurgence*. Produire et épouser des brèches constitueraient une définition minimale du travail du collectif Épopée, qui nous permet d'entrevoir un contre-point vital aux élégies éplorées et dépressives du cinéma québécois contemporain. Et c'est peut-être ce qui nous a animés dans ce projet et les œuvres qui en découlent, et qui explique, entre autres, que nous lui ayons consacré ce dossier : ce sont des films d'action, sans apitoiement. Certes, le collectif réactive les « groupes d'action en cinéma » de jadis, mais en ne cultivant ni la nostalgie, ni l'utopisme d'un quelconque éden communautaire. Il est, en un mot, pleinement contemporain, au sens où, selon la formule d'Agamben, « le contemporain est celui qui perçoit l'obscurité de son temps comme une affaire qui le regarde et qui ne cesse de l'interpeller, quelque chose qui, plus que toute lumière, est directement et singulièrement tournée vers lui. Contemporain est celui qui reçoit en plein visage le faisceau de ténèbres qui provient de son temps[1]. » C'est quelque chose de ce faisceau de ténèbres que nous avons tenté de faire rayonner dans ce numéro.

[1] Giorgio Agamben, *Qu'est-ce que le contemporain?*, Paris, Payot, coll. « Rivages poche / Petite bibliothèque », 2008, p. 22.

Rue Sherbrooke E
Avenue de Lorimier
Avenue Papineau
Avenue Goulet
134
Rue Plessis
Rue Ontario E
Parc des Vétérans
Pont Jacques-Cartier
Station Papineau
138
Rue Panet
Rue de la Visitation
Rue Sherbrooke E
Rue Plessis
Rue Logan
Boulevard de Maisonneuve E
Rue de Champlain
Avenue Papineau
Rue Panet
Rue Plessis
Rue Montcalm
Rue Dalcourt
Rue Ontario E
Rue Robin
Station Beaudry
Rue Panet
Rue Montcalm
Rue Saint-Christophe
Boulevard de Maisonneuve E
Rue Saint-André
Boulevard René-Lévesque E
Rue Berri
Avenue Savoie
Rue Saint-Denis
Station Berri-UQAM
Rue Amherst
Catherine
Rue Berri
Rue Saint-Denis

textes

De passages. Sur quelques instants donnés

André Habib

«Ça ressemble à quoi les films que vous faites pour Épopée ? Fiction, documentaire ? — C'est comme des états… des espèces d'états.»

Au début de *L'état du monde* (2012), aussitôt après un carton noir indiquant simplement le titre du film, la caméra est déjà, depuis un moment peut-être, occupée à suivre les déplacements d'un homme dans une pièce avec des hautes fenêtres, une espèce de cuisine commune. Impossible de dire si c'est lui qui a décidé de surgir dans le cadre ou la caméra qui a envahi son espace, le suivant à la trace. Toujours est-il que la greffe opère aussitôt. Ça colle à la hauteur du buste, de la tête, des mains, de la nuque. L'homme adopte une première pose, gracieuse et incertaine, avant qu'un faux raccord le montre qui serre les poings, se passe les mains sur le visage, pose les doigts sur les tempes, ouvre les yeux, fixe un point invisible. Il s'étire, les coudes levés, s'ébat un peu, comme s'il se demandait s'il aura à affronter un ennemi tapi dans le flou ou à enlacer un amant. Il s'évanouit hors du cadre. On le retrouve, au plan suivant, au centre de l'image, mais il a pris ses distances avec la caméra, comme un joueur qui décide de réviser sa stratégie. Son regard se hisse soudain dans les hauteurs, quelque chose le distrait, il s'oublie. Il revient à lui, reprend une autre pose, coudes toujours levés à hauteur des épaules, flirte avec un rai de lumière qui réverbère en même temps sur la lentille de la caméra qui le filme. Il regarde ses mains, ouvre et ferme les paumes, pose le revers de l'une d'elle sur son front, pour prendre sa température peut-être. Il se balance de droite à gauche, l'œil inquiet, s'ébat plus fort maintenant, comme s'il fallait combattre quelque chose qui venait de se loger en lui, une idée, une peur. Il se tord, se tend. Son souffle tout proche devient plus pressé et la caméra le perd de vue malgré les zooms, elle peine à faire le point et à le maintenir chevillé au cadre cependant qu'il multiplie les poses, se cache, tournoie, battant en retraite et allant à l'attaque d'un même élan avant de retrouver provisoirement un équilibre, la tête renversée, les yeux enfouis loin derrière les paupières, le corps encore agité de légers soubresauts, là, près des épaules. Poings serrés, coudes levés, l'œil vif, il est aux aguets, mais en ne renonçant jamais complètement au déséquilibre qui fait qu'il tient, malgré tout, dans le plan. Il traverse la pièce de long en large comme pour voir si la caméra s'obstinera à le suivre. La tête décentrée, les yeux fermés, peut-être pour se protéger de l'éclatante blancheur qui crève à ce moment le haut de l'image, la tête désaxée, penchée sur un côté, comme s'il était sur le point de s'évanouir, abattu par la lumière qui s'appuie sur son corps. Il glisse à nouveau dans le hors-champ, se perd dans le faux raccord.

Et ce corps agile, un peu essoufflé, revient alors à lui, à nous, soudain doté d'une parole que module un doux accent anglophone. «C'est la mort qui console, hélas», commence-t-il avant de faire une pause pour reprendre son souffle en nous regardant d'un œil oblique, «et qui fait vivre.» Et il poursuit d'un trait, retenant in extremis entre ses paupières serrées un blanc de mémoire à mi-parcours :

> C'est le but de la vie, et c'est le seul espoir
> Qui, comme un élixir, nous monte et nous enivre,
> Et nous donne le cœur de marcher jusqu'au soir ;
> A travers la tempête, et la neige, et le givre,
> C'est la clarté vibrante à notre horizon noir ;
> C'est l'auberge fameuse inscrite sur le livre,
> Où l'on pourra manger, et dormir, et s'asseoir ;
> C'est un Ange qui tient dans ses doigts magnétiques
> Le sommeil et le don des rêves extatiques,
> Et qui refait le lit des gens pauvres et nus ;
> C'est la gloire des Dieux, c'est le grenier mystique,
> C'est la bourse du pauvre et sa patrie antique,
> C'est le portique ouvert sur les Cieux inconnus !

On aura peut-être reconnu *La mort des pauvres* de Baudelaire. L'acteur-danseur avait trouvé une copie des *Fleurs du mal*, par hasard, dans les poubelles, quelques jours auparavant (Épopée est aussi fait de ce genre de hasard). Ça a donné cette séquence, l'une des plus belles du projet. Après un carton noir, on suivra un autre protagoniste, Ti-Red, vu dans *Hommes à louer* (2008), sorti tout juste de la prison de Bordeaux, à la recherche de ses repères dans la ville. Il franchira, à son tour et à sa manière, un «portique ouvert sur les cieux inconnus» et se perdra, lui aussi, quelques minutes plus tard, dans l'abîme d'un autre faux raccord.

Cette première scène de *L'état du monde*, qui apparaît au milieu du premier montage des courts-métrages d'Épopée, *L'état du moment*

(2011), et sur le site d'epopee.me sous le titre *Baudelaire*, est tout un programme : elle se présente comme un condensé poétique du film qu'elle inaugure, une synthèse fulgurante du projet Épopée, mais aussi, j'aurais tendance à dire, une sorte de précipité de l'œuvre de Rodrigue Jean. Elle nous permet, à tout le moins, d'en revoir certaines stations, de prendre acte d'une trajectoire et des lignes de forces qui la parcourent.

Ce segment, au plus simple, rappelle le travail chorégraphique qui a occupé pendant de nombreuses années le cinéaste (après des études en biologie, en sociologie et en littérature), et qui l'aura conduit à travers l'Europe et l'Amérique. On oublie souvent que Jean avait fondé, avec Sylvain Émard, Louise Bédard, Lucie Grégoire et plusieurs autres, en 1987, Circuit-Est, un des hauts lieux de la danse contemporaine à Montréal, qu'il a dirigé la compagnie Les Productions de l'Os et que cette discipline du corps n'a jamais entièrement quitté son cinéma ni sa vie. Un corps, des corps luttant dans l'espace, c'est aussi l'expérience que nous offre *La déroute,* premier court-métrage que Rodrigue Jean réalise en 1990, somptueux film de danse comme on dit, en noir et blanc, véritable traversée du désert où des corps anonymes se heurtent, chutent et se fondent les uns dans les autres, fuient et s'ébattent dans des trous d'eau. Mais on pourrait dire que des variations d'états intenses, échelonnant et modulant des postures et des attitudes corporelles, c'est le sujet, la question et le lieu d'inscription du politique de tous les films de Rodrigue Jean, de *Full Blast* (1996) à *Lost Song* (2008), en passant par *Yellowknife* (2002), les films d'Épopée et jusqu'à *Insurgence* (2012)[1]. Suivre, accompagner des corps qui traversent des états, des corps qui ne se dominent plus parfois, qui vacillent entre la grâce, l'extase, l'avachissement ou la déchéance et souvent dans la zone de frayage où ces états se confondent, est une manière d'échapper aux schémas narratifs psychologiques et néoclassiques en soumettant l'enchaînement des images et des sons à la logique sans logique des corps, à la puissance de ses rythmes, de ses ébats, de ses altercations, de ses dérives. Ces corps, souvent minorés et violentés par un état ou une société qui les réprime ou les écarte, trouvent dans ces films un espace pour se mouvoir qui est aussi un espace de parole. Cet espace de parole est pris, *occupé*, pour inquiéter nos certitudes, mettre à mal les régimes de sens trop ordonnés, nos quiétudes. Ces corps ne sont pas un matériau vide, des corps-matières sur lesquels se projettent nos fantasmes ou nos peurs, corps de la mère, du prostitué, du *dérangé*, de l'acadien, du «carré rouge», «corps en pâture» d'ordinaire instrumentalisés et folklorisés par les divers empires qui conduisent le monde tel qu'il va, tel qu'il *pense aller.* Ces corps qui luttent sont dotés de parole. Ils expriment leur puissance — précisément parce que celle-ci est toujours tirée sur un fond de fragilité extrême — en élevant un souffle, un chant, une voix, une parole, comme un appel vital qui tient en vie (est-on surpris que Jean ait adapté *La voix humaine* de Cocteau ?). Cette parole, simple, forte et lumineuse, qui ouvre un monde, c'est la matière de *La voix des rivières* (1997), de *La mémoire de l'eau* (1996), d'*Hommes à louer* aussi, c'est la parole fabuleuse et *fabulante* de Daguy ou de Hugo dans *L'état du monde* ; c'est la poésie pulsionnelle aux accents multicolores de Gérald Leblanc dans *L'extrême frontière* (2006), où des amis, complices, amants, posés devant la caméra, portent ses mots dans leur chair (et jamais n'a-t-on aussi bien filmé, simplement, la poésie). C'est aussi les chants de Patsy Gallant dans *Yellowknife*, de Suzie Leblanc dans *Lost Song* ou de Marie-Jo Thério dans *Full Blast* qui forent des puits de lumière dans ces films parfois sombres ; c'est, dans un autre registre, Mélodie, à la toute fin de *L'état du moment*, chantant *Qui a le droit ?* de Patrick Bruel, en prenant sur elle toute la misère du monde ou, à tout le moins, du moment. Et puis on retrouve ce poème de Baudelaire, *La mort des pauvres*, sur les lèvres de ce danseur-chiffonnier du nom de Ron Ladd, qui dans des écrits éblouissants (trouvés dans les archives d'Épopée) rapièce des haillons, des expériences et des phrases, qui est aussi acteur et auteur d'un autre court-métrage d'Épopée, *Falardeau*. Ladd est également l'auteur du scénario *L'amour au temps de la guerre civile* que tourne Épopée à l'hiver 2013, au moment où j'écris ces lignes. On est rendus là.

Il n'existe, à tout prendre, aucune photo de Rodrigue Jean, ce qui est certainement une prouesse à notre époque du tout-image. La seule qui circule sur Internet, avec quelques variations d'échelles, de teinte et de cadrage, est une photo en noir et blanc (parfois sépia), datant d'il y a plusieurs années (avant *Full Blast*, peut-être plus longtemps avant). Il est assis sur une chaise, le corps un peu écrasé. Les mains croisées timidement sur les cuisses et les jambes serrées l'une contre l'autre. Le regard est hagard, il fixe un point invisible hors-champ, les yeux vaguement cernés, les cheveux, blonds, courts, hérissés sur le devant.

En voyant la première scène de *L'état du monde*, j'ai été frappé par la ressemblance — quelque chose qui se joue entre les traits tirés et l'angle de la mâchoire, le regard sombre et inquiet — entre ces deux personnes que, aujourd'hui, à bien des égards,

tout sépare. Mais pour moi la puissance d'Épopée se situe peut-être dans la zone d'interférence entre ces deux visages, entre les deux destins de ces hommes et le hasard de leur rencontre, puisqu'elle témoigne bel et bien de cette radicale mise en commun des trajectoires et des expériences, de ce véritable partage du sensible d'où émerge ce que Jean a appelé, ailleurs, « la poésie du vivant[2] ».

Très tôt et sans doute modelés sur le fonctionnement de la troupe de danse, les films de Rodrigue Jean ont été pensés de façon plurielle. Ils expriment cette multitude et ce désir de déclassement, un certain effacement de soi contraire à la personnalisation outrancière à laquelle le cinéma d'auteur, d'ici et d'ailleurs, nous a habitué. D'abord avec Jacques Perron, puis avec Mathieu Bouchard-Malo (qui accompagne tous ses projets depuis 1998), avec François Tremblay depuis *Hommes à louer*, et maintenant, depuis le début du projet Épopée, avec Hubert Caron-Guay, ancien étudiant de l'UQÀM et qui s'est occupé, avec Étienne Roussy, d'une bonne part des films qui composent le projet (notamment les Trajets), ces films sont des affaires de partage. Et on voit bien que devant un système (de production, de distribution, de communication) qui réclame à tout prix *un auteur,* et sans doute pour être à la hauteur de cette redistribution du sensible et de cette mise en commun des pratiques, il était logique et normal que cette œuvre tende en quelque sorte à la disparition de l'idée même de « réalisateur », à un brouillage radical des cartes. Dans Épopée, on peut dire que la réalisation est tout autant l'œuvre d'Hubert Caron Guay, François Tremblay, Mathieu Laverdière, Étienne Roussy, Mathieu Bouchard-Malo, Ariane Pétel-Despots, de tous les « gars » (Amir, Marco, Ti-Pat, Daguy, Eddy, Eric, François, etc.) qui ont écrit les scénarios et jouent dans les films, se livrent à l'écran. La politique de l'anonymat — mais on pourrait aussi bien l'appeler l'éloge de la multitude — qu'adopte ce projet et qui agace les journalistes imbéciles et les professionnels de la communication qui s'égosillent à réclamer un visage, n'est pas caprice : c'est une manière d'être fidèle à cette tactique de mise en commun, de reconnaître la *situation* que cherchent à construire ces films, d'échapper aux rets sournois de l'*auteurisme* et à la rhétorique néocapitaliste de la subjectivité individuelle, de fuir un *milieu* trop souvent limité aux « professionnels de la profession », de prendre réellement acte d'un certain effondrement de l'économie et des régimes contemporains des images, puis enfin, de rêver, d'inventer et de réaliser concrètement cette *ouverture à l'état du monde,* en se donnant, au plus simple, le droit de faire les choses différemment.

L'aventure du film *Insurgence* (dont il est question dans ce numéro) illustre bien la force d'une telle politique de l'anonymat, nourrie à la source du commun et de la multitude, depuis les mois de tournages dans la rue jusqu'à la salle de montage et de mixage, qu'auront accompagnée tous les acteurs du Groupe d'action : signer le film « Épopée », en allant jusqu'à soustraire les noms du générique, c'est redonner le film aux forces anonymes qui ont constitué le mouvement, inscrire le film dans une politique non plus fondée sur la personnalité exemplaire, mais le murmure inquiétant et transfigurant des singularités.

On peut voir cette politique de l'anonymat à l'œuvre, également, dans l'hallucinant spectacle théâtral *ZOO 2011* (dont on a trop peu parlé), que Rodrigue Jean a présenté, avec Gaétan Nadeau et avec la collaboration d'Érik Bordeleau, à l'Espace Libre, à l'automne 2011. Dans ce véritable « espace libre », des individus aux pratiques de vies extrêmes étaient répartis dans différentes zones et simplement montrés « à l'ouvrage », au travail : un taxidermiste, un tatoueur, une haltérophile, un grand malade, un travesti, une femme issue du milieu communautaire cuisinant des *empanadas*, une couturière mexicaine, des jeunes autochtones fabriquant des hameçons, quelques acteurs d'Épopée comme Ti-Pat le *pusher* ou Papy, brûlant un peu de bicarbonate dans une cuiller, tous branchés sur des micros contact qui fournissaient une matière sonore brute, retravaillée en direct par deux artistes sonores. Ce spectacle sans auteur se faisait et se défaisait ainsi au gré des rencontres et des échanges avec le public, des déplacements des spectateurs d'une station à l'autre, à chaque soir. Ce que *ZOO* donnait à voir n'était pas au fond un spectacle, ce n'était que la possibilité de cette *ouverture*, fruit du renversement de l'ordre du visible et du sensible et qui permettait, en creux, d'inventer un autre espace de visibilité et de parole, un autre état des corps (du spectateur, de l'acteur). Des états, « donnés » à voir et éprouver. Épopée n'est pas autre chose : ni fiction, ni documentaire… des *espèces d'états*.

Dans le dernier segment, le plus long, de *L'état du monde*, aussitôt après un carton noir qui résonne encore du fracas des matraques de l'escouade anti-émeute[3], la caméra est déjà, depuis un moment peut-être, occupée à suivre les déplacements d'un homme, Daguy, avec en toile de fond les tentes d'*Occupy,* au Square Victoria : « Icitte, y'avait une tente, et la tente,

elle s'est évaporée, dit-il en pointant un tas de feuilles mortes. C'est tout ce qu'il nous reste.» Ces quelques secondes, en amorce de la scène, sont d'ailleurs tout ce qu'il reste d'*Occupy*, avant que la caméra s'enfonce dans l'abri occupé par Daguy et se mette à l'écoute du flot fabulatoire qui se met à défiler : «Je suis avec le jeune, le gars que t'as vu. Y'est avec moi. Mais lui est trop speedé, t'as vu comment y est. Il couche là. Moi je couche juste sur le bord, des fois lui prend la place. Des fois il veut que j'aille au milieu. Y'a tout le temps un autre gars qui est là. Y'a une femme qui vient s'installer là. J'essaie de regarder la face, pis je vois jamais la face de la femme. Imagine. C'est vraiment… Ça me dépasse !…» Plus tard, couvert d'une grande couverture rouge, il sort de la tente et nous conduit dans un métro, puis un autobus, avec ce regard pétillant, ce rire un peu fou et cette parole qui s'emballe.

On finit par arriver, au bout d'un long trajet, chez son ami Hugo. Aussitôt arrivé, il prépare du café, demande où est le lait, et Hugo, un homme un peu bourru, au visage tendre, s'installe tranquillement dans l'image. On apprend qu'on vient de lui voler «son butin, sa récolte, ses victuailles», de la «bouffe de millionnaire», alors qu'il croyait habiter dans une «enclave spéciale». Daguy lui demande : «Fais-moi sortir la chanson de ton père». Son père, c'est Marc Gélinas, chanteur pop des années 1960, décédé en 2001. On écoutera, après bien des atermoiements et des digressions, sur le *discman* de Hugo («y'était temps que je m'y mette, un discman c'est déjà dépassé»), deux chansons, *Émile Nelligan* (les deux premiers couplets du moins puisque le disque, on était avertis, se met à sauter) et, pour finir, *Joli novembre*. On boit de la bière forte et du gingembre fermenté, des voisins africains passant par là s'assoient, prennent leurs aises, fument des cigarettes. La parole se dénoue, délire, et une sorte de brume mélancolique, un peu hilare, emplit magnifiquement la pièce. On parle au téléphone, quelqu'un s'invite à coucher, on apprend des choses et on recompose, par bribes, une vie. On se pose là. On écoute. «As-tu le livre de mon ami Émile Nelligan ?» demande Daguy. Hugo cherche sur une étagère : «Non, ça c'est Baudelaire. J'espère que je me le suis pas fait voler. Je connais quelqu'un qui vend des livres et parfois il fouille ici…» On pense peut-être alors à *La mort des pauvres* de Baudelaire, entendu plus tôt, au tout début de cette épopée. Et plus loin, sur les paroles et les notes de *Joli novembre* de Marc Gélinas (*Je me rappelle / Ce jour de novembre / Traînaient quelques feuilles rougies / Je me rappelle / Ce jour-là, ensemble / Nos cœurs souriaient à la vie / Malgré la brume qui couvrait la ville*), avec le regard soudain lointain d'Hugo, le sourire narquois de Daguy, la flamme chancelante d'une bougie, tout glissera et retombera tranquillement dans la nuit anonyme.

C'est à la lisière de cette nuit qu'Épopée poursuit son trajet.

[1] J'ai tenté une variation de ces idées, et d'autres que je développe ici, dans un autre article que je me permets de citer : « *Épopée*. Variations sur un état », *Liberté*, n° 297, automne 2012, p. 42-43.

[2] Voir « Entretien avec Rodrigue Jean et Mathieu Bouchard-Malo », *Hors champ*, février 2009, www.horschamp.qc.ca/LA-POESIE-DU-VIVANT.html.

[3] Il s'agit du segment remarquable, sorte de prélude esthétique et politique au film *Insurgence*, consacré à la manifestation qui avait suivi l'assassinat par le SPVM de Patrick Limoges et Mario Hamel, en juin 2011, et qui se termine par l'entrée en scène de l'escouade anti-émeute sur la rue Sainte-Catherine.

15

Je ne demande

quelque fois

sous divers prétexte

Pour avoir la même sensation

sexuel

les secrets se sont

découverts

par la suite

Mais le respect

y demeurait

ce fut une très

belle soirée

Je suis une ombre

Simon Drouin

Je suis une ombre. Une ombre qui n'a rien à dire. Je longe les murs en cherchant de quoi je pourrais bien parler. Je porte sans aucun doute dans ma chair des traces de mes expériences de visionnement d'epopee.me, je le sais, je les sens sur les parois intérieures de mon crâne, dedans mes yeux qui sont des poings serrés. Pourtant, je n'ai rien à dire. Je cherche une opinion qui pourrait contenir mon expérience. Pourtant, les lumières dans les maisons sont éteintes et des chiens invisibles courent dans les rues. Près des poubelles, les factures se mettent en boules et courent sur les trottoirs. Les feux rouges ne parviennent plus à arrêter les voitures. En face, au casse-croûte 24 heures, les vérités inutiles se mangent avec du ketchup. Les éclairs dans la ville ne croisent aucun génie. Le temps passe beaucoup. Je sors de ma poche la main de ma mère que je me passe dans les cheveux.

Je dois simplement attendre que ça passe que je me dis. Regarder passer les trains un peu. Sans avoir d'opinion sur les trains. Pour ou contre les trains?

Ne plus avoir d'opinion… ça fera du bien.

Parce que c'est peut-être ça epopee.me : regarder sans avoir d'opinion, regarder pour être là, faire le geste de regarder, regarder comme action.

Pas témoigner! Ce n'est pas du journalisme! Peux plus de cette neutralité-là!

Regarder comme prise de position. Se taire et laisser les images parler, comme prise de position. Ne pas faire l'erreur de les interpréter. Se demander seulement : est-ce que les images parlent en ce moment ou bien est-ce qu'elles ne parlent pas. Peu importe ce qu'elles disent. Et se méfier de notre réponse. Ce sera ça, notre prise de position : se méfier de notre réponse.

Trouver l'angle mort, là où tout disparaît sans disparaître et s'y replier, et y rester. Ne pas chercher à disparaître par une quelconque forme d'invisibilité, disparaître comme un regard disparaît comme dans « Plus je regarde, plus je disparais ». Plus je deviens un regard, moins je suis quelqu'un qui regarde. Et je ne parle pas d'un regard qui aspire les images vers lui, mais plutôt d'un regard qui avance vers elles. Devenir ce regard qui avance, et donc disparaître de soi-même. Ou mieux qu'un regard, mieux que regarder : voir. Juste voir. Voir comme dans « Je ne regardais pas mais j'ai tout vu. » Mais ne pas s'excuser d'être là.

Un plan qui n'est pas un plan. Un cadrage qui ne serait pas un cadrage. Se déjouer soi-même et gagner parce qu'on s'est déjoué et perdre parce qu'on s'est fait déjouer. Être persuadé qu'on est peut-être quelqu'un d'autre. Arrêter de remplir les bibliothèques. Arrêter de documenter. Enregistrer les images dans des boîtes noires seulement pour capturer les gens, pas ceux qui sont filmés, mais ceux qui regarderont les images, le « public », et les placer dans cet « angle mort »-là, précisément là où tout disparaît.

Et ils auront vu.

Et pour voir, ils auront dû disparaître à leur tour.

On trouve un endroit où le monde tremble. On tente de le saisir en images, mais le monde tremble et donc le tableau se décroche du mur et se fracasse sur le sol.

Je cherchais à tomber. Mais j'avais beau essayer, je demeurais toujours debout sur mes deux jambes. Je cherchais des espaces qui tremblent, des zones de turbulence qui pourraient me forcer à mettre un genou par terre, à me tenir à un meuble au moins.

« Vous êtes déstabilisés? Profitez-en pour perdre l'équilibre. »

Ne pas cacher la caméra dans l'ombre. Faire de la caméra elle-même une ombre. Une ombre qui avance comme de la tire chaude jusqu'à nous.

Une caméra qui avance vers l'objet filmé, qui avance et qui vient si près de l'objet filmé qu'à la fin, la caméra se donne à l'objet filmé. La caméra vient si près des images. Les images s'emparent de la caméra. Puis les images filment le monde.

Le fix et le mouvant De *Hommes à louer* à Épopée

Erik Bordeleau

Il est des films dont on ne revient pas[1]. Des films qui ne vivent que sur le mode de l'intoxication et de la transe, unilatérales et intransitives, à la manière de ces stupéfiants qui transissent le corps et anéantissent l'esprit. Vous pensiez pouvoir simplement les regarder, peut-être même y *assister*; mais peu à peu, vous réalisez que c'est eux qui vous voient, vous exposent, vous pénètrent et vous lacèrent, vous ouvrent grand ouvert et vous inoculent leur terrible vérité. C'est qu'ils vivent d'une vie plus essentielle, plus concentrique que la vôtre, et font de vous leur surface, leur fêlure, leur craquement. Ils sont *free base*, forme cristalline et pure : vous ne l'êtes pas. Vous, vous n'êtes que le substrat animal d'une entreprise d'intensification que vous n'avez pas choisi, le corps défendant d'un processus d'extraction qui n'a que faire de votre indigène immunité. Car vous avez trop longtemps été vous-mêmes et seulement vous-mêmes, et maintenant vous expiez. Vous voilà excentrés, transpercés, en perte de profondeur *et* de superficie, et rien n'indique que vous vous en sortirez meilleurs ou grandis. Peut-être serez-vous désormais plus incertains et plus volatils, plus prompts à l'excès ou à quelque embrasement collectif? Vous tournez désormais sans fin dans la nuit et êtes dévorés par le feu. *In girum imus nocte et consumimur igni*.

Genèse d'un mouvement

Tout commence avec *Hommes à louer* (2008). Plan frontal d'un jeune homme à la mine déviante et au regard traqué, qui explique comment ça a commencé pour lui. « Viens, je vais te donner 100$ » se remémore-t-il, avec un dépit bien senti. Il parle vite et serré, tenaillé qu'il est par une force qui va de travers et le précipite hors de lui. Une force de ce genre s'accommode mal de l'entretien documentaire et du plan fixe. Elle coupe court, contourne, évite: elle cherche avant tout à se dérober. C'est une force de survie, une énergie de fuite qui habite avec plus ou moins d'insistance un sujet qui a tout de même décidé de faire face, littéralement, et de témoigner de sa condition. Et pour cette raison même, au fil des entretiens qui s'échelonnent au fil des mois et durant un an, toujours au même endroit, on en vient à considérer que la fixité frontale du dispositif de recueillement et d'enregistrement de cette parole blessée est sans doute souhaitable, voire nécessaire, participant par ses moyens propres à l'établissement d'un cadre thérapeutique stable agissant comme tuteur dans la durée. Fixité du dispositif comme point d'appui donc, pour encadrer des vies distendues et mouvementées.

Mais on comprend peu à peu que tel n'est pas le cas, qu'*Hommes à louer* n'use pas du plan fixe comme d'un hypothétique outil de redressement, et que *l'être-tout-croche* qui inaugure et traverse tout le film instaure un malaise durable qui ne trouvera aucune résolution, du moins pas de l'ordre de celles qui adviennent au terme d'une progression narrative classique. Car personne, ni vous bien sûr, ni eux non plus d'ailleurs, n'a vraiment cru à un quelconque pouvoir thérapeutique de l'entretien filmé en tant que tel. Et de fait, l'affaire d'*Hommes à louer* n'est pas de «guérir» ou de réformer qui que ce soit, non plus que de se conformer à l'éthique de la bonne distance telle qu'elle est professée parmi les professionnels de la trop abstraite «santé»[2]. Le problème qui anime *Hommes à louer* consiste plutôt à chercher, dans une forme de proximité encore à inventer et qui ne peut se donner que dans l'intimité de la rencontre, le moyen de déconstruire et de faire éclater le dispositif documentaire et sa fâcheuse tendance à extraire de la vie nue hors des formes-de-vie. Exigence qui, chez Rodrigue Jean, se résume en une formule: ne pas jeter les corps en pâture. Et c'est ainsi qu'après plus d'une heure et demie d'entretiens frontaux presque sans interruption, on éprouve un étrange sentiment d'ouverture, une pure émotion cinématographique : deux des jeunes hommes que nous avons appris à connaître au fil des entretiens s'adressent désormais à nous d'un lieu nouveau, un peu à notre droite, assis sur un divan distant de quelques mètres à peine du lieu habituel d'entretien. Tout juste un léger déplacement de la perspective, et pourtant, pas de doute: soudainement, il y a échappée, il y a mouvement, qui porte la possibilité d'un rapport non plus frontal mais latéral avec ces vies, et dans la foulée, d'un nouvel accès aux formes de jouissance qui les enferment dans les circuits de la dépendance, et les meuvent aussi bien au-delà. Le fix et le mouvant.

D'une certaine manière, ce moment de révélation cinématographique savamment construit met en image l'éclosion du désir conjoint duquel découlera toute l'aventure d'Épopée. «Épopée est né au milieu du projet *Hommes à louer*, raconte Rodrigue Jean. L'équipe en avait assez de documenter, et les personnes filmées en avaient assez de se faire documenter. Il y a eu une rencontre, et on s'est dit au même moment qu'il fallait faire de la fiction. Badiou a dit en paraphrasant Lacan : "La fiction c'est la vérité."

Quand les gars nous ont dit “on veut faire de la fiction”, c’est comme si ça allait apporter une vérité qui était absente du documentaire. C’est là que commence le projet Épopée[3].» C’est là aussi que commence pour nous une vertigineuse plongée à mille lieues des représentations courantes des exclus, toxico ou défavorisés, sur le fil d’une «vérité» périlleuse qui fait épreuve et trouble en profondeur le texte de nos existences.

Vertige de l’absolue proximité

Épopée nous immerge de manière sobre et intimiste dans le circuit infernal de la consommation de crack et de la prostitution masculine dans le quartier Centre-Sud à Montréal, par le biais d’une série de «fictions» et «trajets» issus de deux ans d’ateliers d’écriture bihebdomadaire tenus à RÉZO, un organisme communautaire qui s’occupe de la santé et du bien-être des hommes gais et bisexuels. Paranoïa et consommation de crack, récit d’une tentative de séduction avortée puis d’un viol au GHB: nous voilà mis en contact avec un quotidien dont on dirait sans doute qu’il est peu banal si seulement on pouvait prendre quelque distance et le mettre en relation avec le nôtre, ce qui nous est précisément interdit par un traitement de l’image qui élimine la profondeur de champ et nous colle à leur réalité. Nous ne sommes plus simplement «devant» des images: nous sommes latéralement emportés, et ainsi peu à peu induits dans une zone d’indiscernabilité dans laquelle il n’y a plus aucun sujet prédéfini, pas plus du côté des spectateurs que de celui des êtres filmés. État liminaire et hypnotique; lente imprégnation dans ce qui n’a pas de nom. À la distance compassionnée du documentaire social, qui, comme il est d’usage, se méritera les éloges du public sensible à la misère d’autrui pour son respect circonstancié de la dignité des «sujets» traités, Épopée oppose — à nos risques et périls — un «irréfragable noyau de nuit».

Dans une lettre privée à Pierre Guyotat rendue publique dans l’espoir d’éviter que ne soit censuré *Eden Eden Eden* (1970), un roman qui n’est pas sans rapport avec le projet Épopée par son traitement du corps, du sexe et de la prostitution, Michel Foucault décrit avec éloquence cette zone d’indistinction éthique qui se profile entre les corps et «au-dessous des limites de l’accommodation» qui est au cœur de cette politique de l’anonymat qui traverse autant la vie et l’œuvre de Rodrigue Jean que celles de l’auteur des *Histoire de la sexualité*. Politique de l’anonymat ou politique nocturne, pour laquelle il s’agit de dégager et de préserver, jusque dans les *crack houses* du quadrilatère, les fragiles possibilités de passage dans l’impersonnel, tout en faisant fondre la mauvaise impersonnalité à laquelle nous sommes trop souvent confinés dans l’espace métropolitain globalisé et qui n’est, en définitive, qu’absence au monde.

> On ne peut plus voir, on ne peut plus imaginer le lieu où vous parlez et d’où vous viennent vos phrases, ce sang : brouillard de l’absolue proximité. […]
> J’ai l’impression que vous rejoignez par là ce qu’on sait de la sexualité depuis bien longtemps, mais qu’on tient soigneusement à l’écart pour mieux protéger le primat du sujet, l’unité de l’individu et l’abstraction du « sexe » : qu’elle n’est point à la limite du corps quelque chose comme le «sexe», qu’elle n’est pas non plus, de l’un à l’autre, un moyen de communication, qu’elle n’est pas même le désir fondamental ni primitif de l’individu, mais que la trame même de ses processus lui est largement antérieure; et l’individu, lui, n’en est qu’un prolongement précaire, provisoire, vite effacé; il n’est, en fin de compte, qu’une forme pâle qui surgit pour quelques instants d’une grande souche obstinée, répétitive. Les individus, des pseudopodes vite rétractés de la sexualité. Si nous voulions savoir ce que nous savons, il faudrait renoncer à ce que nous imaginons de notre individualité, de notre moi, de notre position de sujet. Dans votre texte [et dans le film], c’est peut-être la première fois que les rapports de l’individu et de la sexualité sont franchement et décidément renversés : ce ne sont plus les personnages qui s’effacent au profit des éléments, des structures, des pronoms personnels, mais la sexualité qui passe de l’autre côté de l’individu, et cesse d’être «assujettie»[4].

[1] Version légèrement remaniée d’un texte publié une première fois dans *24 images*, n°157, 2012.

[2] Pour une réflexion politique sur le soin (communiste) qui marque une distance avec la santé (étatique), voir Josep Ranfanell i Orra, *En finir avec le capitalisme thérapeutique*, Paris, La découverte, 2011.

[3] «Une question d’intensité. Entretien avec Rodrigue Jean», propos recueillis par André Habib, *Spirale*, n° 238, automne 2011, p. 47.

[4] Michel Foucault, « Il y aura scandale, mais… », *Dits et écrits I*, Paris, Gallimard, 2001, p.942-943.

UN TIPE SE MET A CÔTE DE MOI QUI LUI
A UN DIX ~~DIN MIN~~ DANS LES
MAIN ALORS BEN JE COMPRAND QUIL VEUT
AVOIR UN SAC DE POT JE SORS ~~MA~~ MON
SAC DE POT POUR LUIS DONNER ~~SAC~~
~~SAC~~ STOCK MAIS IL EST TROP TARD
JE ME RAMASSE AVEC UNE PAIRE DE
MENOTE ~~AU DEUX TEMPS 3 M~~ DONC
ARRETÉ ET RETOUR A LA CASE DEPART.
BOF CEST PAS GRAVE JE VAIS AVOIR UNE
BONNE SELULE QUI MAJANT PIS QUAND
JE VAIS ÈTRE LIBÈRÉ IL VAS FAIR MON
FRET PIS JAI QUELQUE GRAME DE
CACHER ENTRE MES DEUX FESSE } CEST
COM PAREL JE SUIS RESTER SELEMENT
12 HEURE DEHORS NOW VIVRE LA
LIBERTE.

« Économie libidinale »

(extraits)

Jean-François Lyotard

C'est extraordinairement difficile à reconnaître, le désir du capital tel qu'il peut s'instancier ici et là; par exemple sur le travail au sens terrible et ordinaire du boulot […] Comment continuerons-nous à parler d'aliénation quand il est clair pour chacun, dans l'expérience qu'il « a » (et que le plus souvent il ne peut pas *avoir*, parce qu'elle est réputée inavouable, et surtout parce qu'il l'est plutôt qu'il ne l'*a*) du travail capitaliste même le plus bête, qu'il peut trouver jouissance et une étrange intensité, perverse qu'est-ce qu'on sait ? […]

Mais, allez-vous dire, ça donne lieu à pouvoir et à domination, à exploitation et même à extermination. Absolument vrai; mais le masochisme aussi ; […] regardez les prolétaires anglais, ce que le capital, c'est-à-dire *leur travail,* a fait de leur corps. Mais vous allez me dire : c'était ça ou mourir. *Mais c'est toujours ça ou mourir*, voilà la définition de l'économie libidinale, non pas la loi : voilà la définition provisoire, très provisoire en forme de cri, des intensités de désir, ça ou mourir qui est : ça *et* mourir de ça, toujours la mort *dans* ça, comme son écorce intérieure, sa mince peau de noisette, pas encore comme son prix, au contraire comme ce qui rend ça impayable. Et vous croyez peut-être que c'est encore une *alternative*, ça ou mourir ?! Et que si on fait *ça,* si on se fait l'esclave de sa machine, machine de machine, fouteur foutu par elle, 8 heures par jours, 12 heures il y a un siècle, c'est parce qu'on y est forcé, contraint, parce qu'on tient à la vie ? La mort n'est pas une alternative à *ça,* elle en est une partie, elle atteste qu'il y a de la jouissance dans ça, les sans-travail anglais ne se sont pas fait ouvriers pour survivre, ils ont — accrochez-vous ferme et crachez-moi dessus — joui de l'épuisement hystérique, masochiste, je ne sais quoi, de *tenir* dans les mines, dans les fonderies, dans les ateliers, dans l'enfer, ils ont joui dans et de la folle destruction de leur corps organique qui leur était certes imposée, ils ont joui qu'elle leur soit imposée, ils ont joui de la décomposition de leur identité personnelle, de celle que la tradition paysanne leur avait construite, joui de la dissolution des familles et des villages, et joui du nouvel *anonymat* monstrueux des banlieues et des pubs du matin et du soir.

Et laissons être enfin une telle jouissance, elle est semblable, là-dessus la petite Marx voyait clair, semblable en tous points à celle de la prostitution, jouissance de l'anonymat, jouissance de la répétition du même dans le boulot, le même geste, les mêmes allées et venues dans l'atelier, combien de verges à l'heure, combien de tonnes de charbon, combien de barres de fonte, combien de futailles de foutre, pas « produites », certes, mais *subies, les mêmes parties du corps* utilisées, usagées, à l'exclusion totale des autres, et comme le vagin et la bouche de la prostituée, parce qu'usagées, hystériquement *insensibilisées* […] Vous avez compris, bien sûr, que nous le disons sans aucune condamnation, sans aucun regret, au contraire en découvrant que là a été, peut-être demeure la force extraordinaire, dissimulée-dissimulante, du travailleur, force de résistance, force de jouissance dans la folie hystérique des conditions du travail que les sociologues nommaient parcellaires sans voir ce que ces *parcelles* peuvent véhiculer d'intensités libidinales *en tant que parcelles.* […]

Et voici la question : Pourquoi vous, les intellectuels politiques, vous *penchez-vous* sur le prolétariat ? En commisération de quoi ? Je comprends qu'on vous haïsse si l'on est prolétaire, il n'y a pas à vous haïr parce que vous êtes des bourgeois, des privilégiés aux mains fines, mais parce que vous n'osez pas dire la seule chose importante à dire, que l'on peut jouir en avalant le foutre du capital, les matières du capital, les barres de métal, les polystyrènes, les bouquins, les pâtes à saucisse, en en avalant des tonnes crever — et qu'au lieu de dire cela, qui est *aussi* ce qui se passe dans le désir des capitalisés, prolétaires des mains, des culs et des têtes, eh bien vous vous faites une tête d'*hommes*, tête de *mecs*, vous vous penchez, vous dites : ah ! mais ça c'est de l'aliénation, c'est pas beau, attendez on va vous délivrer, on va travailler à vous libérer de cette méchante affection pour la servitude, on va vous rendre la dignité. Et de cette façon vous vous placez du côté le plus ignoble, moralistes, celui où l'on désire que notre désir de capitalisés soit pleinement ignoré, interdit, piétiné, vous êtes comme des curés avec les pécheurs, ça vous fait peur, nos intensités serviles, il faut que vous vous disiez : doivent-ils souffrir à en supporter tant ! Et bien sûr que nous souffrons, nous les capitalisés, mais ça ne veut pas dire que nous ne jouissons pas, ni que ce que vous croyez pouvoir nous offrir comme remède à quoi ? à quoi ? ne nous dégoûte pas plus encore, nous avons horreur de la thérapeutique et de sa vaseline, nous préférons crever sous les excès quantitatifs que vous jugez les plus bêtes. Et n'attendez pas non plus que notre spontanéité se révolte[1].

[1] Extrait de Jean-François Lyotard, *L'économie libidinale*, Paris, Éditions de Minuit, 1974, p. 134-142.

Contre la disparition : avec et en lumière

Marie-Paule Grimaldi

« Pensez-vous qu'on puisse reconnaître moins d'authenticité littéraire et de pouvoir d'action à un poème défectueux mais semé de beautés fortes qu'à un poème parfait mais sans grand retentissement intérieur ? [...] Il ne s'agit pour moi rien de moins que de savoir si j'ai ou non le droit de continuer à penser, en vers ou en prose. »

– Antonin Artaud

« À marcher avec eux, sinon à contresens, à rebours des engrenages du matérialisme, de la machination des industries culturelles, aussi, et de la mort. »

– Mélissa Correia

Être avec eux. C'est ce qu'Épopée propose. Ça semble peu, mais c'est déjà immense. Être avec eux, c'est se lever et se tenir debout contre le silence, la honte, l'exclusion, la négation ; contre l'absurdité, le mensonge, l'hypocrisie ; contre le contrôle, la violence, la peur, la moquerie ; contre la noirceur. C'est faire frémir un invisible sans nom qui pourtant déchire. Pour toutes les vies qui passent et qui souffrent sans rien laisser, sans rien marquer, pour rien : engendrer un mouvement contraire à ce qui les aspire. Être avec eux, c'est partir de sa douleur, sa rage, son espoir, pour chercher avec la beauté subite à comprendre un peu le monde, sans laisser personne derrière. Un projet d'art communautaire comme Épopée renouvelle le rapport à l'autre et aussi à soi, dans ce que nous avons de sombre, de malsain et de tordu comme dans ce que nous avons d'incandescent et de sensible. Par sa construction, le projet repense le vivre-ensemble et la réinsertion sociale, en évitant soigneusement les écueils de la réhabilitation puisque les films nous transportent au cœur de l'exclusion, non pas en partant du moule d'une norme ou d'une notion de bien prédéfinie, mais en se forgeant depuis la marge, dans la place que les participants ont décidé de définir et de prendre. Entre trajets et fictions, Épopée explose de nombreuses idées tant dans l'approche dite communautaire, que sur l'esthétisme, la performance, et révèle d'autres aspects de la création artistique. Être avec eux, et prendre le véhicule de l'art pour foncer dans la souffrance en fait collective et la fendre, la mettre à jour, lui donner voix, lui donner corps. C'est une traversée qui laisse passer en elle la vie même, toujours si insistante. L'existence d'Épopée est à l'opposée de ce qu'elle raconte : un objet-lumière pour histoires noires.

Le projet s'attache à recueillir des traces de vies tapies dans l'ombre parce que socialement et moralement exclues. Les fictions écrites par les gars ne témoignent pas de toutes les vérités qui les constituent, ni seulement de leur condition, mais aussi de leurs propres fantasmes *trash*, intenses,

presque romanesques, poussant leur quotidien à l'extrême, le dramatisant, et qui reflètent aussi l'introjection de la vision sociale projetée sur eux. Ils ne se montrent pas si différents en cela de ce qu'on pourrait imaginer d'eux sans les connaître, tout en préjugés et stéréotypes. Mais avec patience et perspicacité, la caméra d'Épopée prend le support dramatique et rebondit à côté, entre dans ses «failles» et s'en enivre, sonde leur réel, contourne le sensationnalisme par un regard aiguisé et persistant. Elle soutient de longs moments qui semblent vides, inutiles, répétitifs, insignifiants (mais vrais et concrets pourtant), comme les interminables scènes de consommation, qui après la curiosité, suscitent l'ennui puis le malaise jusqu'à la saturation physique. C'est ainsi seulement qu'elle (la caméra) transperce les histoires pour atteindre les individus, qu'elle les accompagne réellement, eux, et ne les fait pas jouer et dire pour elle. Qu'elle fait brèche, non pas dans nos conceptions sociales, mais dans la douleur racontée — et vécue. Elle dépasse alors tous les discours, par la contemplation et la promiscuité, pour déjouer avec beaucoup de douceur la censure que chacun porte en soi, autocensure générée par la douleur et surtout la peur de celle-ci, qui semble infinie, et l'absence de réponse. La caméra d'Épopée se colle aux souffles de vies qui subsistent, qui se faufilent à travers l'insupportable, elle élague la densité de celui-ci, crée un respir, nous permet de les approcher ou du moins ouvre une porte à cette possibilité.

Parce que ces gars, ce sont aussi nos frères, nos fils, nos pères, nos amoureux, nos amis, nos voisins. Dans Épopée, ils deviennent tour à tour auteurs, concepteurs, comédiens, et des bons en plus. Parce que d'entrer de plain-pied dans leur réalité, réelle ou imaginée, dépouillée de jugements idéologiques, c'est tisser des liens avec eux. Leurs existences, avec toute la souffrance et les paradoxes qu'elles comportent, nous posent des questions, interrogent le sens même de nos vies. On peut choisir des réponses toutes faites et réfréner les doutes existentiels qu'ils soulèvent par une stigmatisation-condamnation de leur condition ; ou on peut s'ouvrir au vertige que leur réalité suscite, et plonger avec eux. Et pour ça il faut du temps, prendre le temps. En terre d'exclusion, cet espace que nous côtoyons régulièrement sans le regarder, où impudeur et sauvagerie se frôlent, l'apprivoisement est de mise. Un apprivoisement dans la crainte et le désir d'accueillir l'autre, de le connaître, le sentir, dans une cohabitation en mode sauvage, et non comme domestication vers un formatage éventuellement impossible. Il ne s'agit pas de les faire rentrer dans le rang mais au contraire d'occuper la marge avec eux. Apprendre l'autre en l'écoutant, apprendre aussi à l'autre les moyens de se déployer et lui laisser le temps d'apprivoiser l'ouverture. Créer une petite communauté autour d'un projet artistique, liée par lui, et pas seulement par l'histoire de vie de chacun, où tous s'investissent, et y établir des rapports d'alliés. C'est là d'abord et avant, que la vie commune pourra émerger, c'est là que les contacts s'établiront, se rétabliront, dans l'action créative, là que se forge la réinsertion. Cette écoute nécessaire est tout d'abord un respect immense devant l'autre, une attention soutenue et non pas exagérée des échanges, des mouvements, des mots. Puis dans l'agir, tenter de les accompagner sans trop vouloir, les laisser errer, explorer leur potentiel créateur, ce qu'ils ont envie de donner, valoriser, soutenir, les guider sans diriger, leur transmettre des savoirs sans prendre le dessus pour autant, être entraîneur dans tous les sens du terme. La création est collective et tous devront pouvoir s'y reconnaître et sentir l'appartenance.

Tout ce travail sous-jacent au projet Épopée est palpable dans chacun des courts-métrages. Cette proximité complice permet un éclairage inédit, non pas en parallèle avec l'ombre, mais à la fois sur elle et émanant de sa vérité. Bien sûr, l'expérience d'un tel projet a des répercussions positives, structurantes et valorisantes pour les participants, mais ce n'est pas ce qu'Épopée tente de dire. Épopée n'est pas une thérapie de groupe et les films ne témoignent pas non plus de l'expérience de création, on y voit plutôt des scènes de consommation avec des pipes à crack brisées, augmentant le risque de transmission de maladies. Ces films nous montrent leur réalité crue, sans appel à la pitié ou la charité. Épopée n'est pas là pour nous dire que ces gars ont aussi de bons côtés et qu'ils peuvent «s'en sortir». Les films racontent qu'ils sont là, affirment leurs existences, leur force de vie, même au plus profond d'un vide existentiel. Après un visionnement, on ne peut plus les nier, on peut tenter de faire semblant, de chercher des explications, mais il faudra les trouver ailleurs, après. Épopée nous dit qu'il faut faire avec, nous fait faire avec. Contre la douleur anonyme qui passe sans être entendue, sans avoir de sens, et des désirs par trop dévorants, contre cet invisible, Épopée applique la transparence. Pas de discours politique, social ou thérapeutique qui révèlerait l'implication artistique des gars pour donner un aspect bonne conscience au projet. Juste une approche si serrée sur les sujets comme si la caméra voulait toucher l'âme, quitte à ce que la représentation en soit diminuée, comme dans la scène de danse en *close-up*, qui nous empêche de voir tous les mouvements et l'ensemble de la chorégraphie. Et cette caméra si particulière

les montre aussi en beauté (qui n'a jamais quitté les gars, qui ne s'oppose pas à leur condition), et leur redonne ce droit à la beauté de laquelle on les a aussi exclus, pour ne surtout pas avoir à voir tout ce que nous avons en commun avec eux, pour s'assurer de différencier la misère, de la punir. Dans le projet commun de création cinématographique, ils ont trouvé et reçu une place à eux.

Dans le film qui raconte un viol en voix off, cette voix intérieure, cette histoire qui tourne sans cesse à l'intérieur de l'homme violé, pendant qu'on nous montre des images belles, son corps magnifique, nous coupe le souffle. Cette beauté est encore plus cruelle, puisque c'est en partie elle qui a mené à l'agression, qui a été trahie, et l'histoire devrait éteindre la beauté mais les deux persistent en présence simultanée. C'est peut-être seulement de cette manière que le beau s'extirpe du domaine de la culture pour revenir à nouveau au territoire de l'âme. Et que la honte est abattue à coup de .12 chargé de lumière. Les statistiques d'agressions sexuelles sont effarantes, et combien taisent le troublant mélange de culpabilité, de dégoût, d'impossibilité d'amour qui s'ensuit et persiste, et que le film raconte. Épopée ose, et prend sur soi de nommer, sans détour. On voit aussi dans Épopée des moments qui frôlent la psychose toxique, et les films laissent advenir ces moments, les aiment même un peu, s'y attachent, modifient le point de vue, loin de toute victimisation. En acceptant la confusion sensible présente dans toutes dérives, Épopée laisse vivre des cœurs en délire, en errance, en panique, en absence, en franche sincérité, et embrasse toute leur intensité. Même dans les scènes les plus statiques, les films vont plus loin que le témoignage, puisque dehors et dedans sont inversés, tout près de l'âme, mais dans ce qui n'est habituellement pas montré, ce, et ceux, que l'on tend même à cacher.

Ce qui est caché, dans le beau comme le *trash* et qui constitue pourtant une grande part de notre humanité collective, c'est ce que l'artiste initiateur du projet tente d'atteindre et surtout, de faire passer. Et le passeur n'accompagne pas tant la personne que son geste créatif, dans la concrétisation de ce geste, pour qu'il devienne réalité. Dans Épopée, les gars sont les mots, les corps, ils sont la matière, mais la démarche de Rodrigue Jean et de ses collaborateurs détermine toute l'approche. Un autre artiste aurait pu faire parler autrement ce que les gars ont offert. On voudrait, dans une vision morale et stérile, louanger l'art communautaire comme une pure mise en avant des créations des participants, de leur expression, et effacer au maximum l'artiste accompagnateur et son ego. C'est faux, et ce serait nier à l'artiste son savoir-faire unique. Est-ce que chaque chemin ne part pas de soi, de sa propre douleur, peu importe son nom ? Et ce cheminement artistique unique, que révèle-t-il à tous ? L'éthique de l'artiste dans le cadre communautaire se forge dans sa propre participation au processus, qui l'altère également, et c'est surtout cette capacité à être altéré qui lui permettra d'atteindre ses visées. Si la création peut être commune, ce serait un leurre de croire que tous ont les habiletés de l'artiste, et ce serait diminuer l'importance de la transmission de son art, ne serait-ce qu'au niveau artisanal, dans le procédé. Chacun a apporté sa force au projet Épopée, et lui aussi. L'artiste est le guide et l'aventure dépend tout autant de lui.

Cette approche change totalement la dictature inhérente de la création artistique et ses mythes, l'artiste devenant outil, transmetteur, amplificateur, alors qu'il se positionne tout à fait parmi eux, et que chaque moment de l'acte créateur compte autant que son produit. Ça n'empêche pas la recherche d'excellence, au contraire, et l'esthétique d'Épopée est aussi belle que la nécessité du projet, mais la performance-brillance n'est plus en jeu. La traversée de la création suffit déjà à retrouver l'essence du geste artistique, qui devient horizontal et multiplié, et donne une force de frappe à son spectacle. Et ce qui est recherché est le pétrissage de ce contenu rare et vrai, cette matière brute et vive qui traverse les gars, êtres à vif comme rarement on en voit, pour l'extraire avec précautions et la révéler sans la transformer, en désirant être atteint par cette intensité, et au-delà de la peur, la laisser être, la regarder. L'objet final contourne le sensationnalisme qui est trop souvent l'apanage d'un art activiste. Il nous permet simplement d'approcher au maximum l'autre, même et surtout dans le tabou, en générant un espace où on peut être ensemble, un lieu libre prolifique aux croisements. Épopée est un monde en soi, ce n'est pas que l'étalage de la réalité des travailleurs du sexe du groupe de RÉZO ; c'est ça, doublé de l'imaginaire des gars, puis transmué par toutes les étapes de la création et de la production. Se plaçant aux limites des mondes, c'est une autre dimension, un lieu de passage où les gars extériorisent leur univers et où les autres peuvent y entrer, où une âme commune pourrait émerger, en tâtonnement. L'art ici s'extirpe du jeu de la représentation, et l'œuvre, au lieu de seulement s'abreuver des participants et des spectateurs, les nourrit comme jamais, quitte à les troubler. L'art trouve peut-être un rôle à la fois nouveau et primal, à la source même du pourquoi de la création, qui n'est ni gloire ni divertissement. On n'est pas là pour admirer, on est là pour vivre. Le geste artistique suscite un mouvement, celui de la vie, et s'il ne donne pas de réponses, il nous entraîne vers elles.

À partir de quand et de quoi une vie mérite-t-elle le respect et la considération ?
Si certaines personnes sont « inaptes » à la vie sociale telle que recommandée, différentes, brisées, est-ce une erreur de la nature, ou n'est-ce pas la nature qui est ainsi faite ? Et si la vie ne servait à rien ? N'était pas utile ? Qu'est-ce donc ? De quoi sommes-nous fait et pourquoi sommes-nous fait ainsi ? Pourquoi la solitude ? Pourquoi la souffrance ? Une œuvre artistique n'a-t-elle pas pour nature profonde de prendre tous les moyens pour nous poser ces questions, et d'autres aussi essentielles, aussi vastes que brûlantes, politiques qu'intimes, et engendrer les métamorphoses, du moins effectuer un déplacement ? Sera-t-il possible un jour qu'ainsi nous repensions le monde et nos rapports, et faire cesser la douleur, établir la paix, épanouir la vie ? Ce ne sont pas des mots vides de sens, et l'art est un moyen d'agir face et à travers l'insupportable avec autant de puissance que de délicatesse. Et l'engrenage de ces questions, et de la recherche inlassable de leurs réponses, de l'étourdissant comment, « comment faire ?! » qu'elles évoquent, c'est bien ce qu'Épopée lance avec sa nudité existentielle, comme une épreuve de vérité, au-delà du bien et du mal, là où nous pourrons peut-être au moins commencer par nous rencontrer.

Nous regardions leurs histoires, en se disant voici leur monde, et pourtant, trop souvent, ici et là, des points d'ancrage, un mot, une image, et c'était alors aussi nos histoires. Tu as demandé à mon amie après la projection si les gars arrivaient à s'en sortir. Je sais que tu posais la question pour toi. J'espère que tu vas bien.

Épopée ou le pouvoir de se raconter soi-même

Jean-Bruno Caron

Quand je regarde les films réalisés dans le cadre du projet Épopée, il est assez difficile pour moi de seulement m'en tenir à ce qui est présenté à l'écran, à les dissocier du contexte dans lequel ils furent réalisés. C'est que je côtoie ces gars-là à longueur de semaine, et que donc j'ai une vision non seulement du résultat final, mais aussi du contexte et des répercussions qu'a eues ce projet sur ceux et celles qui y ont participé.

En fait, bien que les films en soi m'intéressent énormément, c'est la manière dont ils furent réalisés qui m'accroche le plus. La méthode choisie, si elle peut sembler anodine au premier abord, prend pour moi une signification toute spéciale en ce sens qu'elle concerne des individus en marge de notre société, des gens qui cumulent bien souvent une multitude de stigmatisations, allant du drogué à la pute, du *fif* au sans-abri. Ce n'est pas l'un de ces éternels films qui pose un regard *sur*, mais plutôt un exercice *do it yourself* d'observation de soi.

Il y a quelques années, je présentais, en tant qu'employé de RÉZO, le film *Hommes à louer* dans des maisons de la culture et lors de certains événements. Durant l'une des périodes de questions qui suivaient une projection, un spectateur frustré m'avait lancé qu'il était venu voir un film sur le travail du sexe masculin et non pas un film sur la toxicomanie. Je lui avais répondu que s'il voulait voir un film sur le travail du sexe masculin, il pourrait certainement en trouver plusieurs en faisant une recherche sur Internet. Ici, ce qui était à mon sens différent, c'était que nous pouvions assister à un film focalisé sur ce que des travailleurs du sexe ont à dire, sur ce qu'ils sont et vivent. Agacé par l'intervention, j'avais alors pris conscience qu'en tant que spectateur, on choisit souvent préalablement ce qu'on veut, ce qu'on s'attend à voir.

Que ce soit dans un documentaire ou dans une fiction, la caméra n'est jamais neutre. On présente les sujets, surtout s'ils sont marginaux, comme on se les représente. Des monstres ou des criminels chez les personnes aux idées conservatrices, des victimes ou des bohèmes quasi idéalisés chez les personnes aux idées plus progressistes. On construit préalablement nos représentations par rapport à ce que nous sommes. Et je crois que plus les sujets sont en marge des normes sociétales dans lesquelles nous vivons, plus on se permet de s'interposer dans cette définition de ce qu'ils sont. Est-ce pour se rassurer soi-même, pour appréhender le monde selon nos propres schémas ? Peu importe, le phénomène d'accaparement est le même.

Voilà en quoi la formule d'Épopée est selon moi si intéressante : cette façon de laisser les sujets choisir la manière d'être présenté, la manière de se représenter. C'est un exercice de prise de pouvoir d'autant plus pertinent qu'il concerne des gens qui ont peu ou pas de prise sur la manière dont on les représente d'ordinaire. Épopée c'est être, pour un court laps de temps, un acteur de sa propre vie, qu'elle soit réelle ou imaginée, au lieu d'en n'être qu'un perpétuel spectateur. C'est pouvoir se raconter soi-même, en dehors des attentes et des faux-semblants. C'est être tout simplement, comme le dit Daguy dans son film, « des occupants » dans une société où l'on se sent habituellement occupé. C'est être quelqu'un qui choisit enfin, pour une trop rare fois, ce qu'il est ou ce qu'il veut être.

Des ascendances épiques

Fabrice Montal

Nous vivons à une époque où la figure fugace offerte par l'avatar croise un besoin émergeant de réalité. Dans le jeu de cache-cache proposé par les nouvelles manifestations du spectacle et des machines communicantes où l'on peut à la fois s'offrir sans se donner, se faire regarder sans se faire désigner, se travestir sans se perdre — nous parlons ici du jeu vidéo bien sûr, des mondes virtuels et des métavers, des fausses (voire des vraies) identités de Facebook ou Twitter — il y a déréalisation et l'on peut se demander pourquoi tant de nouvelles accessibilités au réel font irruption, ne serait-ce que pour en évoquer les ruines ou les laissés pour compte.

Nous sommes ici conviés à parler du fascinant projet Épopée. Cette mise en contexte en apparence fort éloignée nous apparaissait nécessaire tant il est vrai que cette libre création collective à forte implication sociale dépasse le simple cadre de ce que l'on pourrait appeler le « cinématographique élargi » pour refléter notre société avec ses fonctionnements qui sont rapidement déguisés en dysfonctionnements par les besoins de la normalité, voire ses zones d'ombres, ses exclusions, ses rêves mal enseignés, ses spectacles galvaudés. Nous aborderons cela avec l'angle de l'historien en considérant Épopée comme le dernier maillon d'une chaîne d'œuvres engagées ou d'interventions sociales qui remonte à plusieurs décennies.

De fait, nous voulons évoquer ici quelques ascendances qui ont marqué à leur façon l'histoire de notre production cinématographique, pour repartir de temps à autre vers Épopée et l'aborder en situant très brièvement cette expérience dans son actualité, du point de vue de la sociologie et de l'économie générale du cinéma québécois.

Au premier chef, nous ne pouvons pas ne pas parler des avancées du cinéma direct des studios français et anglais de l'ONF/NFB, de la fin des années 1950 et du début des années 1960. Ce cinéma produisit un basculement soudain de notre façon de percevoir le réel. Il fit apparaître des vérités invisibles auparavant. Le recul autorisé par le tournage cinématographique révélait ses forces et son pouvoir de pénétration. La portabilité des dispositifs de tournage permettait alors de filmer des zones de la société qui étaient singulièrement ignorées auparavant. Il est certain que, dès cette époque, existait déjà un clivage entre ceux qui affirmaient l'authenticité du message et ceux qui attaquaient cette position en prétendant que ce cinéma documentaire n'était somme toute pas plus pur qu'un autre et que la plupart des films étaient manipulés, ne serait-ce bien sûr qu'au montage. Ainsi en a-t-il été du premier long-métrage du cinéma direct, *Pour la suite du monde* (1963) de Michel Brault et Pierre Perrault, dont nous savons maintenant qu'au moins une séquence a été filmée un an après la fin du tournage (la séquence dite de L'eau de Pâques), dans un geste surprenant de *reenactement* pour les besoins du montage et du peaufinage narratif.

Dans cette première époque du direct, certains ont senti le besoin d'engagement et d'intervention sociale. Ainsi est né, toujours à l'ONF/NFB, le chantier de Société nouvelle/Challenge for Change sous l'influence de la montée de la social-démocratie au Canada et au Québec, du mouvement des droits civiques en Amérique du Nord et de l'adhésion d'une bonne partie des cinéastes de l'institution aux écrits de l'activiste Saul Alinsky sur l'organisation communautaire. Il y avait d'évidence dans ce projet la croyance encore vive que le cinéma pouvait aider, si ce n'est à changer, du moins à comprendre les enjeux du monde moderne et servir de véhicule d'exploration sociale.

Il suffit de lire le titre de Société nouvelle/Challenge for Change pour apprécier le caractère utopique de cette action socio-cinématographique. Il faut souligner le fait que les ramifications des différentes séries et sous-sections de ce projet de productions documentaires unique dans l'histoire eurent des impacts considérables dont certains se font encore ressentir de nos jours tant les films de cette époque nous donnent l'impression d'avoir mis la table pour les luttes sociales d'aujourd'hui : urbanisme et mouvements communautaires, écologie, féminisme, expression des minorités, etc.

The Things I Cannot Change (1967) de Tanya Ballantyne marque le début de ce grand chambardement de l'Office. Déjà dans le titre était inscrite l'une des prémisses du projet : inspirer le changement social par le documentaire. Telle était la nouvelle mission des réalisateurs de l'ONF. L'intervention sociale par le cinéma prit en fait de nombreuses formes au sein de l'institution. Que ce soit au niveau politique communautaire ou au niveau de la technique cinématographique, Société nouvelle/Challenge for Change essaima en de nombreux lieux.

Dès cette époque, nous trouvons un rejeton né en 1970 mais qui devint autonome en 1973 et qui, par certains aspects, se rapproche de la démarche d'Épopée. Un projet qui visait à mettre les outils de création audiovisuelle au service des citoyens, à savoir cette enseigne publique où n'importe qui pouvait soumettre un projet et repartir dans sa communauté avec un équipement de vidéo portable : Le Vidéographe. Rétrospectivement, nous pouvons également apprécier l'esprit qui avait présidé à la création du Vidéographe qui appliquait plus que tout autre les préceptes du communautarisme et de l'intervention directe, sans intermédiaire, sans appareil étatique, sans bureaucratie, sans hiérarchie… une fois l'équipement obtenu.

Ainsi, par exemple, furent pris à partie les projets des promoteurs immobiliers par des comités de citoyens de quartier qui documentaient par la vidéo des situations d'exaction qui auparavant seraient passées inaperçues tant les médias de masse de cette époque ne relayaient pas ce genre d'information. Sans être univoque, cette vertu du Vidéographe correspondait au mouvement de l'*Oral History* tel que cela était pratiqué simultanément en Angleterre par des historiens radicaux comme Paul Thompson, avec la volonté de rétablir la parole des exclus sociaux, à leur donner la place comme objets et sujets tout à la fois, par leur propre discours. Le projet d'influer sur le changement social trouva des prolongements également dans les essais de la compagnie In-Media que Fernand Dansereau co-fonda au début des années 1970 et qui utilisait de façon systématique le retour vers le milieu, à la façon de ce qu'il avait provoqué lors du tournage de son grand œuvre *St-Jérôme* (1968) et des vingt-sept films satellites qui l'accompagnaient, documentant le changement social de cette ville. Il se concrétisa toutefois plus clairement dans le corpus de Michel Moreau, dans sa dynamique incisive de changer le statut de plusieurs exclus sociaux au Québec, comme celui des handicapés physiques et des personnes en difficulté d'apprentissage, avec des films comme *Jules le magnifique* (1977) et *La Leçon des mongoliens* (1974).

Nous retrouvons tout à fait cela dans Épopée. Ce don de parole est offert comme catharsis et nous révèle un pan de la réalité sociale qui demeurait autrefois fantasmatique. Par cet effet de miroir, nous écoutons des concitoyens dont la vie n'aura été parfois qu'une cascade de crises, et dont cet aspect même nous renseigne — car généré par de profondes contradictions, sur le fonctionnement réel de la société québécoise.

À partir du Vidéographe, les années 1970 connurent l'avènement d'autres groupes de création ou de centres d'artistes qui utilisaient la vidéo pour défendre des causes, avec ce même souci de prendre la parole. On peut penser au collectif La femme et le film, qui deviendra quelques années plus tard Vidéo Femmes à Québec ; ou au bien nommé Groupe Intervention Vidéo qui n'était pas le groupe strictement féministe qu'il devint par la suite, mais qui s'intéressait à ses débuts à de nombreux autres champs de l'action sociale à Montréal.

Chacun de ces groupes investiguait certains secteurs de la société qui furent également touchés par l'une ou l'autre des bandes d'intervention sociale du Vidéographe. C'est en 1981 que Marc Paradis produisit une courte bande vidéo sur la prostitution masculine, au Vidéographe justement, *Le voyage de l'ogre*. Mais, là encore, les démarches visant à provoquer le changement social par l'intervention vidéo trouvèrent chez certains leurs limites.

Notamment chez les fondateurs de la Coop Vidéo de Montréal qui, après avoir réalisé une bande d'intervention sociale en bonne et due forme au titre savoureux, *Même mort il faut s'organiser* (1978), se sont mis carrément à bifurquer vers la fiction afin de pouvoir explorer certaines sphères de l'exclusion sociale et de la marginalité dans la société québécoise. Véritables hérauts d'une culture de la pauvreté, l'équipe de la Coop Vidéo, autour de Robert Morin, avec ce que ce dernier appelle les « Tapes existentiels », ont expérimenté une autre dimension documentaire que le cinéma direct et sa descendante, la vidéo d'intervention sociale, avaient jusque-là rarement atteinte.

Ils prenaient pour acquis (ou contrainte créative) qu'il était inutile de vouloir refaire *ad nauseam* une formule répétée depuis plus de vingt ans par des cinéastes comme Perrault, Brault, Carrière, Gosselin ou Groulx. Il est sûr que la Coop Vidéo recevait aussi l'héritage d'autres cinéastes comme Peter Watkins, notamment avec son *Punishment Park* (1971), ou Jacques Leduc avec sa série *Chroniques de la vie quotidienne* (1977-1978) dont le titre même révèle l'influence situationniste. Car il y avait à la Coop Vidéo, tout comme nous le notons aujourd'hui chez le groupe Épopée, une singulière réflexion sur les mécanismes du

spectacle. Ainsi, pouvons-nous dire qu'il n'y a pas d'apitoiement sur les sujets traités. Bien au contraire, l'approche témoigne d'une prise de pouvoir réelle, générée par un échange véritable, découlant de la rencontre entre les témoins devenus intervenants et l'équipe de tournage.

Dans les « Tapes existentiels », la fiction est tangible et forme l'essentiel d'une œuvre. Pour Épopée, il en va autrement. La fiction et le réel y sont tellement imbriqués que la différence nous échappe. Toutefois, la volonté demeure la même que dans les essais de la Coop Vidéo : approfondir par la fiction des données qui nous auraient été refusées par le documentaire au sens strict, avec en arrière-plan la même volonté d'intégrer les sujets du film dans le processus créatif.

Autre point commun, la Coop Vidéo, dans ses premières années du moins, signait les œuvres de façon collective, un peu comme Épopée où il est assez difficile de discerner qui a fait quoi dans les génériques. Procédé qui culmine dans *Insurgence* (2012), signé d'un simple *Épopée 2012* quasi anonyme. Se diffusant par le long-métrage et les installations vidéo également, le projet Épopée s'est d'abord déployé sur le Web. Soulignons le magnifique travail de programmation, qui permet de visionner en plein écran les courts-métrages avec un temps de chargement éminemment court. Marquant aussi car les témoignages ou les reconstitutions fictionnelles qui rendent compte des audaces du réel sont diffusés sur le Web, un médium qui pourrait également être dénommé *le puits sans fond des confessions*. C'est une façon assez bouleversante de nous permettre d'aborder l'humain locuteur de lui-même, dépendant d'une substance devenue essentielle à sa vie et dont un autre fait commerce. C'est une communication de masse, certes, mais qui ne peut trouver de raison que dans un processus communicationnel d'individu à individu.

Fascinant également ce processus de réappropriation de soi-même par la pratique de l'image et du son, voire de la danse ou du jeu comique dans certains cas, par des personnes qui à un moment ou l'autre de leur vie ont été obligées de se mettre en retrait de leur propre existence, avec abandon de la vision prospective pour pouvoir mieux se louer. De fait, cette relative dégradation de la relation au futur de notre vie est un état commun à beaucoup de processus d'aliénation. La réappropriation narrative de soi, dans ce cas précis, est un cas patent de médiation existentielle.

Cela rappelle aussi l'expérience Web *The Homeless Nation*, toujours active et conçue par EyeSteelFilm au début des années 2000, qui visait à redonner la parole aux milliers de sans-abris des rues de Montréal, Toronto, Winnipeg, Québec, Vancouver ou Victoria. Ce projet, imaginé par Daniel Cross à partir de ses expériences de documentariste autour des films *The Street* (1997) ou *S.P.I.T. – Squeegee Punks in Traffic* (2001), affichait un processus similaire. Ici, l'ancêtre semble être le chef-d'œuvre du cinéaste Allan King, qui réalisa en 1966 le fabuleux documentaire *Warrendale* sur la vie quotidienne dans un centre pour enfants en difficulté d'apprentissage dans la ville ontarienne de Warrendale. Le succès de cette approche lente et longue devint un exemple pour plusieurs. Témoignant de cette même approche lente et longue de la vie quotidienne, Épopée n'aurait pas pu être possible sans l'engagement du réalisateur Rodrigue Jean auprès des séropositifs et des prostitués homosexuels depuis les années 1980.

La pratique d'Épopée, par son degré relatif d'autonomie par rapport aux voies principales du financement du cinéma au Québec, amène les créateurs-animateurs du groupe à œuvrer dans un paradigme tout à fait nouveau. Là où la forme est comparable aux plus grands produits industriels (consensuels ?), avec image en haute définition, formatage des séquences, étalonnage électronique, prise de son et conception sonore numérique, vitesse de réaction du tournage, etc., la duplicité devient dès lors tout à fait redoutable.

Ce projet parle avec ferveur du monde de la virtualité qui abandonne ses exclus dans la réalité. De la drogue ou de la prostitution, nous ne pouvons discerner laquelle de ces activités produit le premier avatar de soi. Le processus inclusif sous-jacent à Épopée aura aidé chaque participant dans la réaffirmation de son identité, dans sa propre histoire personnelle tout comme dans l'histoire collective.

Saturation des données
Entrevue avec François Tremblay

François Tremblay travaille dans le domaine de la santé public. Il collabore avec Rodrigue Jean depuis le tournage d'*Hommes à louer* et a participé activement à l'établissement et au développement du projet Épopée. Son témoignage, accompagné par celui de Rodrigue Jean et d'Hubert Caron Guay, nous permet de mieux comprendre les protocoles et les méthodes de travail au sein de la « fabrique » Épopée, et éclaire de façon précise et sensible les enjeux éthiques qui lui sont intimement liés.

André Habib [AH] : Comment en es-tu venu à croiser la route de Rodrigue Jean et, avant Épopée, celle du projet *Hommes à louer*?

François Tremblay [FT] : Rodrigue et moi avons commencé à travailler ensemble en 2005 sur *Hommes à louer*. J'avais travaillé à Action Séro-Zéro, qui s'appelle maintenant RÉZO, un organisme qui fait la promotion de la santé sexuelle pour les hommes gais et bisexuels. Ils ont un projet spécifiquement destiné aux travailleurs du sexe. Dans *Hommes à louer*, mon rôle était de faire le pont entre le milieu du travail du sexe et le documentaire.

La genèse d'Épopée remonte à cette époque. On était une très petite équipe pour le tournage d'*Hommes à louer*. Il y avait quelqu'un à la caméra, quelqu'un au son, Rodrigue et moi. Les relations avec les gars se sont développées de telle sorte qu'ils en sont venus à s'intéresser aux différents aspects du tournage. L'idée de faire de la fiction est arrivée à ce moment-là. En 2009, Rodrigue et moi nous sommes assis ensemble pour voir comment répondre à la demande des gars.

Très rapidement, quelques éléments ont été mis au clair. D'abord, on voulait continuer à travailler avec la même équipe. On avait développé une méthode de travail et on voulait continuer à cheminer avec les gars du documentaire. Deuxièmement, on voulait aussi s'enligner vers la fiction. Ensuite, c'était clair qu'on devait se tourner vers le Web. On ne voulait plus de censure, et ce médium ouvrait un monde de possibilités inédites. Finalement, on a rencontré RÉZO pour leur présenter notre projet. Le lien de confiance était déjà très développé et on a eu relativement carte blanche pour continuer à travailler avec eux. L'idée était de ne pas trop développer les grandes lignes du projet ; on voulait qu'elles soient tracées avec les gars dans une espèce de mouvement participatif.

On les a donc à nouveau approchés — ceux qui étaient encore là, car quelques années s'étaient écoulées entre *Hommes à louer* et Épopée. On a aussi contacté de nouvelles personnes. On était ouverts à tous genres de fictions, mais sans surprise, ça a tourné autour de la prostitution, de la toxicomanie, des histoires proches de leur réalité… Beaucoup autour du thème de l'exclusion. C'était intéressant parce que ça ouvrait la possibilité de mettre en images certains récits entendus dans le cadre d'*Hommes à louer*. Au montage, on avait privilégié les gens qu'on avait vus toute l'année ; des personnes intéressantes avaient été écartées parce qu'on ne les avait vues que par intermittence. Elles ont donc pu s'intégrer à Épopée et compléter le portrait de ce microcosme entamé avec *Hommes à louer*.

Avec le recul, on s'était rendu compte que ce documentaire sur le travail du sexe portait en fait surtout sur une sous-population de consommateurs de *crack*. Ça donne une vision nécessairement parcellaire du milieu du travail du sexe ou de la toxicomanie. Et puis, avec *Hommes à louer*, on s'était quand même un peu limités. Il y avait des directions qu'on ne voulait pas prendre pour assurer la sécurité des gars. Par exemple, on n'y avait pas abordé le sujet de l'infection au VIH alors qu'il est survenu très tôt dans Épopée. Aussi, pendant le tournage, on entendait parler de différents réseaux, on devinait des relations entre les participants. Avec Épopée, on avait enfin la possibilité d'approfondir ça, d'explorer toute cette interrelation entre les clients, les vendeurs, les copines des gars et les gars entre eux. On pouvait donner vie à ça et donner vie à des espaces, au quadrilatère.

Des ateliers d'écriture ont eu lieu deux fois par semaine, à toutes les semaines. Quand Hubert [Caron Guay] s'est joint à nous, s'est ajoutée la dimension « trajets ». On n'avait pas pensé revenir au documentaire, mais ça s'est fait spontanément. Il y avait des personnes qui voulaient documenter leur vie, documenter les lieux qu'ils fréquentaient, d'où l'idée des « parcours » qui a beaucoup nourri le projet. C'est venu brouiller les pistes entre la réalité et la fiction. Tout se brouille, mais ça révèle quand même quelque chose de bien réel. Voilà un peu pour la genèse du projet.

AH : Quel est ton parcours avant *Hommes à louer*, ta formation?

FT : J'ai fait un bac et une maîtrise en sexologie. Mon mémoire de maîtrise portait sur le travail du sexe au masculin, les rapports affectifs et sexuels des gars avec leurs clients, mais également des gars avec leurs conjoints/conjointes.

AH : Tu as fait beaucoup de terrain pour ça à l'époque?

FT : J'avais fait des entrevues. J'ai donc déjà travaillé trois ans à RÉZO au début des années 2000 pour mettre sur pied le projet d'un local où offrir des ressources et du soutien tel qu'il existe encore aujourd'hui. Après ça, j'ai fait une scolarité de doctorat en santé publique, domaine dans lequel je travaille.

AH : Tu as encore des liens avec RÉZO à travers le projet?

FT : Tout à fait, ce n'est jamais fini. On est toujours un peu en contact. À la base, le projet Épopée ne devait durer qu'un an. Finalement, ça en a duré deux. Je pense que

c'était nécessaire. Assez tôt dans le processus, il a fallu préparer les gars à la fin.

D'ailleurs, la qualité de leur participation a dépassé toutes nos attentes. C'était très différent d'*Hommes à louer*, où on leur demandait de venir raconter ce qu'ils avaient fait les dernières semaines, peu importe leur état. Là, ils venaient travailler avec nous comme collègues. L'idée était de créer quelque chose ensemble. C'est parti dans plusieurs directions, on a suivi. Dans les premières rencontres, ils nous parlaient un peu des histoires qu'ils avaient envie de raconter, puis on leur demandait d'écrire et, de semaine en semaine, de nous proposer ce qu'ils avaient écrit, puis à notre tour on leur proposait des manières de peaufiner leurs textes. Ça représente beaucoup de travail, et ils se sont admirablement bien acquitté de leur tâche.

C'est sûr qu'avec *Hommes à louer* on a eu des cas où les gars étaient relativement intoxiqués. Ma formation en recherche m'a aidé à obtenir un consentement éclairé, à nous assurer qu'ils participent pour les bonnes raisons et qu'ils réalisent l'impact de leur décision. Et surtout, avec l'instantanéité d'Épopée et du Web, il fallait qu'ils soient conscients que, bien que le projet soit présenté comme de la fiction, leur visage était rattaché à des histoires de nature sexuelle en lien avec le VIH, la toxicomanie ou la répression policière. Bien vite, les gars qui venaient intoxiqués pour se donner du courage, ou juste pour rendre ça plus agréable — peu importe — se sont rendus compte que ce n'était pas l'idéal, ni pour eux, ni pour nous, de travailler dans ce contexte. Ils ont donc arrêté de se présenter intoxiqués sans qu'on leur demande. Même les tournages, on essayait de ne pas trop les échelonner sur des longues périodes. Mais des séances de travail de six, sept, huit heures, il y en a eu, et ça s'est quand même bien passé, à notre grand étonnement.

AH : Tu as dit que tu venais du milieu de la recherche où les protocoles éthiques sont très détaillés. Là, il y a un contexte un peu différent, celui de la création artistique. Comment établit-on un protocole pour ça, et comment le protocole d'*Hommes à louer* a-t-il dû être adapté pour Épopée?

FT : Je pense que Rodrigue avait déjà travaillé avec ces conditions, il avait de l'expérience. Quand je suis arrivé dans *Hommes à louer*, il y avait donc un protocole adéquat qui avait été instauré. Nous nous y sommes tenus. Je pense que tout est une question de limites et de balises à poser clairement. On avait un rôle un peu particulier, on n'était pas des intervenants. On était là pour travailler avec eux de façon à respecter leur intégrité, à respecter...

AH : Leur intimité aussi...

FT : Oui, tout à fait. La confidentialité a toujours été une priorité. Et avec la possibilité de se retirer à tout moment, comme pour *Hommes à louer* (situation assez exceptionnelle pour un documentaire). Et, de fait, il y a des gars qui ont été enlevés du montage final parce qu'ils avaient décidé de ne plus faire partie du projet, bien qu'ils aient reçu une compensation financière.

Il y a eu aussi toute la question de l'argent. On leur a remis une compensation pour Épopée comme pour *Hommes à louer*, pas un salaire, mais un montant pour leur participation. Nous avons clairement établi qu'il y avait une date pour la paie et que c'était à respecter. Ça s'est bien passé parce qu'on s'est tenu à ces limites. Mais comme j'ai expliqué plus tôt : on était là pour travailler ensemble, on n'était pas des intervenants, bien que ça aurait été facile de jouer ce rôle. Mais en même temps, on ne voulait pas non plus mettre en place un système qui allait à l'encontre du mode de fonctionnement de RÉZO.

Périodiquement, on rencontrait RÉZO pour discuter de situations qu'on vivait, pour être certains que ça respectait leurs règles de fonctionnement et d'intervention. Les intervenants en puissance que Rodrigue et moi sommes n'étaient jamais très loin... Je pense qu'il y a des moments où on a joué un rôle de référence, où il a fallu orienter les gars vers des services, ou même vers RÉZO. Mais c'était très clair qu'on n'était pas des intervenants. Je pense que ça a facilité la relation, parce qu'ils se sont bien vite rendus compte qu'ils n'avaient rien à gagner à nous faire plaisir en termes de protection, de comportements sécuritaires ou de toxicomanie. On n'était pas là pour qu'ils diminuent leur consommation, pour qu'ils mettent un terme à leur prostitution. Il n'y a jamais eu de jugement sur leurs activités, et l'idée du projet n'était pas de les amener ailleurs. On a vu en eux beaucoup de potentiel dans *Hommes à louer*, et on s'est dit : « Est-ce qu'on est capables d'aller travailler ce potentiel ? », tout simplement.

AH : Mais justement pas dans une perspective thérapeutique.

FT : Pas du tout. Ça fait l'objet de beaucoup de questions de la part du public. Des gens qui demandent : « Avez-vous vu une différence ? Est-ce que vous avez l'impression que grâce à Épopée... » Des gars s'en sont sortis, oui. Mais ça n'a jamais été un but en soi. La discrimination et la stigmatisation nuisent à la santé et à la sécurité des gars. L'absence de jugement nous a permis d'aller plus loin, ce qui posait de manière plus aigüe les problèmes relatifs à la confidentialité. Il y a beaucoup de témoignages, de confessions. Il fallait à tout prix protéger les gars. Ça a été un souci majeur dans les tournages.

AH : Est-ce qu'avec RÉZO vous avez discuté de la question de l'argent avant de proposer aux gars une compensation pour leur travail ?

FT : Tout à fait. Pour toutes les décisions de cet ordre-là, on consultait RÉZO. Pour la question de l'argent, c'est eux qui nous ont incités à aller dans cette direction. On ne savait pas trop comment gérer ça, quel montant leur offrir. Quelque chose de pas trop gros pour qu'ils ne viennent pas uniquement pour l'argent, mais suffisant pour reconnaître leur implication et leur travail. On s'est donc basé sur les salaires des programmes de réinsertion à l'emploi. On a développé notre protocole de paie et de respect des conditions des heures en collaboration étroite avec RÉZO.

AH : Comment définirais-tu ton rôle par rapport à l'équipe du film ?

FT : C'est sûr que j'ai un rôle un peu différent, je ne viens pas du milieu du cinéma. J'ai appris sur le terrain avec Rodrigue. Au départ, avec *Hommes à louer*, j'étais vraiment le lien avec le milieu. Mais par la suite, avec Épopée, j'ai aussi travaillé à produire un cadre de travail pour les ateliers d'écriture. Il s'agissait essentiellement de poursuivre avec le protocole déjà mis en place avec *Hommes à louer*, et qui fonctionnait très bien.

AH : Vous êtes allés au *feeling*…

FT : Tout à fait. On n'a fait que donner suite à ce qu'on avait initialement établi d'instinct. Et avec Épopée, j'ai participé aux ateliers d'écriture et aux tournages de façon à faire le lien avec les gars, leur expliquer ce qui se passait… En même temps, je dis ça, mais la force d'Épopée réside dans une sorte de refus de dire : « Toi, c'est quoi ton rôle ? C'est quoi ton titre ? ». On a spontanément essayé d'éviter les catégorisations. Mais à un moment donné, on n'a pas eu le choix ; il a fallu s'attribuer des titres comme réalisateur, producteur, assistant-réalisateur, etc. Ça nous a été imposé par le milieu, lorsqu'on a voulu soumettre le projet à des festivals. Notre fonctionnement les incommodait un peu, quand on disait par exemple : « C'est un collectif, on fait un peu tout et les décisions se prennent ensemble. Il y a des gens qui viennent, il y a des gens qui vont. » Et le collectif a grandi aussi. L'arrivée d'Hubert a amené au projet une dimension essentielle. Il n'avait pas participé à l'aventure d'*Hommes à louer* et est arrivé avec une vision différente du travail du sexe. Ça a été l'occasion de revisiter toute notre expérience à travers d'autres yeux.

AH : Tu as dit plus tôt que par la force des choses, le montage d'*Hommes à louer* s'est peu à peu articulé autour d'un profil type d'utilisateurs de *crack*, tous plus ou moins du même âge. Avec Épopée, on voit qu'il y a un plus grand éventail, toute une variété de travailleurs du sexe aux profils divergents. Dans quelle mesure ces deux films constituent-ils un portrait fidèle du travail du sexe à Montréal ?

FT : C'est certain qu'Épopée a enrichi ce qui a été fait avec *Hommes à louer*. À l'époque de ma maîtrise, j'avais décidé de faire mon mémoire sur une réalité relativement invisible et doublement taboue : le travail du sexe et l'homosexualité. Il ne s'est pas fait grand-chose de ce côté-là avant *Hommes à louer*. Le film a même été utilisé depuis par des organismes et certains milieux universitaires pour essayer de comprendre cette réalité méconnue qui a ensuite été approfondie avec Épopée.

AH : Et ailleurs, y a-t-il des travaux similaires qui ont été faits ? Quel est l'état de la recherche sur ce travail du sexe au masculin ?

FT : Je pense qu'il y a quand même eu plusieurs travaux qui ont été faits, mais le sujet du travail du sexe chez les hommes est toujours sous-exploité. Les travaux sont beaucoup faits autour des femmes. Et encore dernièrement, à la 19e conférence internationale sur le VIH à Washington, ils ont parlé des populations les plus vulnérables : les hommes bisexuels et homosexuels, les travailleurs du sexe, les utilisateurs de drogue par injection et les personnes *trans*. C'est exactement ces populations qu'Épopée va chercher.

On montre d'autres types de travail du sexe. D'autres types de consommation. C'est toujours dangereux d'associer travail du sexe et toxicomanie. On s'est rendu compte avec Épopée qu'il y a des gens qui consomment, et d'autres pas, d'autres qui boivent seulement de l'alcool. On a aussi un peu ouvert — peut-être pas assez à notre goût — sur le milieu *trans*. Au départ, quand on a ouvert le local à RÉZO, les transsexuelles ne se sentaient pas trop à l'aise de venir, parce que c'était un milieu d'hommes. Mais avec les années, elles y ont trouvé leur place et ont été progressivement intégrées à Épopée, ce qui a amené une dimension hyper intéressante. Donc, différents types de travail du sexe, différents types de toxicomanie, différents types d'identités sexuelles, d'orientations sexuelles. Dans *Hommes à louer*, il y a beaucoup de gars qui s'identifient comme hétérosexuels, ce qui n'est pas du tout surprenant. C'est pour plusieurs du travail du sexe de survie, sans doute moins identifié comme un métier en tant que tel.

Ce dont je me suis rendu compte, c'est que c'est un milieu où il n'est pas facile de vieillir. Je me permets de reprendre les paroles d'un participant qui disait : « C'est l'un des seuls métiers où vieillir et acquérir de l'expérience fait baisser ton salaire. » T'as moins de clientèle, ce qui t'oblige à outrepasser tes limites, à accepter des choses que tu n'aurais pas acceptées auparavant… Ça te met dans des situations de vulnérabilité. Et ça, on y a touché aussi avec Épopée. D'où l'élargissement vers l'exclusion, la pauvreté… Comme par exemple avec *L'état du monde*, où on a suivi *Occupy Montréal* de l'intérieur.

AH : En effet, on voit déjà des personnages émerger dans les premières moutures d'Épopée. Il y a Papy par exemple, un personnage extrêmement évocateur, qui a une expérience de vie très différente de celle des gars plus jeunes. Quand on arrive à *Occupy Montréal*, et puis avec *Insurgence* au mouvement étudiant, on a l'impression d'une sorte d'extension à la fois naturelle et tentaculaire du projet. Il y a une sorte d'enjeu commun concernant le pouvoir, la violence, la répression, la pauvreté… Chaque fois, les questions sont posées différemment, mais le fond reste le même.

FT : Tout à fait. Ça n'évolue pas beaucoup. La stigmatisation et la discrimination sont toujours aussi présentes. Les droits des homosexuels ont beaucoup évolué, ce qui a un peu contribué à l'émancipation du travail du sexe des gars, mais en même temps, pas tant que ça. Je ne constate aucune évolution sociale marquée. Ce qu'on voit en ce moment, c'est qu'au contraire, la violence augmente.

AH : Souvent, pour vous, Rodrigue et Hubert, les choses deviennent claires après coup. Chaque parcours apparaît comme une ligne qui fait passer une intensité particulière, puis vous tirez de ces lignes des synthèses qui reflètent votre engagement dans le projet depuis plusieurs années.

Rodrigue Jean [RJ] : Effectivement, on n'aborde pas les choses de manière systématique, c'est dans l'après coup que ça se dessine. Mais les concepts de socio de la santé publique, et la façon dont François les aborde, sont intéressants parce qu'ils procèdent de longues années de recherche et d'observation. Tandis que pour nous le premier accès est sensible, et il peut s'y greffer des considérations politiques par la suite. Nous n'avons pas la formation qui crée une distance avec un objet de recherche ou d'observation. C'est là tout l'intérêt du dialogue entre un monde conceptuel et un autre qui ne l'est pas tellement.

Souvent, François faisait des rappels à l'ordre : dans une situation d'intoxication ou d'agression, il faut prendre position. Ça se réglait normalement en négociant comme avec n'importe qui. On discutait constamment avec François de notre position sur ces questions. C'était essentiel pour la bonne marche du projet, parce que sinon, on courait le risque de s'engouffrer là-dedans.

Hubert Caron Guay [HCG] : On discutait constamment de cette ligne éthique à adopter concernant les rapports interpersonnels, et comment la conjuguer avec le niveau sensible de la création.

FT : Il n'y a pas de livre pour dire comment procéder. On ajuste en fonction de la situation. Souvent, ils changeaient d'appartements, de numéro de cellulaire, et il fallait les rejoindre. Est-ce que c'est correct d'aller chez les participants ? Est-ce que c'est correct qu'ils viennent chez nous ? Où se donne-t-on rendez-vous ? On va travailler dans un bar ? Est-ce qu'on va prendre une bière avec eux ? Non… Il y a une limite à ne pas franchir, mais en même temps, rien n'est coupé au couteau. Et puis il y a toujours des enjeux de séduction, de manipulation… C'était présent, mais comme ce serait présent avec à peu près n'importe qui dans une relation de travail, finalement. Ça aussi, il fallait l'identifier, le désamorcer, pour éviter que ça ne se retourne contre nous.

HCG : On y revenait tout le temps. Il fallait une vigilance constante pour se protéger.

FT : On développe des relations avec ces personnes. Pour certaines, on les connaît et on les voit presque chaque semaine depuis 2005. C'est difficile dans ces conditions de poser des limites claires. Pour les tournages, on sortait de notre lieu d'écriture, on allait dans des appartements, des chambres d'hôtel. On passait plusieurs heures ensemble, ça crée une proximité.

RJ : Normalement, pour ce travail-là, il faudrait une supervision. On l'a faite entre nous, parce qu'on a des niveaux d'expérience différents. Mais Épopée a duré deux ans et le projet a atteint une limite où on ne peut plus travailler comme ça, sans supervision.

AH : Cette vigilance semble absolument essentielle au projet…

FT : Autant pour les protéger que pour nous protéger. Mais pas parce qu'on se sentait menacés. On touche du bois, mais en près de huit ans de travail, il y a eu peu ou pas de situations où on s'est senti menacés. Il y avait pourtant des moments où on avait de l'argent sur nous, où ça aurait été simple.

AH : Quelqu'un de chez RÉZO, au début d'*Hommes à louer*, vous a dit : « Tu vas voir, ils ne reviendront pas. » Mais il y a eu une régularité assez étonnante, n'est-ce pas ?

FT : Oui, c'était fascinant. Sans agenda, sans notion de la journée, du temps, de l'heure, ils arrivaient à leur rendez-vous.

AH : À quoi tu attribues ça ? À l'argent ?

FT : Au départ, oui. C'était une façon de les avoir en entretien. Après, ça s'est transformé. Il y avait un intérêt. Ils arrivaient en avance, s'installaient sur le divan, nous racontaient leur semaine, etc. On le voit aussi dans *Hommes à louer* : au début, c'est très factuel, et au fur et à mesure qu'on avance dans le documentaire, on passe dans les sentiments, dans l'émotion. On arrive à un autre niveau, où la caméra est moins là. On tombe plus dans le relationnel que dans le documentaire.

AH : La création de fictions joue sur d'autres types de mécanisme, j'imagine ? C'est moins le mode de la confession, même si certaines fictions sont traversées par des expériences vécues. Faire du « vrai » cinéma, c'était aussi un incitatif intéressant pour eux ? Quand on a le sentiment que sa vie est une fiction, le fait de pouvoir la mettre en images…

FT : C'était un peu compliqué de les faire participer à la caméra. Mais il y a quand même des gars qui sont venus sur des tournages comme techniciens, qui nous ont aidés. Certains n'aimaient pas trop jouer non plus. Ils ne se voyaient pas devant la caméra, donc ils ont été derrière, pendant les tournages. Je pense que ce qui a le mieux fonctionné, c'est l'écriture et le jeu. Évidemment, c'était souvent des histoires vécues, entendues, des histoires qui les touchaient. En même temps, les premiers livres d'un écrivain sont souvent un peu autobiographiques.

AH : Le projet Épopée est né d'une demande des gars, à la fin d'*Hommes à louer*. Est-ce qu'ils ont formulé d'autres demandes, à ce stade-ci ?

RJ : On est arrivé au même point qu'à la fin d'*Hommes à louer,* quand François a dit : « Rodrigue, en recherche, lorsqu'on arrive à la saturation des données, on arrête. » Cette phrase est la seule chose qui a pu me convaincre d'arrêter de filmer, l'analogie avec la recherche. Je pense qu'Épopée est aussi arrivé à une saturation de la donne…

FT : On a fait le tour. Ce format, on l'a un peu épuisé.

RJ : Et eux autant que nous. On était disponibles : s'il avait fallu que ça dure encore six mois, on aurait été là. Mais, non, pour la plupart de ceux qui ont été assidus pendant deux ans, on est arrivé au bout du processus. La forme courte, les rendez-vous sur deux ans, une fois par semaine, toutes ces contingences, ils sont arrivés au bout. D'ailleurs, un des participants a écrit un scénario de long-métrage. Il a décidé, en travaillant avec nous, de passer à une autre étape d'écriture. Un film, intitulé *L'Amour au temps de la guerre civile*, sera en tournage à l'hiver 2013 et sortira en 2014. Épopée est rendu là.

Entretien réalisé le 8 août 2012

[1] Au sujet des aléas de la production d'*Hommes à louer* et de l'embargo imposé par l'ONF, on peut lire les textes de la revue *Hors champ* (www.horschamp.qc.ca) : Sylvain L'Espérance, « Un embargo inacceptable », *Hors champ*, mars 2008 ; André Habib, « Tout n'est pas parfait », *Hors champ*, février 2008, « La poésie du vivant. Entretien avec Rodrigue Jean et Mathieu Bouchard-Malo », *Hors champ*, février 2009 ainsi que dans la revue *24 images*, n° 136 (mars-avril 2008), Gérard Grugeau, « Les enfants sauvages : *Hommes à louer* de Rodrigue Jean » et Marie-Claude Loiselle, « Entretien avec Rodrigue Jean ».

À la hauteur du sensible
Rencontre avec l'équipe d'Épopée

Afin de donner corps et voix à ce collectif qui se fond souvent dans l'anonymat, un vaste entretien avec l'équipe nous est apparu essentiel, question de mieux saisir les accords successifs qui l'ont fait naître dans le temps, et d'en parcourir les trajets dans l'espace, depuis le quadrilatère du quartier Centre-Sud aux manifestations nocturnes du printemps 2012. La singularité de ce projet, de ce groupe d'action, naît de sa radicale mise en commun des idées et des pratiques, des milieux de vie et des expériences sensibles. Cette rencontre permet de retrouver et de faire vibrer les multiples voix qui l'habitent.

André Habib [AH] : J'aimerais, au cours de cet entretien, chercher à savoir d'où est parti ce projet et comment fonctionne cette espèce de fabrique curieuse qu'est Épopée. Dans le monde de la production au Québec, il n'y a rien qui ressemble à ça, et je dirais même qu'il n'y a rien qui s'y compare dans l'histoire du cinéma. En partie parce que le projet est tributaire des technologies contemporaines, avec le tournage numérique, la diffusion sur le Web, etc. En même temps, la singularité du projet ne s'arrête pas là. Il y a un véritable projet politique, extrêmement original, qui part d'un désir de réinventer des manières de travailler. Pour vous, donc, que représente Épopée aujourd'hui ?

Hubert Caron Guay [HCG] : Je dirai que ça représente un mode de production libre, et des échanges inespérés avec des personnes de milieux et de *backgrounds* très différents. En rencontrant chacun des membres du groupe, il a fallu définir une forme cinématographique pour laquelle on n'avait aucune balise et à laquelle on ne souhaitait pas mettre de limite. Personnellement, ça a changé ma façon de voir le cinéma. C'est un projet collectif politique aussi nourrissant qu'exigeant.

Étienne Roussy [ER] : Pour moi, Épopée, c'est un collectif.

HCG : Après la saga d'*Hommes à louer*, que nous avions vécue parce que nous étions les étudiants de Rodrigue Jean à l'époque, Épopée est devenu l'occasion d'avoir le plein contrôle sur notre travail. Ça m'a animé, l'idée de trouver une nouvelle façon de produire des films et d'éviter la forme actuelle de l'industrie...

AH : Vous avez été, Étienne et Hubert, impliqués dans le projet dès l'étape de l'écriture. De ton côté Ariane, quand as-tu rejoint l'équipe et pour quelle raison ?

Ariane Pétel-Despots [APD] : Je suis monteuse. J'avais vu *Hommes à louer* qui m'avait bouleversée. J'en avais parlé à Mathieu Bouchard-Malo, que je ne connaissais pas, et qui m'a parlée du projet Épopée qui commençait. Donc, par désir d'apprentissage, j'ai suivi les premiers montages. Par la suite, j'ai pu prendre le relais pour monter les « trajets ». Épopée, c'est l'occasion de travailler avec des gens super intéressants, super allumés, sur un sujet qui me touche beaucoup. Et c'est bien entendu aussi la liberté de création. Le fait ensuite d'aborder des sujets difficiles sans retenue, sans essayer de les formater.

AH : Mathieu, toi qui arrives sur ce projet après plusieurs années de collaboration avec Rodrigue Jean, où est-ce que tu situes Épopée par rapport à ton travail ?

Mathieu Bouchard-Malo [MBM] : Dans la continuité du travail fait avec Rodrigue. Cette liberté-là, on l'a toujours prise, non sans difficulté, mais elle a toujours été là quand même. Donc, ça allait dans la suite logique. C'était peut-être moins en réaction à un contexte difficile de production, c'était moins une lutte pour faire passer nos idées, mais plutôt un contexte qui pouvait nous permettre d'explorer de manière plus libre, plus simple. Sans frein. Il y avait comme une liberté formelle d'essayer, selon les segments, l'angle le plus approprié.

AH : Est-ce que tu le vois comme une espèce d'aboutissement provisoire au travail que vous avez réalisé depuis plus de dix ans ?

MBM : C'est sûr que c'est dans la lignée d'*Hommes à louer.* C'est l'aboutissement d'une méthode de travail qui était là depuis longtemps, mais qui était un peu contrariée par des impératifs de production. On est à une époque où il y a un accès aux caméras, accès aux salles de montage. Tout le monde peut prendre cette liberté-là. Mais les gens n'osent pas nécessairement proposer des choses sous une forme différente.

AH : Je voudrais revenir sur la question de la liberté. On a souvent dit : « Avec les nouvelles technologies, aujourd'hui, on peut tout faire, tout le monde peut faire du cinéma, etc. » Quand on regarde Épopée, on voit une œuvre – sous ses multiples déclinaisons – extrêmement aboutie, rigoureuse, tant du point de vue de l'écriture que des cadrages, du montage, du son. Qu'est-ce qui fait alors qu'au-delà du sujet, dans le cadre que vous vous êtes donné pour travailler, ça ne ressemble pas à la production « ordinaire », au fond très conservatrice et formatée, du Web et du cinéma numérique en général ?

MBM : Pour nous, le Web est un moyen de diffusion. Les questions qu'on se pose sont avant tout des questions de cinéma, jamais des questions de plate-forme. Ce projet s'est construit au fur et à mesure, on n'avait pas une idée préconçue de la forme qu'il allait prendre. Une cohérence est ressortie de tous ces clips, même si on était dans l'inconnu à l'étape de la production. C'était à la fois un apprentissage du travail en groupe et une recherche de la forme appropriée pour chaque clip. Tout est parti de la volonté de donner la parole aux participants, à l'instar d'*Hommes à louer*, mais cette fois, par des scénarios issus de leurs expériences.

Rodrigue Jean [RJ] : L'expérience des ateliers d'écriture se situe à la hauteur du sensible — c'est comme si elle ne se partageait pas. Au niveau formel, je pense qu'on arrive à quelque chose d'assez précis, parce que l'expérience sensible et le travail pratique sont dissociés. Au cours de l'écriture, nous sommes plongés dans l'affect. Ce travail, une fois tourné, est remis à l'équipe de montage. Cette séparation est très productive. Au sein du groupe, nos exigences se ressemblent, car nous sommes tous d'un cinéma où l'impératif formel est très présent. On insiste souvent qu'Épopée est avant tout une expérience de cinéma, à l'opposé d'une certaine tradition documentaire. On décrit Épopée comme un projet esthétique, car cela est producteur de lignes de force. On crée des zones de tensions particulières à la frontière entre l'esthétique et le politique. On tente de créer un petit paradoxe, une synthèse à la mesure de notre temps.

AH : À quelle étape tu es entrée dans Épopée, Léna?

Léna Mill-Reuillard [LMR] : Je suis arrivée plus tard, à la fin de l'été 2011. J'ai embarqué sur les derniers «trajets». Pour moi, le travail a été de comprendre l'esthétique développée par le groupe, d'amener mon regard dans une esthétique déjà forte.

AH : On le dit souvent, dans le milieu du cinéma, on ne parle plus de cinéma. Épopée, c'est peut-être un lieu où on peut parler de cinéma et poser des questions fondamentales qui, logiquement, débordent du monde du cinéma. Épopée charrie des questions plus larges sur la mise en commun des efforts, des individualités, des singularités. Et c'est peut-être cela qui fait qu'on est passé des ateliers d'écriture avec des travailleurs du sexe dans le Centre-Sud en vue de capsules sur le Web, à une production de longs-métrages, jusqu'à des tournages dans le cadre des manifestations étudiantes qui aboutiront à un autre projet de long-métrage, *Insurgence* [montré au mois d'octobre 2012]. Comment est-on passé d'un projet à l'autre, et quelles en sont les étapes intermédiaires? D'où vient cette ligne parfaitement cohérente, cette unité, cette esthétique, qui fait que ça tient?

HCG : J'ai l'impression que ce sont les travailleurs du sexe – je prends l'exemple des «trajets» – qui ont fait qu'on s'est senti propulsés, qu'on s'est donné le droit de prendre possession de la rue, du quadrilatère, comme ils le possèdent eux-mêmes. De là se dégage une unité graphique qui coule de source.

AH : D'où est venu l'impératif d'intégrer, à un moment Donné, la section plus documentaire des «trajets»?

HCG : Au cours d'un atelier d'écriture, on a rencontré une transsexuelle qui ne voulait pas écrire. Elle nous a dit que sa vie était exceptionnelle : «Si vous mettez une caméra sur moi, je peux vous faire un spectacle, ce ne sera pas très difficile.» On a pris le pari et ça a donné le «trajet» de Nalissa. À partir de là, on s'est dit: « Voilà, il y a une demande», et on a ouvert. Tout le monde n'est pas en mesure d'écrire ou n'a pas ce désir. On a donc offert la possibilité de faire des «trajets».

AH : Comment vous abordez un trajet sur le plan du montage, de la réalisation, de la préparation? On prépare un trajet différemment qu'un scénario, j'imagine?

HCG : Le travail commence pendant les ateliers, où les gars prennent le temps de discuter du «trajet» qu'ils souhaitent faire. L'initiative leur revient, nous ne voulions pas déroger de ce principe, question de s'assurer de leur participation active au processus. Au départ, c'était circulaire…

RJ : Je t'interromps. Il y a la question du quadrilatère, qui a précédé.

HCG : Tout à fait, c'est vrai.

RJ : Quand on a réfléchi au projet avec Louis-Pierre Chouinard et Alex Leduc, les graphistes d'Épopée, on a souhaité inscrire le projet dans l'image d'un quadrilatère, qui est une zone d'inclusion/exclusion au centre-ville de Montréal. Récemment, dans l'exposition sur l'art conceptuel canadien et québécois, préparée par Vincent Bonin et Michèle Thériault, j'ai revu un film où des *performeurs* font un tracé dans la ville[1]. À notre insu, il s'est retrouvé dans Épopée sous la forme de ces «trajets». Dans la même exposition, il y avait aussi le film de Joyce Wieland sur Pierre Vallières, qui repose sur un travail du gros plan. Je me rends compte maintenant que c'est ce film qui été à l'origine du gros plan dans *Hommes à louer*. Au niveau théorique, il y a donc la volonté de marquer ce quadrilatère, ce qui a pu se faire par des déambulations parce que chacun des participants a...

HCG : Sa destination propre, son circuit.

AH : Mais qui est forcément dans ce quadrilatère.

HCG : Assurément. Parce que tous les services et la clientèle de ce milieu sont là. Tout le monde veut rester aux alentours pour protéger son territoire et ses acquis. Donc au départ, on échangeait en atelier sur les possibilités, la zone à couvrir, les personnes qu'on était susceptibles de rencontrer, dans l'idée de recueillir le plus d'informations possible pour anticiper le parcours. Mais c'était souvent impossible. Puis, en apprenant à connaître les gens, on a eu l'idée de les suivre dans leur quotidien afin d'explorer les liens qu'ils entretiennent avec le quadrilatère. En les plaçant au centre de l'image, grâce à cette proximité toujours plus grande, nous avons réussi à mettre en évidence les tensions extérieures auxquelles ils étaient soumises, tout en leur permettant une prise de parole. Après avoir fait le trajet à leur côté, on comprend mieux ce désir si fort qu'ils ont de s'ancrer dans leur territoire – une zone qui pousse et qui tire, qui donne et reprend. Tout cela peut devenir assez cruel par moments…

ER : Je n'en savais pas tant que ça quand on faisait les tournages. L'idée, c'était que je n'en sache pas trop et qu'au final, je ne fasse que suivre la personne dans sa journée.

AH : Donc vous aviez une sorte de scénario général.

HCG : L'éventail des scénarios était vraiment énorme, et nous y étions

ouverts et préparés. Mais c'est spécifiquement dans les ateliers qu'il était possible de dessiner les « trajets ». Semaine après semaine, il arrivait que les participants racontent librement le déroulement de leurs journées. Dans leurs histoires, certains personnages, habitudes et comportements se répétaient. C'était dès lors plus facile d'imaginer le potentiel de chacun des « trajets ». Puis il y avait cette urgence de tourner avant que la rencontre ne soit plus possible ou insaisissable. Ces conditions de travail caractérisent la démarche d'Épopée.

ER : Après le premier, *Nalissa*, on a commencé à donner une espèce de ligne directrice. On a commencé à faire des gros plans, on voulait toujours rester en gros plan sur les gens. Pourquoi ? Sans doute se disait-on que pour l'Internet, c'était plus intéressant.

HCG : Ça a joué, mais il y avait aussi un passé qu'il était possible de lire sur ces visages, qui étaient finalement marqués par...

ER : Par le quadrilatère !

LMR : L'idée était aussi d'être avec eux. Pas de regarder de loin ce qui se passait, mais de vivre avec eux, de les accompagner. On était vraiment dans le « trajet » nous-mêmes, physiquement, et pas seulement comme observateurs.

RJ : Lorsque les premiers « trajets » ont été tournés, Mathieu et moi avons accompagné les premiers montages. On a été très présents, surtout pour *Nalissa*. Mathieu et moi avons « bûché » avec *Hommes à louer* pour trouver un regard juste, comme des artisans, en recommençant cent fois le travail. J'espère qu'il y a eu une transmission de cette expérience au cours du projet Épopée. Les « trajets » ont fini par prendre beaucoup de place. Jamais on ne s'est dit : « Il faut garder un contrôle ». Le passage s'est fait assez naturellement.

AH : Il n'y avait pas de cahier des charges…

RJ : Non, quand cette énergie s'est présentée, l'équipe a accompagné la réalisation de ces « trajets ». J'aime bien que ça se soit fait dans le contexte d'une transmission finalement assez traditionnelle de l'apprentissage d'un métier. Comme autrefois quand le cinéma ne s'enseignait pas à l'école.

AH : Comment se fait le travail sur les matériaux des « trajets », qui sont différents de ceux des « fictions » ?

MBM : C'est essentiellement la même chose. Rodrigue parlait de transmission, je dirais que ça marchait dans les deux sens. Pour le montage des premières fictions, Ariane était très présente. Ça permettait de poser un regard sur le travail de l'autre. Donc, cette énergie-là circulait. Le montage est un acte solitaire. La salle de montage est la chasse gardée du monteur et du réalisateur. Le fait de travailler, d'échanger avec d'autres, c'est rare. Ce projet a permis ça aussi. Ça a été très bénéfique.

AH : Quand on regarde à la fois les « trajets » et les « fictions », il me semble qu'il y a une espèce d'intensité à chaque plan. Chacun de ces films est arrivé à une sorte de réduction, à l'essentiel de chaque chose. Est-ce qu'il y a un petit peu cet effort de dire le maximum avec un minimum de plans, un minimum de dialogues, etc.?

RJ : Il y a une rencontre entre la pauvreté des moyens et un projet esthétique dont les intentions étaient claires. Le maximum de concentration et de présence qu'on peut obtenir des personnes qui consomment des drogues ne dure que quelques heures. Apprendre des textes, jouer, refaire des prises, est très difficile dans ce contexte. Surtout dans le cas des fictions, cette situation n'a pas permis de tourner beaucoup d'images. Lorsque quelque chose se manifeste, on n'est pas certain que ça puisse se reproduire. En général, les tournages des fictions n'ont duré qu'une journée. Ce n'était pas possible d'en faire plus, et il en allait ainsi des « trajets », sauf exception. N'ayant ni les moyens, ni une équipe de techniciens, cela a forcé une rigueur qui n'existe plus, surtout avec le numérique où on peut tourner des centaines d'heures en reportant la création du film au montage. Ici, on est vraiment dans une situation de cinéma classique comme avec la pellicule : quelques prises seulement pour chaque scène. *That's it.*

MBM : Et je dirais que cette énergie, cette urgence, ont été transférées au montage, tout en se donnant la chance de revenir sur le travail plusieurs fois, avec parfois plusieurs semaines de distance, même si pour les fictions, les périodes de travail étaient relativement courtes.

RJ : Au début, on tournait toutes sortes de valeurs de plan comme on fait d'habitude. Puis rapidement, certains cadres se sont imposés et on n'a plus tourné que ça.

AH : Les fictions ont, bien entendu, une dimension documentaire très forte. Entre le scénario et ce que vous finissiez par tourner, au final, qu'est-ce qui restait ?

MBM : Le scénario, c'était le point de départ. Mais je l'avais rarement pour suivre. On prenait le matériel puis on le traitait.

RJ : Tu as raison, au montage on n'a jamais fait de retour au scénario. Et souvent, on ne tournait pas les images prévues – par exemple, quand le jour du tournage, une des personnes qui devait jouer un rôle ne se présentait pas.

AH : Donc le scénario servait un peu comme un canevas de base...

MBM : Au tournage, mais pas nécessairement au montage.

RJ : Dans la Web fiction intitulée *Marco*, grâce à l'entente entre les deux acteurs, quelque chose de particulier s'est produit pendant le tournage de l'introduction. Au montage, ça représente les deux tiers du court-métrage.

MBM : C'est un des segments où le montage s'est effectué d'un seul jet, sans difficulté et sans avoir besoin d'y revenir après coup. C'est dû effectivement à l'aisance des comédiens et à la fluidité de la caméra.

RJ : On a longtemps travaillé ensemble, Mathieu Laverdière et moi. Il a été caméraman sur *Hommes à louer* et *Lost Song.* Avec Épopée, nous sommes parvenus à réaliser un rêve : un projet où

il n'y a presque plus d'étapes techniques avant la prise de vue. En fiction, avec les contraintes de la production, il faut tout décider d'avance. Dans Épopée, c'est vite devenu une manière de travailler que l'on a poursuivie avec Étienne Roussy. Habituellement, pour moi, les seuls moments de création au cinéma sont l'écriture du scénario et le montage. Entre les deux, c'est l'usine. Mais ici, il y a une continuité dans le processus de création. C'est d'ailleurs ce qui fait le bonheur d'un projet comme celui-là — avoir du temps pour se concentrer sur ce qui en vaut la peine.

AH : Il y a sans doute dans ce type de projet une espèce de point de non-retour. Une fois qu'on embarque, il y a des hypocrisies auxquelles on n'accepte plus de se prêter...

RJ : J'ai lu récemment un ouvrage de David Graeber, un anthropologue anarchiste. Selon lui, les œuvres des auteurs comme Foucault ou Žižek – qui sont souvent qualifiés de génies – sont en fait le produit de toute une génération, des centaines de personnes avec qui ils ont parlé, des centaines d'étudiants avec lesquels ils ont échangé. Dans le contexte d'Épopée, il y a une volonté de faire disparaître l'auteur. Souvent, dans le milieu du cinéma, c'est vu comme une coquetterie, de la fausse modestie. Mais Épopée est réellement le produit des discussions, d'échanges constants, et de rapports qu'on pourrait qualifier d'*énergétiques*.

AH : Ce que j'entends aussi, c'est que les échanges ne se font pas seulement entre vous, mais aussi avec les gars qui travaillent avec vous.

RJ : On n'a pas beaucoup parlé des participants, jusqu'ici. C'est difficile de le faire, parce qu'il s'agit d'un rapport sensible. Les toxicomanes et les travailleurs du sexe nous renvoient toujours à nos avantages, à notre classe sociale. Cette situation se présente d'office par le fait de leur très grande pauvreté. L'éducation qui vient d'eux vers nous, elle est produite simplement parce qu'ils choisissent d'être avec nous. La mise en contexte produit des idées. Mieux, la production d'idées nouvelles tient au contexte qu'on accepte de créer de part et d'autre.

HCG : Il y avait aussi une pression sur le plan de la production. Le but, c'était de leur rendre un montage le plus rapidement possible, pour qu'ils voient le résultat et qu'il y ait ainsi échange entre nous.

RJ : Oui, il y a eu cet impératif, cette demande de leur part a été forte. Étrangement, la rencontre entre pauvreté des moyens et rapidité d'exécution a produit, dès le début du processus, une ligne esthétique claire.

AH : Une des pressions, et une des singularités du projet, est aussi que vous montez en même temps que les ateliers, en même temps que vous mixez. Donc, il y a une coexistence des différentes étapes de production qui sont en général chronologiquement linéaires. Là, elles sont un peu en modulation.

MBM : C'est justement ça aussi qui a permis de garder la ligne. Le fait de pouvoir voir tout de suite le résultat, préciser les choix de caméra, de cadre, affiner les choix de montage aussi. Le fait de ne pas attendre à la toute fin pour voir le résultat, de prendre connaissance des bons et des moins bons coups au fur et à mesure. C'est ça qui nous a guidés, finalement.

RJ : On s'est aussi donné la possibilité de ne pas monter certains tournages.

AH : Qu'est-ce qui fait qu'une chose rentre plutôt qu'une autre ?

RJ : Il y a un « trajet », entre autres, où la caméra n'aimait pas la personne filmée.

HCG : Je pense que c'est juste. Ça arrive.

AH : Et au montage, qu'est-ce qui fait qu'un plan passe ou ne passe pas ?

RJ : Cette discussion pourrait durer longtemps... Il y a une sorte de format en documentaire qu'il fallait éviter à tout prix pour ne pas imposer un regard petit-bourgeois sur une situation qui ne l'est pas. Ça se résume souvent à une affaire de classe. Cette vigilance – même si elle n'est pas parfaite – doit être de tous les instants.

AH : Cette vigilance est là au départ ?

RJ : Non, elle s'est construite au fil des discussions, au cours du montage.

HCG : Cela fait des années que Mathieu et Rodrigue sont en contact avec les gars... Aucun de nous n'est intervenant, nous sommes plutôt formés en cinéma. Nos expériences sont tellement étrangères aux leurs. C'est le temps qui nous permet d'avoir un regard plus juste.

RJ : C'est presque un travail de déclassement : apprendre à se déclasser. J'ai un jour entendu un intellectuel haïtien qui a dit, dans une conférence à Montréal-Nord autour de l'affaire Villanueva[2] : « Il y est possible d'abandonner sa blancheur. » On est né dans une classe sociale ou dans un contexte ethno-culturel, mais on n'est pas obligé d'y passer sa vie. C'est un travail qui se fait.

AH : Dans certains de tes projets précédents, Rodrigue, tu faisais souvent circuler des textes, des films, qui servaient comme une espèce de langage commun – Cassavetes, les premiers films de Fassbinder… Là, il y avait des choses qui circulaient entre vous ?

RJ : Dans le cadre du projet Épopée, on était très occupés : des ateliers d'écriture deux soirs par semaine et les week-ends en montage ou en tournage. C'était un processus en circuit fermé. Ce travail d'emprunts à d'autres œuvres, ça s'est surtout fait pendant le montage des fictions.

AH : Vous aviez des modèles ?

RJ : Au tournage, on se disait : « Cette chose-là serait mieux sur le mode Chris Marker, sur le mode jeune Fassbinder. » Ça n'était pas prévu à l'écriture. En atelier, chacun des scénarios ou récits de court-métrage a demandé un travail d'au moins deux mois. Les questions à cette étape étaient plutôt au sujet des situations particulièrement difficiles, de grande violence physique ou psychologique. Comment réussir à tourner ces choses-là sans que ce soit pornographique ? Et puis, à

d'autres occasions, ça passait par une réflexion sur le néoclassicisme, sur la bêtise du cinéma actuel, où les gens ne nomment plus leurs sources. Ici, on y est allés franchement : par exemple, un des clips reprend des éléments des *Larmes amères de Petra von Kant.*

HCG : Au niveau des « trajets », le nom de Pedro Costa a surgi. *Dans la chambre de Vanda* a soulevé des discussions importantes avec Étienne. Il fallait mieux définir l'approche – lors du trajet de Papy, plus particulièrement. Il est devenu évident que nous devions nous effacer davantage et faire confiance à la durée, une donnée particulièrement sensible en contexte de toxicomanie. Il y avait suffisamment de matière pour se concentrer uniquement sur le personnage sans verser dans des considérations de lieu et d'espace. En évitant de tout montrer clairement, ça devient labyrinthique. Son appartement apparaît ainsi est comme un endroit où on ne peut se retrouver et où on ne souhaite qu'être guidé par Papy. Tout le pouvoir lui est rendu.

AH : Entre les « fictions » et les « trajets », il y a quelque chose qui se lie. À un moment donné, tout ça tient ensemble, et vous donne envie de le faire tenir dans un long-métrage, *L'état du moment*, puis une seconde déclinaison, différente, *L'état des lieux*. À la fin de ce dernier, on est sous une tente, on comprend qu'on est dans le contexte d'*Occupy,* et là, une espèce de ligne se dessine, qui a potentiellement toujours été là : la dimension politique et engagée. C'est peut-être ce point de fuite qui vous a conduit d'*Occupy* aux manifestations étudiantes ?

RJ : Ce dont on ne parle pas dans le projet, ni même dans les ateliers d'écriture, mais qui se communique par les conversations informelles, c'est que chacune des personnes avec qui on travaille est victime quotidiennement de violence de la part des « institutions ». Pour les toxicomanes et les travailleurs du sexe, l'*habeas corpus* n'a pas court. Le passage à *Occupy* ou aux manifs — la manif contre la violence policière du 15 mars 2011, à la suite de l'assassinat de Patrick Limoges — ce sont les gars de la rue qui nous l'ont communiqué au Centre de soir. Patrick Limoges était un itinérant qui vivait dans le quartier. Certaines des personnes qui se sont retrouvées à *Occupy* sont aussi d'anciens travailleurs du sexe devenus sans-abris. Cette porosité des luttes ou des enjeux – entre l'itinérance, *Occupy* et le mouvement étudiant, est particulièrement intéressante. On se rend compte en étant près des travailleurs du sexe et des toxicomanes, qu'ils sont dans une situation de non-droit ; ils vivent au quotidien dans un état policier. C'est un fait pour eux. Pendant le mouvement étudiant de l'hiver 2012, les Montréalais ont réalisé qu'eux aussi vivaient dans un état policier. Les centaines de milliers de personnes qui sont descendues dans la rue ont réalisé qu'elles étaient dans la même situation que les pauvres et les communautés issues de l'immigration. Pour nous, depuis *Hommes à louer*, c'est devenu un lieu commun. Accompagner le mouvement étudiant dans ce contexte-là a été tout à fait conséquent. On se disait, enfin, *ils se* rendent compte de ce que subissent depuis toujours les pauvres et les enfants d'immigrants. Je dis ça avec du recul, car le projet est terminé. Les ateliers se sont terminés à la fin de 2011. Quand on est dedans, on ne peut pas parler comme ça, parce que le rapport est trop intense, trop prenant.

AH : Et le film sur les manifs sera toujours sous la « tente » Épopée ?

HCG : Sous la tente du collectif. C'est comme ça, je pense, qu'on va l'aborder.

RJ : Avec d'autres personnes, Hermine Ortega, Érik Bordeleau, qui se joignent au groupe pour le projet. Léna a tourné beaucoup d'images pour les manifs. Francis, le copain de Léna, a aussi tourné. Maintenant, le montage commence...

HCG : On avait toujours dit que le collectif devait être un mouvement. On s'attendait à ce que des gens viennent, repartent, qu'il y ait des nouvelles idées, de gauche à droite.

RJ : On préfère que ça vienne de gauche !

HCG : C'est ça, l'ajout d'Érik, d'Hermine, c'est quelque chose d'hyper naturel.

AH : Quel genre de choses cherche-t-on quand on filme une manif ? Vous en faites depuis plusieurs semaines, presque plusieurs mois maintenant. Qu'est-ce qu'on filme, qu'est-ce qu'on cherche ? Comment on se prépare pour aller filmer ?

HCG : Avec des masques protecteurs ! Beaucoup d'eau ! C'est une parole qu'on cherche, je pense. Une prise de parole commune, qui agit là dans la rue, encore plus forte parce que tout le monde crie en même temps.

AH : Dans ces cas, on cherche à documenter, à faire des archives, ou autre chose ?

RJ : On s'est mis à chercher des images performatives, des images-action. C'est un peu ça : trouver des images performatives, à l'opposé de l'image philosophique, réflexive, ou de l'image documentaire. Qu'est-ce que c'est, la documentation ? C'est une image qui se présente comme étant neutre, mais qui en fait ne l'est pas du tout, qui est idéologiquement très chargée en regard de son époque, de son milieu intellectuel, mais qui se couvre, qui se cache. C'est une position de mauvaise conscience, surtout dans le contexte d'un mouvement politique qui est en train de se faire. Tout de suite, on n'a pas eu le choix, il a fallu prendre position, puis prendre part à l'action. La grande discussion, ça a été : comment prend-on part à l'action avec des images ? Comment une *gang* de cinéma peut-elle faire ça par ses propres moyens ? Une nouvelle tension s'est créée entre cette position et les images à faire... En fait, ce qu'on appelle aujourd'hui un documentaire est le plus souvent financé par les chaînes de télévision, avec un point de vue qui est presque exclusivement celui de ce qu'on appelle la classe *stabilisatrice*. Une classe qui, bien que consciente des inégalités honteuses, s'assure que rien ne va changer.

AH : Parce que c'est aussi un mouvement qui a généré quantité d'images de types très différents. Vous tournez et vous montez dans un contexte de

prolifération d'images, contre lesquelles vous cherchez à vous prémunir minimalement. Vous faites un peu autre chose. Est-ce que vous avez le sentiment…

HCG : Qu'on est dans la bonne direction?

AH : Oui, c'est ça! Comment est-ce qu'on se prévient de postures faciles, comment est-ce qu'on fait différemment pour éviter que les images qu'on fait ressemblent à toutes celles qui circulent?

RJ : En n'étant pas à la même place que les autres.

ER : Ce qui est le plus dur, quand on se retrouve dans une situation d'affrontement avec les manifestants et la police, c'est de ne pas y prendre part, de se poser comme une caméra, comme un témoin. C'est ça qui est difficile à tourner. Pour moi en tout cas.

RJ : J'espère que cette tension va être là... Qu'on est dans l'affrontement... pour pouvoir continuer à filmer. Les gens de CUTV, eux, vont jusqu'à se faire inonder de gaz lacrymogène. C'est intéressant. Mais on ne peut pas aller jusque-là parce qu'il aurait fallu arrêter de filmer (l'objectif de l'unique caméra aurait été obstrué). Il y a cette ligne-là, qui n'est pas une ligne théorique, mais pragmatique sur laquelle on a essayé de se tenir. Quand on a vu les rushes, cette tension était encore présente.

Hermine Ortega [HO] : On filme beaucoup le mouvement des corps dans les manifs. Et justement, quand je regarde vos corps avec la caméra, je sens tout le temps cette tension vers l'action, cette retenue de dernière minute. Je me demande comment ça va se traduire, à l'image, si cette mise en jeu va être perceptible.

AH : Est-ce qu'on peut revenir un peu sur l'historique d'Épopée et l'idée des longs-métrages?

MBM : Dans l'historique d'Épopée, il y avait depuis le début le désir d'un long-métrage, mais il fallait nourrir le site. Cette idée n'est revenue que quand on a eu assez de matériel pour qu'elle soit possible. Et ça a été une surprise de voir que ça gardait toute sa force et sa cohérence dans ce format-là. Donc, il y aura deux longs-métrages. Pour ce qui est des manifestations, j'ai l'impression que tout le monde a eu l'intuition dès le départ que ça n'allait pas prendre la forme de petits clips qu'on retrouve à chaque soir sur *Youtube*, et qu'on l'a envisagé tout de suite comme un long-métrage, avant même de commencer le montage.

RJ : La question ne s'est en effet jamais posée. Cela ressemble plus à un long-métrage où on part pour plusieurs mois, puis on revient avec tout le matériel. C'est seulement après tout ce temps que le monteur voit les images pour la première fois.

AH : Dans les longs-métrages, on trouve des segments qui ne se retrouvent pas dans les clips sur le Web. Parmi les surprises qu'on voit dans *L'état du moment*, par exemple, c'est le clip final avec *Mélodie* qui chante *Qui a le droit ?* de Bruel. De quoi s'agit-il ? Un trajet dont seulement ce bout-là est resté ?

HCG : Au montage, on s'était rendu compte que la caméra n'aimait pas Mélodie. Donc ça a tout de suite été écarté, sauf ce bout-là, qu'on aimait, mais qu'on ne savait pas où greffer. On l'a mis de côté. On ne pensait pas l'utiliser. Puis, finalement, on a cherché une fin, et c'est arrivé très rapidement. C'est Mélodie!

AH : La mal-aimée!

HCG : Oui, la mal-aimée! La forte et sensible aussi! C'est à la fin de la première journée de tournage que Mélodie a évoqué le désir d'aller dans un *karaoké*. On s'est donné rendez-vous, et ça a permis quelque chose d'extraordinaire.

AH : C'est aussi un clip qui prend un sens particulier, suite au trajet de Papy. C'est comme si elle chantait pour lui en quelque sorte. Au montage, forcément, il y a un effet de porosité quand vous joignez deux séquences entre elles. Est-ce que vous le voyez, le cherchez?

MBM : Oui, on le voit. Ce qui a permis cette cohérence, c'est que tous les clips participent du même projet. Ce n'est pas difficile de les mettre en commun. Mais il fallait faire attention de ne pas forcer les liens. C'était plutôt ça la difficulté, de ne pas tomber dans la facilité des liens.

AH : Quel est l'avenir du projet ?

MBM : Il y a un long-métrage de fiction en préparation: *L'amour au temps de la guerre civile*.

AH : Qui sera impliqué dans le tournage?

RJ : Pour le jeu, ce sera une rencontre de travailleurs du sexe, de toxicomanes, mais aussi de personnes qui ne le sont pas du tout. Ce ne seront pas nécessairement des comédiens ou des personnes issues de l'industrie. Le rapport quotidien comme dans *Hommes à louer* et les ateliers d'écriture d'Épopée est terminé. On doit aborder ce projet avec une nouvelle configuration de personnes et de milieux, qui ne reproduira pas le contexte des deux projets précédents. Il va falloir créer quelque chose de plus large. Ça va être formellement un projet de fiction, selon la même méthode assez anarchique d'Épopée.

AH : Le film a obtenu le financement de la SODEC et de Téléfilm. Donc vous réintégrez le cadre qui est celui d'un tournage de long-métrage «classique». Comment néanmoins continuer à perpétuer les leçons d'Épopée, malgré les contraintes inhérentes à ce type de tournage ?

RJ : Tu me fais peur, parce que les dernières expériences d'industrie ont été des catastrophes... Pour toutes sortes de raisons, le contexte actuel de production à l'échelle locale, mais aussi à celle du cinéma avec ce qu'il est devenu, ne convient plus au cinéma. Ce n'est plus intéressant pour personne. Il faut créer de nouvelles manières de produire des films. Il y a quelque chose à réinventer.

AH : Je pense que le caractère, le point de non-retour dont on parlait tantôt, va se transposer nécessairement dans le tournage, le montage, la production d'un long-métrage «classique», avec un financement «classique».

RJ : C'est quand même au programme indépendant.

AH : C'est d'ailleurs un des points que je voulais aborder. Je pense

qu'une des choses qui fonde ce projet, c'est aussi le fait que l'enjeu de distribution est un peu déplacé. D'une part, on est dans des œuvres qui circulent sur le Web. D'autre part, on a des longs-métrages qui circulent dans des contextes de festivals, en DVD, avec la revue *24 images*, dans une galerie, avec *Dazibao*. Ensuite, le long-métrage a joué en salle, mais en même temps, on sent que le projet est un peu libre des impératifs de distribution contemporains qui sont extrêmement lourds pour un film qui voudrait sortir aujourd'hui. Le fait qu'on n'ait pas ce souci, cet enjeu de distribution, change quoi à la manière de travailler?

RJ : Comme Mathieu l'a mentionné, on a toujours fait à notre tête, mais avec beaucoup de peine. À chaque film, l'opposition est de plus en plus forte. En ce moment, il y a un acharnement maniaque de la part de l'industrie pour accaparer jusqu'aux dernières miettes de liberté.

MBM : C'est que la distribution, ça arrive en fin de parcours, c'est rarement entré en ligne de compte dans le travail.

RJ : Oui. Au niveau de la fabrication, ça n'a jamais été une considération, mais ça arrive plutôt en bout de parcours. Mais qu'est-ce qui pourrait faire la différence ici? Il y aura le chagrin en moins, j'imagine.

AH : En fait, la distribution s'est élaborée au fur et à mesure. Vous aviez le Web, ça c'était la première chose. Puis le FNC, le long-métrage, *24 images*, tout ça est arrivé un peu après coup. Les longs-métrages sont un *after thought*...

RJ : Disons que ça se rapproche plus du milieu des galeries d'art. Une expo peut être présentée pendant cinq ans; une vidéo, une installation, peut tourner pendant plusieurs années dans toutes sortes de lieux, avec les auteurs présents ou pas, avec un public ou pas, selon les situations. La production d'Épopée a pris plusieurs années, la distribution va probablement se faire comme ça.

AH : Et il y aussi le fait que la distribution vienne en fin de parcours, mais Épopée, en tant que projet, n'a pas de fin en soi. C'est un projet qui a un départ, mais en ce moment, la fin du projet est loin... Il y a des tentacules qui ne cessent de s'étendre. Ce qui fait que ça vous libère de l'idée même d'une fin. Une idée angoissante par ailleurs... le projet sans fin?

RJ : Ceux qui ont trop d'angoisses ne sont pas là pour le dire. C'est vrai... c'est plus facile pour nous dont c'est le métier. Avec l'industrie, il n'y a plus vraiment de possibilités de carrière. Maintenant, c'est un peu cliché de le dire, mais dans le contexte de l'hyper-capitalisme, tu fais un bon coup, puis tu meurs. Donc, la possibilité de développer un métier et une vision n'existe plus. On se donne un contexte où c'est possible.

AH : Avec Épopée, vous vous êtes donnés cet espèce d'étrange privilège qui est de travailler potentiellement tout le temps, qu'il y ait de l'argent ou pas. Ce qui est excitant, exaltant, mais peut-être un peu angoissant. Ce qui est frappant, c'est l'évolution du projet, qui parvient à conserver une unité très forte. Quand je suis devant les fameux trois plans de la manif pour Patrick Limoges, à la fin de *L'état des lieux,* je sens que je suis dans Épopée. Pas devant un bulletin de nouvelles, ni dans du Michael Moore. Quand je suis sous une tente d'*Occupy*, on sent qu'on poursuit le même souffle qui est dans les fictions, qui répond à la même urgence, à la même rigueur, et au même geste politique aussi. Cet aspect politique, qui informe la pensée et la pratique de Rodrigue, vous est-il apparu comme une évidence quand vous avez commencé à travailler sur le projet? Est-ce que, au contraire, il est né à force de pratiquer le quadrilatère, à force de rencontres?

APD : Pour moi, c'est venu en parlant avec Mathieu et parce que j'avais vu *Hommes à louer.* Je crois que pour le groupe, c'est fondé sur un respect des gens. Ça a mené à cette vigilance dont on parlait plus tôt, qui passe par la forme et par la rigueur. Tout est lié, finalement. C'est sûr que ça devient plus explicitement politique parce que ce sont des manifestations qui sont filmées, mais au fond, ça s'est fait naturellement. Il y a les événements qui sont arrivés et que personne n'aurait pu prévoir, mais ça répond à quelque chose que Mathieu et Rodrigue travaillent depuis longtemps, et qui moi m'attirait beaucoup.

ER : J'ai eu Rodrigue comme chargé de cours à l'école. Bien que c'était des cours de réalisation et que moi je m'occupe plus de la caméra, j'y assistais quand même. C'est sûr qu'il y avait déjà un discours intelligible sur le cinéma. Quand je suis arrivé sur le projet, ce n'était pas évident qu'il était politique. C'est plus venu avec le temps. Aujourd'hui, après trois ans, c'est logique d'arriver aux manifestations. Là, c'est vraiment rendu politique.

LMR : La force d'Épopée aussi, c'est d'être dans le réel, dans l'action sur le terrain. Sur le tournage, on ne pense pas à cette dimension. On le vit, c'est tout. Ça émane de la force des images. C'est sûr qu'avec les manifestations, c'est encore plus flagrant, mais ça reste ce qu'on voit dans la rue tous les jours. On ne fait pas de miracles. Tout ce qu'on montre, c'est ce qu'il y a dans la rue.

AH : C'est un miracle de réussir à le montrer.

RJ : Le miracle, ça a été de tenir je crois...

AH : Épopée c'est aussi quelque chose qui relève de l'endurance. La réalité à laquelle vous êtes confrontés, à la fois au moment des ateliers, durant les tournages, et depuis quelques mois, au fil des manifestations, c'est une réalité dure, qu'on doit travailler, mettre en forme, filmer, monter. Comment on tient? Qu'est-ce qui nous tient?

ER : Pour nous, les manifestations sont tombées à point nommé. On arrivait de voyage, Hubert et moi, et je n'avais rien devant moi vraiment, puis il y a eu ces manifestations, soir après soir. C'est quand même un coup à donner. Et ce n'est pas terminé.

HCG : L'as-tu senti comme une drogue, toi?

ER : Une drogue? Je ne sais pas!

LMR : Ça devient émotionnel en même temps. Tu veux y aller parce qu'il y a quelque chose qui bout en toi. Pour moi, ça a été un moyen de participer aux événements, d'essayer de faire quelque chose.

AH : Est-ce que vous étiez politisés avant ? On l'est tous à des degrés divers, mais il y a deux ans, auriez-vous été dans les rues ?

ER : Tout le monde était dans les rues. J'avais quand même des idées politiques plus à gauche, c'est sûr. Mais là, c'est vraiment du concret. Le fait d'aller filmer, ça a été vraiment un devoir.

AH : Est-ce que le fait de filmer vous protège de cette violence ?

HCG : On n'a jamais joué la carte du journaliste. C'est beaucoup plus intéressant comme ça, en fait.

RJ : Dans ce sens-là, on ne s'est pas protégés. La violence a été subie comme chez n'importe quel autre manifestant. Souvent, on s'est mis dans des situations de vulnérabilité parce qu'on devait faire deux choses en même temps (tourner et éviter les assauts de la police). Plusieurs personnes ont été en choc traumatique, et on l'a été aussi. En rencontrant les gens qu'on avait vus au cours d'une manifestation la veille, on réalisait qu'on avait ressenti les mêmes choses. La position particulière, c'est de manifester et travailler en même temps. En tout cas, l'idée a été de se mettre toujours dans la même position que les autres manifestants.

AH : En même temps, on a un regard différent, parce que comme tu dis, il faut faire deux choses en même temps.

HCG : Encore une fois, ça se développe avec le temps. Plus on est là, plus on est agiles, et on réussit à bien se protéger tout en étant bien conscients, très calmes.

LMR : Être dans les manifestations, c'est une danse, parce que tu sens la foule par le corps. C'est comme ça que tu peux sentir comment les choses vont arriver.

RJ : Il y a une aussi camaraderie qui a été créée. Les manifestants nous reconnaissaient, nous ont absorbés dans leurs actions, nous avons été inclus. Le mouvement a été animé d'une grande générosité.

HO : Pour revenir à ta question, ce qui nous fait tenir, c'est la force du commun. Au fur et à mesure du travail qu'on a effectué ensemble, l'équipe de tournage s'est transformée en groupe affinitaire. C'est ça qui permet d'y retourner jour après jour.

AH : Une responsabilité envers le commun.

RJ : Plus un appel qu'une responsabilité… Malgré les connotations religieuses, je parle ici de quelque chose de plus viscéral.

AH : N'est-ce pas le même appel qui vous a tenus auprès des gars impliqués dans Épopée ?

RJ : Oui. Il est très direct, ça nous a amenés à créer un petit milieu de vie, dans Épopée, pendant cinq ans.

HCG : Le collectif nous tient, le sentiment d'urgence et les tensions aussi. La nécessité et les allers-retours immédiats avec les participants étaient nourrissants. Ça a souvent suffit. Ça, et tenter d'être à la hauteur de nos engagements réciproques et de la place qu'ils acceptaient de nous accorder. Un lien de confiance se crée… Pour survivre à Épopée et pour qu'Épopée survive, il fallait être à ce niveau-là.

RJ : Et être à la hauteur de ce lien de confiance. On l'a souvent dit dans le contexte d'Épopée : étrangement, tous les dispositifs dans lesquels les orphelins, les toxicomanes ou les personnes malades se retrouvent durant leur vie ; ces mêmes dispositifs qui s'acharnent à les contrôler, les laissent le plus souvent tomber. Que ce soit l'orphelinat, la santé, la justice… Ne pas les laisser tomber, on sent vite que c'est quelque chose de précieux et qu'on doit se tenir à la hauteur de cet abîme.

AH : Les ateliers finis, est-ce que vous gardez des liens avec certains des acteurs ? Est-ce qu'eux voudraient qu'il y ait une suite au projet ?

HCG : Ça n'a pas été une demande. Et puis la fin du projet avait été annoncée avec six mois d'avance, environ.

RJ : Si on se rencontre dans la rue, on est contents de se voir, mais chacun est retourné à ses affaires. Une situation est créée, puis elle épuise ses possibilités. On pourra faire un autre projet avec eux, mais il faudrait que ce soit autre chose. Comme il y a eu *Hommes à louer*. Il faut un certain courage pour s'accrocher, mais tout autant pour décrocher, car le lien est plus riche que ce que la vie peut habituellement offrir.

HCG : Le projet lui-même s'est construit comme ça. À un moment donné, on sentait qu'il y avait une coupure qui se faisait, on commençait autre chose. Ça aussi, ça a permis de tenir. C'était toujours en mouvement, constamment, ça permettait à tout le monde de se renouveler, de retrouver l'énergie.

RJ : Puis aussi on est physiquement épuisés. Tous. Concrètement.

AH : La fatigue, c'est une dimension essentielle du projet aussi ! Ce sont des œuvres dans lesquelles il y a une tension assez extrême. Une tension aussi extrême donne lieu à la fatigue, c'est un peu la conséquence naturelle qui coexiste avec la tension à l'écran. Ça sert à quelque chose.

RJ : C'est le propre de la toxicomanie : la vie qui se consume magnifiquement. C'est comme être trop près de sa propre vie. On se consume nous aussi au contact de ça.

AH : On va arrêter sur ça. Merci.

Entretien réalisé le 26 juin 2012.

[1] *Splash*, sur la performance de Claude Lamarche, réalisé par le groupe INTER X SECTION (rues Sainte-Catherine et Berri, Montréal, 1980).

[2] Le 9 août 2008, Fredy Villanueva est abattu lors d'une intervention policière dans l'arrondissement Montréal-Nord. La mort du jeune homme de 18 ans suscite de vives réactions et une émeute éclate le lendemain du drame.

documents

Trames de vie. Les archives d'Épopée

André Habib

« "Les monstres et les fantômes existent. Ils existent à l'intérieur de nous et parfois ils gagnent." »

— Patrick (dit Ti-Pat)

Toute production cinématographique produit son lot d'archives. Versions multiples de scénarios, notes d'intention, traitement, *storyboard*, budgets, factures, liste d'équipements, devis divers, chutes, contrats, notes de *casting*, toute une paperasserie, souvent platement administrative, mais qui d'aventure intéresse le chercheur en cinéma qui s'y plonge pour retracer l'histoire d'une production et les aléas de sa création. Ne faisant pas exception sur ce point, les archives d'Épopée sont de nature variée, accumulées dans des boîtes, débordant de chemises chargées, stockées sur des disques durs. Carnets de production, notes préparatoires, demandes de subvention, lettres d'entente, etc. On y retrouve aussi des piles de scénarios et de textes réalisés au cours des deux ans qu'ont durés les ateliers d'écriture du projet Épopée à RÉZO, un centre qui offre un soutien aux travailleurs du sexe du quartier Centre-Sud de Montréal. Dans certains cas, ces scénarios ont mené à la réalisation des courts films que l'on retrouve sur le site (epopee.me) et dans les longs-métrages d'Épopée (*L'état du moment, L'état du monde*). Pour une part initiation aux techniques de l'écriture scénaristique (le projet s'inscrit dans le programme de «formations sur les métiers du cinéma» offert par RÉZO), ces ateliers étaient aussi une manière de décliner sous une autre forme — et suivant le désir exprimé par les participants — le travail entrepris avec le documentaire *Hommes à louer*, en cherchant à donner la parole à ce que Jacques Rancière a appelé ces «locuteurs non autorisés», marginalisés par un pouvoir qui en même temps les instrumentalise, tenus à l'écart du système par ce même système (policier, juridique, médical-scientifique, médiatique) qui les encadre, les enferme, les qualifie en parlant en leur nom. Il s'agissait ici, pour poursuivre le geste politique et esthétique d'*Hommes à louer*, de leur donner la parole et la plume et de les *autoriser* non seulement à dire, à partager leurs expériences, mais aussi à *fictionner*, même si ces fictions allaient, bien souvent, cristalliser des épisodes vécus et se dessiner sur la toile de fond de leurs propres vies.

Ces ateliers d'écriture, au fil des mois et des années, au gré des participants qui parfois à chaque semaine y prenaient part, ont donné lieu à une prolifération de textes de tout acabit : poèmes, amorces d'idées, réflexions personnelles, dessins, mais aussi des synopsis élaborés, souvent complexes, s'affinant au fil des versions, aboutissant à des scénarios en bonne et due forme et dans les « règles de l'art ». Certains ont été tournés, d'autres, comme c'est le cas de certains documents rassemblés ici, sont demeurés à l'état de scénarios.

C'est avec une fascination mêlée d'une certaine stupeur que l'on parcourt du regard ces liasses de feuilles souvent barbouillées, à l'écriture parfois nerveuse. On y perçoit volontiers cette volonté de s'appliquer, de bien faire les choses, de remplir le cahier de charge, on y voit se dessiner un talent, et aussi, du même souffle, toute la difficulté de l'exercice, comme si ces pages arrachées nous laissaient entrevoir à la fois le drame de leur écriture et la pulsation de ces vies en lambeaux qui en sont le substrat. On y découvre une matière brute, souvent brutale et bouleversante et qui nous donne un accès, comme par effraction, à l'intimité d'une pensée et d'une expérience de vie, peut-être colorée par le travail de l'imagination, les torsions de la mémoire et, comme tactilement, traduite dans une graphie, une syntaxe et une orthographe qui en disent souvent aussi long que le sujet traité, la scène décrite. Tous ces documents exposent ce désir de relater une expérience (une histoire vécue, une anecdote rapportée, un fantasme ou un cauchemar) mais qui jaillit dans cet écart avec soi que produit toute écriture (je est encore toujours un autre), qui brûle et tremble ici au contact de cette réalité trop vive, d'une matière première qui ne se couche pas docilement sur la feuille. On y retrouve des personnages qui existent avec une force inouïe dans et par le langage, des scènes absurdes, violentes ou drôles, une vivacité dans la conduite de l'expression, des descriptions d'action qui nous livrent des bribes de vie, des fragments d'expérience, mais aussi des notes, des corrections, des gribouillis dans les marges, des remarques sur des lieux de tournage, une citation jetée sur une page blanche, un bout de phrase, une règle de participe passé, etc. Autant de détails anodins en apparence, mais qui nous rendent complices des menus gestes de ce travail de création dans ce qu'il a de plus cru, de plus beau aussi, précisément

parce que ces gestes sont arrachés à des corps et à des vies que normalement rien n'aurait conduit à se livrer, à se donner ainsi, sous cette forme et sous nos yeux. On y lit tout l'amont du travail et le chemin accompli, l'assiduité et l'effort déployé pour faire apparaître cette forme et cette matière «proprement» cinématographique. Mais c'est souvent, à l'état brut, suivant le tracé de ces lignes torturées, avec ces mots qui peinent et qui piochent, qu'on sent ce réel ébréché qui cherche à parler, un réel qui n'est pas *chez lui* dans l'écriture, qui cherche à percer entre et à travers les mots, libérant toute une puissance de vie qui fore le langage, y crée des brèches de beauté, des éclats sublimes que ce qu'on appelle la «littérature» est souvent incapable de faire apparaître. On touche alors du regard, dans la maladresse, dans la force et dans le trouble qui les fait vivre sur ces feuilles de papiers noircies, des continents de douleur et des abîmes de volupté[1].

En 1977, Michel Foucault publiait un texte intitulé «La vie des hommes infâmes», introduction à une anthologie de textes et de documents (lettres de cachet, placets au roi, archives de l'enfermement et de la police) exhumés des archives de la Bastille ou de l'Hôpital général, conservés à la Bibliothèque nationale et datant tous des années 1660-1760. Le texte est si beau, et fait si violemment écho à ce que je cherche tant bien que mal à décrire, à ce qui se trouve, à mes yeux, dans les pages qui suivent, et au geste qui m'a conduit à vouloir les partager, que je permets d'en recopier les premières pages :

> Ce n'est point un livre d'histoire. Le choix qu'on y trouvera n'a pas eu de règle plus importante que mon goût, mon plaisir, mon émotion, le rire, la surprise, un certain effroi ou quelque autre sentiment, dont j'aurais du mal peut-être à justifier l'intensité maintenant qu'est passé le premier moment de la découverte. C'est une anthologie d'existences. Des vies de quelques lignes ou de quelques pages, des malheurs et des aventures sans nombre, ramassés en une poignée de mots. […] Le terme de «nouvelle» me conviendrait assez pour les désigner, par la double référence qu'il indique : à la rapidité du récit et à la réalité des événements rapportés ; car tel est dans ces textes le resserrement des choses dites qu'on ne sait pas si l'intensité qui les traverse tient plus à l'éclat des mots ou à la violence des faits qui se bousculent en eux. Des vies singulières, devenues, par je ne sais quels hasards, d'étranges poèmes, voilà ce que j'ai voulu rassembler en une sorte d'herbier. […] Je suis embarrassé de dire ce qu'au juste j'ai éprouvé lorsque j'ai lu ces fragments et bien d'autres qui leur étaient semblables. Sans doute l'une de ces impressions dont on dit qu'elles sont «physiques» comme s'il pouvait y en avoir d'autres. Et j'avoue que ces «nouvelles», surgissant soudain à travers deux siècles et demi de silence, ont secoué en moi plus de fibres que ce qu'on appelle d'ordinaire la littérature, sans que je puisse dire aujourd'hui encore si m'a ému davantage la beauté de ce style classique, drapé en quelques phrases autour de personnages sans doute misérables, ou les excès, le mélange d'obstination sombre et scélératesse de ces vies dont on sent, sous des mots lisses comme la pierre, la déroute et l'acharnement[2].

Les archives qu'exhume Foucault et les vies dont elles tracent, en fragments, le dessin désordonné, se présentaient comme l'effraction d'une parole que rien ne prédestinait à une quelconque postérité et qui jaillit à la faveur d'une rencontre avec un pouvoir «qui les arrache à la nuit où elles auraient pu, et peut-être auraient dû rester[3]». Ce qu'on y lit, c'est bel et bien, «dans le désordre, le bruit et la peine, le travail du pouvoir sur les vies, et les discours qui en naissent[4].» De la même façon, on pourrait dire que ce qui se lit en filigrane des quelques feuillets ici rassemblés, c'est la violence du pouvoir qui s'exerce sur ces vies et l'effort pour en faire naître un discours, à cette différence près qu'Épopée ne cherche ni à se défendre ni n'accuse et que cette parole se déploie à l'état libre et dans le libre exercice de ses fonctions. C'est néanmoins la parole de ceux qui sont d'ordinaire traqués et muselés par un pouvoir qui aurait préféré qu'ils disparaissent sans laisser de traces dont on parcourt ici les tracés. C'est une parole qui sourd et bruisse à travers une écriture, faite de peu, mais qui scelle un désir, peut-être enfoui, que quelque chose de tout cela, de cette dépense, de cet abîme, de cette fin du monde, demeure. C'est une parole qui nous fournit aussi la preuve que les monstres et les fantômes existent à l'intérieur de nous.

[1] Au milieu d'une série de notes-scénarios-poèmes en prose rédigée par un des auteurs, Ron Ladd, et qu'il a été impossible de reproduire tout au long ici, on peut lire : «Rodrigue, je me souviens, il y a six mois à peu près, tu as parlé d'une chose qui ressemble à l'idée suivante : il y a ceux parmi les humains qui s'anéantissent dans le médiocre abîme de la volupté. J'ai une idée où me placer entre l'abîme et l'éclosion. Or, je garde espoir. Grâce à cette qualité j'ai de la gratitude». Plus loin, sur la même feuille, une citation du texte de présentation du *Soulier de satin* de Claudel : «Toute l'idée de la pièce repose sur l'idée du sacrifice, que je trouve après tout moins bête que celle de l'anéantissement dans *le médiocre abîme de la volupté*, et dont le bienfait ne reste pas confiné à son origine, mais se répand sur le monde entier en cercles sans cesse élargis.» (Je souligne)

[2] Michel Foucault, « La vie des hommes infâmes » (1977), *Dits et écrits II*, Paris, Gallimard, 2001, p. 237-238.

[3] *Ibid.*, p. 240.

[4] *Ibid.*, p. 253.

scénarios

LES MONSTRE ET LES FANTOMME
EXISTE, ILS EXISTE A L'TÉRIEUR
DE NOUS ET PARFOIS IL GAGNE

PATRICK

Eric
adams
février 17 2010

Date

un gars une filles qui subise
une révaliter l'ors d'un concours
de travestie. pour devenirs la reine
de la soirée une vie la Jalousie
et l'autre le respect et la gloire

un gagne la célébriter avec des
Moyens mondre et l'autre veut se
suicider l'un ou l'autre se sort
avec quel que c'équelle et l'autre
sens sort inderme avec une pauvreter
ABSolue

Page

Moi Daguy, le misérable j'ai été un enfant de la rue.

J'ai marché, mangé, ri, pleuré et dormi au côté des gens qui vivent dans la rue.

J'ai connu les jugements, les regards méprisants.

J'ai toujours des amis itinérants, drogués, alcooliques, pauvres, prostitués, mais ce sont des amis sur qui j'ai pu compter à plusieurs reprises. J'ai des cicatrices de ce passage dans la rue. Cette situation semble s'accrocher à moi, mais je suis un rebel toujours indiscipliné de la société. Je suis tout de même heureux. Je profite des centres, des hébergements qui me sont offerts et je m'en tire pas si mal mais je reste fragile.

Daguy

SÉQUESTRATION

Nalissa est abordée sur la rue Ontario par Jonathan, un homme dans la trentaine. Après une brève discussion, il montent dans un taxi.

Pendant la course, Jonathan emprunte le portable de Nalissa et fait un appel. Il lui vante les mérites d'une agence d'escorte pour laquelle elle pourrait travailler.

Une fois à l'appartement, ils tentent d'avoir une relation sexuelle, mais abandonnent faute de désir. Jonathan s'intéresse cependant beaucoup aux vêtements et aux objets de Nalissa.

Jonathan part en l'enjoignant à contacter l'agence d'escorte.

Peu après, Nalissa appelle l'agence d'escorte pour vérifier qui en est le patron. Le patron - Mathieu - se pointe avec l'escorte, mais Nalissa le refuse. Il lui offre le chauffeur qui attend dans la voiture. Il monte à l'appartement - c'est Jonathan. Nalissa le refuse évidemment aussi.

Le patron de l'agence exige de Nalissa qu'elle paye le service. Nalissa refuse. Mathieu s'empare de son porte-monnaie et part avec ses cartes de crédit et de gu et. Jonathan a pour tâche de surveiller Nalissa jusqu'à ce que Mathieu revienne.

Le soirée passe sans le retour de Mathieu. Nalissa et Jonathan prennent du speed. Une longue nuit d'attente où Nalissa est séquestrée dans son propre appartement. Jonathan essaie toutes les choses de Nalissa. Tout y passe: perruques, maquillage, robes, talons, seins et bijoux. Nalissa observe avec désespoir ses choses se faire malmener. Pendant la nuit, il boit tout l'alcool et [illegible] les bibelots qu'il trouve.

Une copine de Nalissa - Jackie Det - se pointe vers 4 heures du matin après son travail de doorman. Jonathan force Nalissa à prétendre qu'il est son amant. Jackie det interprète mal le malaise et pensant qu'elle en est la cause, elle part.

Au matin, profitant que Jonathan se soit endormi, elle s'enfuit. Elle se cache dans les buisson du parc en face de l'appartement. Un voisin passe pour promener son chien. Nalissa l'alerte et lui demande d'appeler la police...

À faire:

1/ Description des personnages

Nalissa

Jonathan

BACK WASH

Written by

Marco Thériault

Version 19 octobre 2010

Projet Épopée

INT. SOIR CHAMBRE

On aperçoit deux gars entre vingt-cinq et trente ans, en sous-vêtements, allongés dans un lit fumant du crack, buvant de la bière, et fumant des joints. De toute évidence très stones. On dirait voir un vieux couple. Sylvain termine un puff de crack, jette un coup d'oeil à son Pirex, attrape son pousseux et tente d'extraire de la résine des parois du tube de verre. Il regarde Marco avec un air qui veut dire: «C'est fini». Ils se demandent chacun pour soi quel serait le moyen de poursuivre leur trip.

SYLVAIN
J'connais quelqu'un pas loin qui pourrait régler ça...

Marco le regarde.

MARCO
T'rest' tu du cash.

SYLVAIN
Un coup de piastres...

Ils fouillent dans leurs poches, cherchent un peu partout, ramassent des caisses de bière par terre et les déposent sur le lit et les comptent.

SYLVAIN (CONT'D)
Appelle le bonhomme...

Marco appelle, discute un peu, raccroche et dit.

MARCO
Bingo!

INT. SOIR CHAMBRE

Sylvain choisit des vêtements et les lance à Marco toujours sur le lit.

INT. SOIR CHAMBRE

Marco vêtu en jeans et veste de cuir sort de la chambre.

MARCO
Ça sera pas trop long...

EXT. SOIR RUE

En marchant, Marco se remémore des vieux trips de cul qu'il a eu avec des clients entres autres un bonhomme qui pesait 350 livres et qui aimait se faire insulter et fouetter. Un autre, un politicien, qui buvait sa pisse. À l'époque, il trouvait ça dégelasse, aujourd'hui ça ne le dérange pas trop, enfin il y arrive.

EXT. SOIR BLOC APPARTEMENT

Marco devant un petit bloc appartement, il sonne.

INT. SOIR APPARTEMENT

Un homme dans la soixantaine, court, maigre et chétif portant une petite barbichette. L'air timide.

Il fait signe à Marco d'entrer.

MARCO
J'fais l'entrée...

GEORGE
Oui...

Il fait signe à Marco de le suivre, ouvre une porte qui donne sur une chambre où se trouvent un «sling» et une installation avec un faux siège de toilette sur une chaise avec un trou sous lequel se trouve un rideau de douche.

GEORGE (CONT'D)
J'te donne 500 si tu te déshabilles, t'assois et me chie dans la bouche...

MARCO
Ok.

En se déshabillant, Marco lui lance des chacémités.

MARCO (CONT'D)
T'aime ça ostie de vicieux. T'est beau mon cul hein.

George devient excité.

MARCO (CONT'D)
T'es tu prête pour ton back wash...

GEORGE
C'est quoi ça?

~~Marco lui explique ce que c'est.~~

MARCO
T'es prêt?

GEORGE
Oui...

Marco défèque sur George, et se lève. George se vautre dans la merde.

Marco prend une serviette, s'essuie, se rhabille en le regardant. George, s'essuie le visage, ramasse servilement les dégâts, Marco regarde.

GEORGE (CONT'D)
L'argent est sur le comptoir...

MARCO
Merci...

GEORGE
On peut se voir la semaine prochaine.

MARCO
Oui.

GEORGE
M'me heure, même poste.

MARCO
O.k.

George regarde Marco en se léchant les lèvres. Dans la rue Marco a un rire fou.

J'APPELL MON CHUM QUI J'ESPERE NE REFUSERAS PAS LE CREDIT POUR LA MARI

SALUT MON CEST MOI TI PAT CA FAIT UN BOUTE LA DERNIERE FOIS QUE L'OT SEST PARLE... BON OUI JE VIEN JUSTE DE SORTIR BEN JUSTE VA QUELQUE HEURE PIS COMME JE SUIS CASSE CEST SUR QUE TU NE PEUT PAS ME FAIRE ÇA ÉCOUTE MON FAIT MOI PA SÇA FOOK LA JOURNE DE MA SORTI CRISSE QUE TE CHIEN BEN MERC PIS JE VA MEN SOUVENIR. FOOK BOF CEST PAS GRAVE AUX MOI JE SUIS EN LIBERTE

JME RAMASSE AVEC UNE PAIRE DE MENOTTE SENN MEME QUE JAI EU LE TEMPS DE VOIR QUOI QUE SE SOIS LA EN MEME TEMPS QUE LE KLIC-KLIC-KLIC DES MENOTTE J'ENTENT LA PORTE DE MA PRISON SE FERME DANS MA TÊTE JE ME SEMT ÉTOURDI COMME QUAND TU MANGE UN COUP DE POING SUR LA GEULLE LES DEUX JEMBE TAMBEMT SUBITTEMENT MOLLE. JAI JUSTE LE GOÛT DE CRIÉ BIN FORT

VIVE LA LIBERTÉ FOOK
JOMC ARRÊTE SUITE ET FIN

EXT. SOIR. RUE SAINTE-CATHERINE. PEEP-SHOW

Paul se prostitue souvent en face d'un peep-show. Un soir, il neige, il fait froid et n'y a personne. C'est mort ; lorsque :

PAUL
Bonsoir, cherches-tu de la compagnie.

Un homme d'âge mûr, 60 ans, réplique:

CLIENT
Oui, j'ai une voiture... il est hors de question qu'on fasse quoi que ce soit dans l'auto, je suis contre les saunas, peep-shows et motels...

PAUL
Oui, mais où? Et combien?

CLIENT
Je suis prêt à te donner 150$ si tu as une place au chaud. J'ai une voiture...

Paul réfléchit, il se demande s'il peut amener le client chez ses parents à Verdun. Il doit être certain. Il doit appeler son père. Il demande au client s'il a un portable pour s'assurer qu'il n'y a personne à la maison.

PAUL
O.k.. Bon à une condition. Prêtez-moi votre cellulaire pour que je puisse appeler et être sur qu'il n'y a personne à la maison.

CLIENT
Bon, tu composes le *67 avant. S'il n'y a personne chez toi, on ira en voiture....

Paul compose le numéro et personne ne répond.

PAUL
Bon allons-y la voie est libre, il n'y a personne...

INT. SOIR. APPARTEMENT DES PARENTS DE PAUL

Lorsqu'il entrent dans l'appartement, le client demande à Paul s'il a sa propre chambre.

PAUL
Malheureusement, je n'ai pas de chambre (sugg: je dors sur le divan du salon?) On va dans la chambre de mes parents.

CLIENT
Mais t'es fou! Si jamais on nous découvre...

PAUL
T'inquiètes pas.

Alors que le client est en train de défoncer le cul de Paul, son père revient à la maison car il a oublié ses clefs de voiture. Il entend un bruit bizarre provenant de sa chambre à coucher. Il y découvre Paul et son client. Il laisse tomber les clefs qu'il tient dans la main : c'est la fin du monde.

SUGGESTIONS:

Dialogues : en langue parlée.

Logique : Pourquoi le père revient-il à la maison? S'il a oublié ses clefs de voiture, c'est qu'il vient tout juste de sortir, donc il aurait été là quand Paul a appelé.

T

/101

Je m'appelle Maxim, j'ai
quarante ans, y'a un an
mon frère me présente un gars
j'avais pris mon age une mec
qui a tout les fois que je
cherche, me faut rien, l'année
dernière et au printemps au mois
de mai. Je le croise et il
m'offre de passer une soirée
avec lui sur Extasy, j'accepte
on se donne rendez vous.
Je suis prostitué sans aimer
les gars. Marco me fait
l'amour comme personne auparavant
et je suis tombé amoureux de
ce gars là. Pour la première fois,
j'ai des sentiments pour un gars
suis je gai je crois que oui
je crois que Non, je suis avec
lui. Je me sens bien, il prend
soin de moi, très affectueux
adorable, il est battu par
ma mère, son chien ma
maltraité, violé. C'est le
passé tout ça, ce mec là
est cool, y'a uniquement (gênant) deux
personnes qui m'ont fait pleurer
le jour ma fille lors de
sa venue au monde, qu'elle joue
et Marco une fois après avoir
fait l'amour, il pleure, j'avait
de la mission à ne contenir
j'ai su que je l'aimais, c'est
sûr que je suis bien mêlé
même fucké quand je suis avec
c'est bon ~~[illegible]~~ on trippe
mais on s'aime que quand je suis
trop avec ça me dérange, chaque
fois que les gens nous voient
ensemble comme un couple je
capote, je lui dit des choses
méchantes on se chicane et il

je me mets à quatres pattes
et là j'commence à être étourdi
ensuite je perds la carte
je me réveille y'a 11 heures
faute étourdit, fucké somnolant.
J'ai mal au Q je massis je
regarde sur le lit y'a du sang
mélange avec de la merde je me
lève pour aller aux toilette j'ai
de la mission a marcher, je
regarde par terre je trouve des
fioles de G.H.B plusieurs condom
plein de merdes. Je capote je
me dis tabarnac je me suis
fait défoncé le Q par ce cri de
chien là, je me trouvais tellement
con de ne pas avoir vue ça venir
je me pense salé je me demande
si toutes mes trucs sont
toujours là y'a vingt-dollars
sur la table de chevet y'a
pas feuille dans mon sac
qu'est ce que je fait j'appelle
la police, Ho que Non, je
vends de la drogues, j'appelle
un taxi

durant le trajet je pense
à tout ça, j'ai les émotions
dans le plafond, les yeux qui
bougent dans l'eau, j'ai juste
hâte de voir mon chien. Quand
Marco ouvre la porte
le regarde y'a toute suite une
qui le passant quelque chose
il me dit qu'est ce qu'il c'est passé
il me regarde avec son regard
méchant, pas lire de bonne
humeur, c'est sûr y'a pas
eu de nouvelles depuis la veille
je lui dit Marco je me suis
fait violer je me mets à

crisse son camp A ce moment la
j'engoisse, je m'ennuie c'est comme
bizarre avec ou ~~sans~~ sans lui
j'ai de la misère a vivre, on
dirait que j'hais ça de l'aimer
c'est assez perturbant, mais c'est ça
y'a trois semaines je pars pour
aller faire un client que Marco et
~~Mo~~ Moi a en commun je dit a
Marco, je vais t'apeller quand je
vais avoir terminer, je l'apelle pa
lui demander d'aller au Stud,
le Stud est un bar (gaie) sur
la rue Sainte catherine où Marco
et Moi ~~on~~ aimont bien allez
danser, donc je lui dit que je
vais être là dans une demi-heure
Mon client me dépose coin Alexandre
de Sève et René Levesque, et en
remontan la rue, un mec fin
trentaine Beau bonhomme conduisant
une B.M.W m'accoste en me demandant
si je peut lui trouver de la cocaïne
je me dit je vais me faire une
couples de piastres, Pourquoi pas,
j'accepte et ensuite je pars avec lui
en cour de Route Marco, il s'apelle
lui aussi Marco M'offre cent dollars
pour que je baise avec, j'accepte il
me demande si je veux aller au
Motel je dit oui Rendue au
Motel, je vais prendre une douche
en sortant de la douche, y'avait
preparé deux shooteurs de cognac
ont fait Q sec et je commence
a le sucer dans ma tête ça
défile, ça me dégoute, ça me coeur
je suis quand même dédaigneux
pas, avec mon chum car je
l'aime ~~f~~ profondement, ensuite
il veut me manger le Q
Moi j'adore ça

pleurer comme un bébé, il
me prend dans ses bras
me sert très très fort, je
me sens en sécurité, ça ma
un peut soulage Marco M'aime
vraiment Beaucoup je le sais,
je sais aussi qu'il est
capable de beaucoup, après
quelques instants ma prit
le menton ma regarde avec
ses petit yeux intenses et
me dit je souhaite juste
que sostie de trou de Q
m'embarque un jour.
la nuit arriver Marco me
dit vient te coucher, on
s'est couché ensuite collés
toutes les fois que je dit
son nom le fait de dire
~~Ma~~ Marco, me fait capoter
les yeux fermés, je revoit
tout ça c'est assez dérangant.
il me flatte partout ont
fait l'amour, c'est bon, ont
s'endors, au reveil en disant
Allo Marco le fait de dire
son nom, et que le mec
qui ma violé a le même
Prénom me fait freke,
je sais plus quoi Pensé
quoi faire, ça me dérange
après quelques jours de
depresse, en ruminant tout
ça, j'en vient a une
desisions faut que je met
un terme a Notre Relation

(1)

overdose

Je m'appelle Marco
Debut Novembre 2012
J'appelle Steve
Mon pusher pour l'aviser
que je passe l'argent
Après trois jolies de consommation
assez intense, Ecstasy speed
pot, tripes ça sans dormir
et n'ayant pas mangé
Conversablement, Steve m'offre
de rester chez lui pour
chiller, écoute de la musique
j'accepte, il m'offre de la
Ketamine Consistant pour
animaux. Bien sur je lui dit
malgré ne pas consommer mon
dose avec cette drogue, elle est
cool le plus est super
car je tombe dans un univers
Smooth c'est comme
faire un tour de manège
avec de drole de dimension
Yeux après deux devenant
de plus en plus grosse, la
déchirure est de trop
Ho Ho trouble. Respiration
la panique Sensible, mon
ami est au toilette seul
avec moi même dans le salon
incapable de me lever

(2)

Je ne sens Rien il y a du
cassant électrique qui s'écoule
rapidement dans mon corps
le même danse de
comment qu'on renverse
sur la ferme pour
empêcher les animaux de
passer de pelurage, a un
autre, Bad trip total je
capote. Il fait le côté saucée
de mon Body semble se
décomposé, se décortique
comme si je me désagrège
morceau par morceau
os par os. Mon coeur
Bat a tout rompre au
vacarment peur, peur de
Dor, la peur de l'inconnu.
Jeune, j'ai vue un cheval
Mourir de Distemper, Atroce
très bouleversant, ma
mère a cette époque
ce qui fait
cette maladie image du
cheval qui s'élève tellement
que sa tête
peut pratiquement faire
un 360 comme la petite
fille de l'exorciste mes
membre ne sont plus en
armonie, j'hiperventile

(3)

dans ma tête, sa pétille
comme le bruit du bois
qui brûle dans un feu de
camp comme le fracassement
dur voice qu'on garoche
sur un plancher c'est ce
que je ressent. j'assain
de mes lives, au contraire
je glisse je me fait le
impostemps de ma vie avec
et moi même mes démons.
Mon visage pâle enguenots
au Impression. Non sens
mon coeur bat dans ma
tête je ressis
réprendre le dessus de
ne lever je veut
de l'origine je reuse a
longer le horloge qui mène
a la salure, comme un enfant
qui fait ses premier pas
ouvre la porte avec beaucoup
de musique, lucieure pour physique
enfin Rondo Performance.
J'ai peur respiré dans
le fond de l'automne, l'angoisse
Sensible rapidement
sur conscience que c'est la
fin, ça défile dans ma tête
trois vie comme un film
le film de ma vie

(4)

au Fast forward : la première
image qui m'apparait est celle
de ma mère décédée à 8 ans
où j'ai trop jeune pour
mourir, mon pèlerinage est
pas finis ici pas de sur
sur que c'est mon dernier
instant je vois tout les personnes
qui me sont cher. je respire
profondement, sucker steve
perlique que demande si je
sais conscie, il se rend compte
assez vite que je fait pas
de lui dit fait que j'appelle
un ami il me demande
ho ho mon cerveau
est fixe comme quand mon
ordinateur sele est qui fait
reformate. Steve refoule dans
le répertoire
de son téléphone tombe sur
le numero de papy. il
compose, papy répond et
aussitôt qui entend ma voix
me raproche la ligne au moi
tout un ami me
ressaisis mon cerveau reprend
vie vitesse de croisière
ASA après temp

(5)

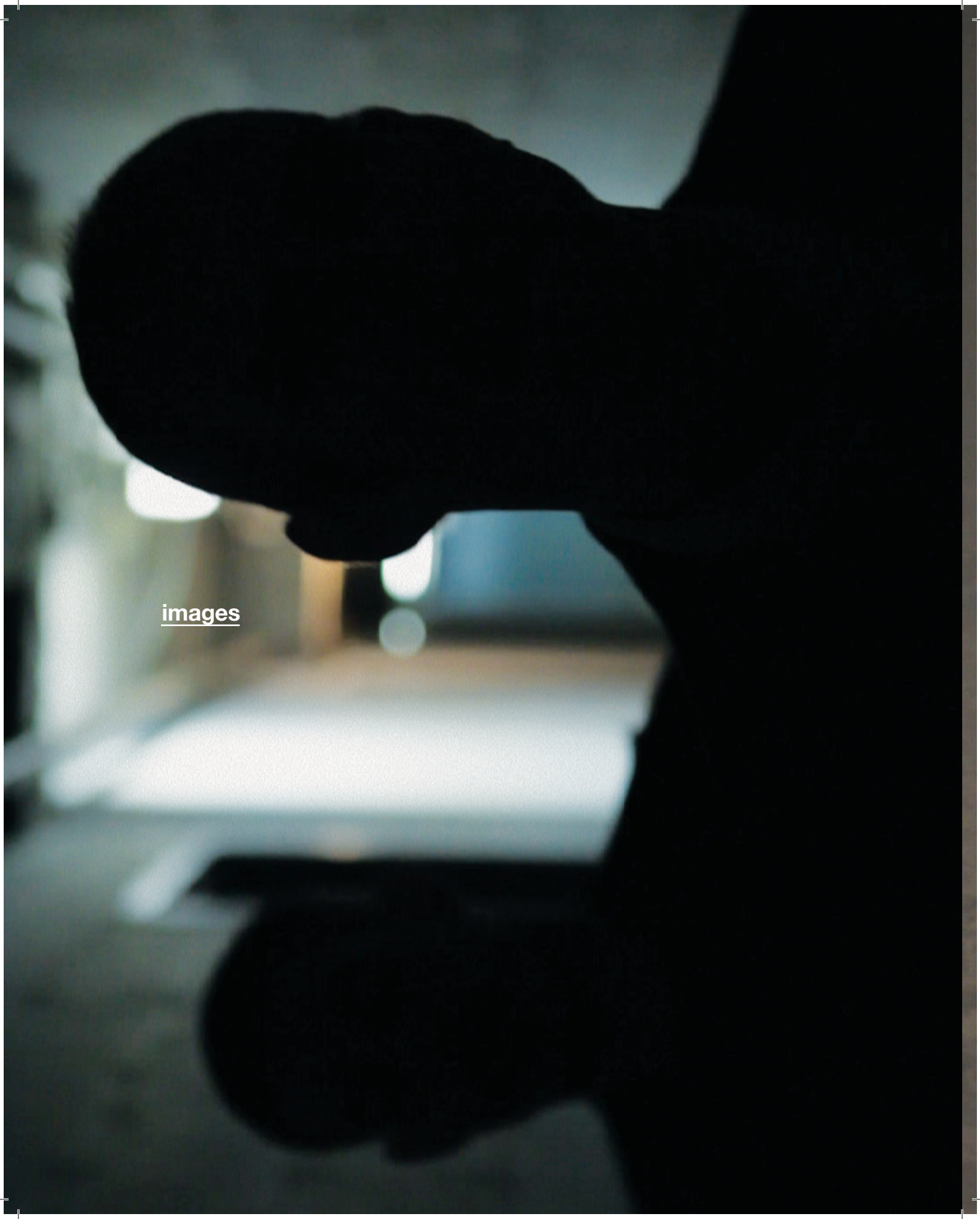
le numero de telephone
de Richard et cinde me
revient je leur téléphone
et bien kxtenfe avec
difficulté ce qui
ils m'aide de prendre le
taxi pour me rendre chez
eux il fait de temps parler
moi. Rosure et me Reconforte au
point chez de Kressée.
a me redonner son fils dix ans
de lui et Vello et
Nolwe. Je veut
voir mes ami, je goute
Steve il fait pas fait
A fait. Rassure, il lui Ukide
qu'il ça va
cool sur mon Vello
arrive chez mon couple
dames. merveille
A bras ouvert
Soir de me coucher et Vette
sur moi

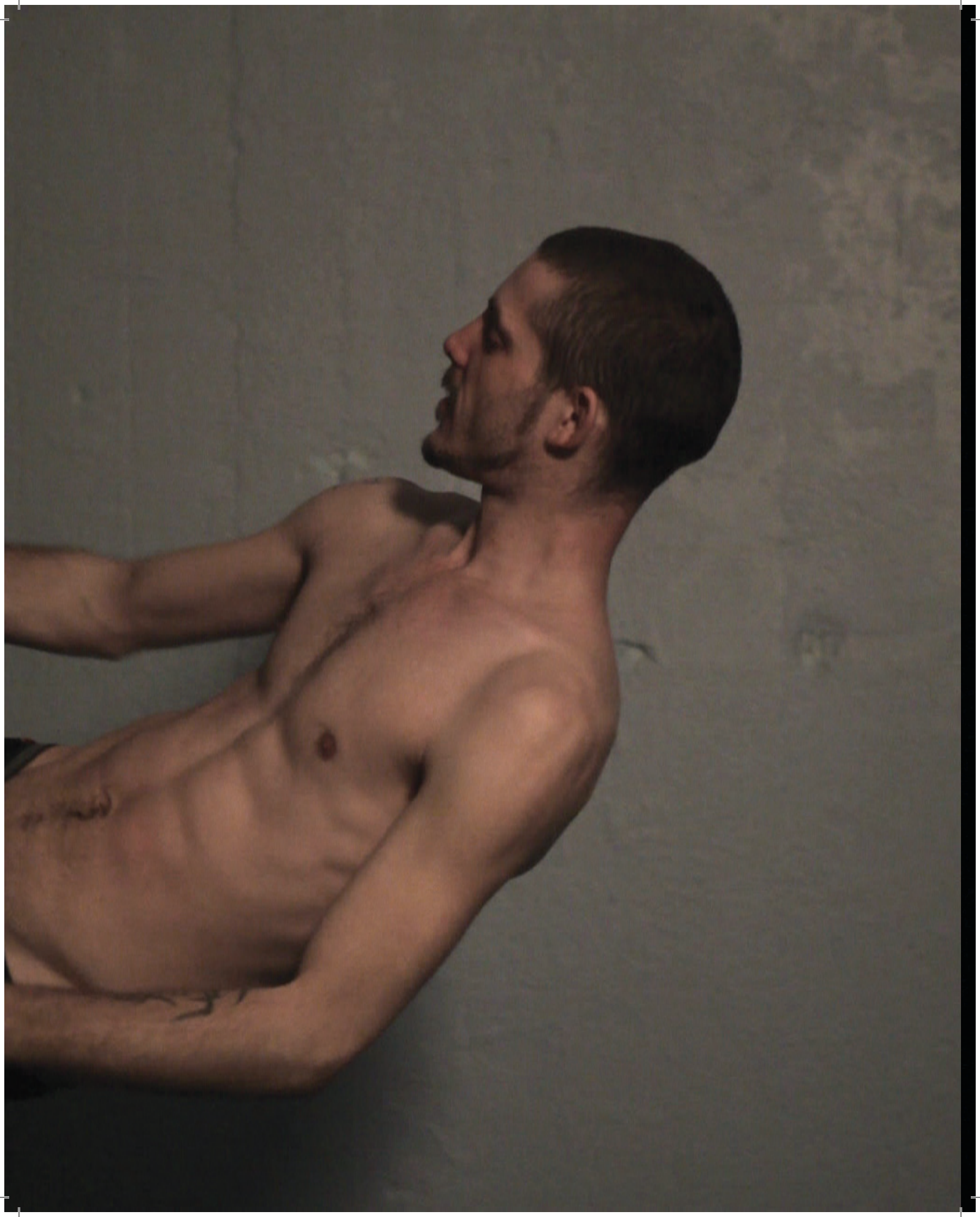
quelle Bon
Ami

Azote

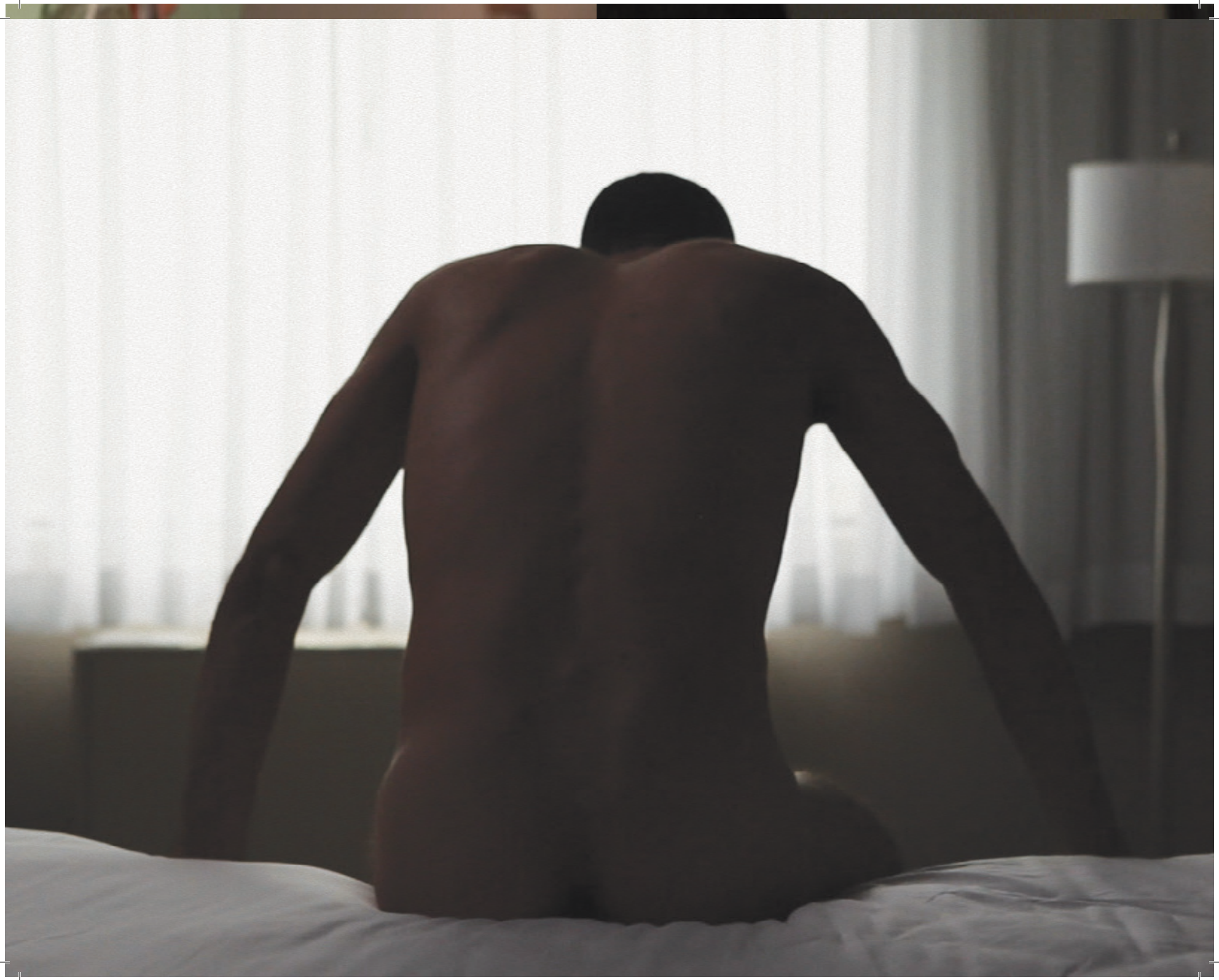
Ce n'est pas qu'il n'y a
pas de Dieu. ~~Et qu'aussi~~ ; que dans
~~Et~~ il n'y a pas de ciel.
Mais plutôt que, il n'a plus
d'ange pour le remplir et
voler à ses cotés.

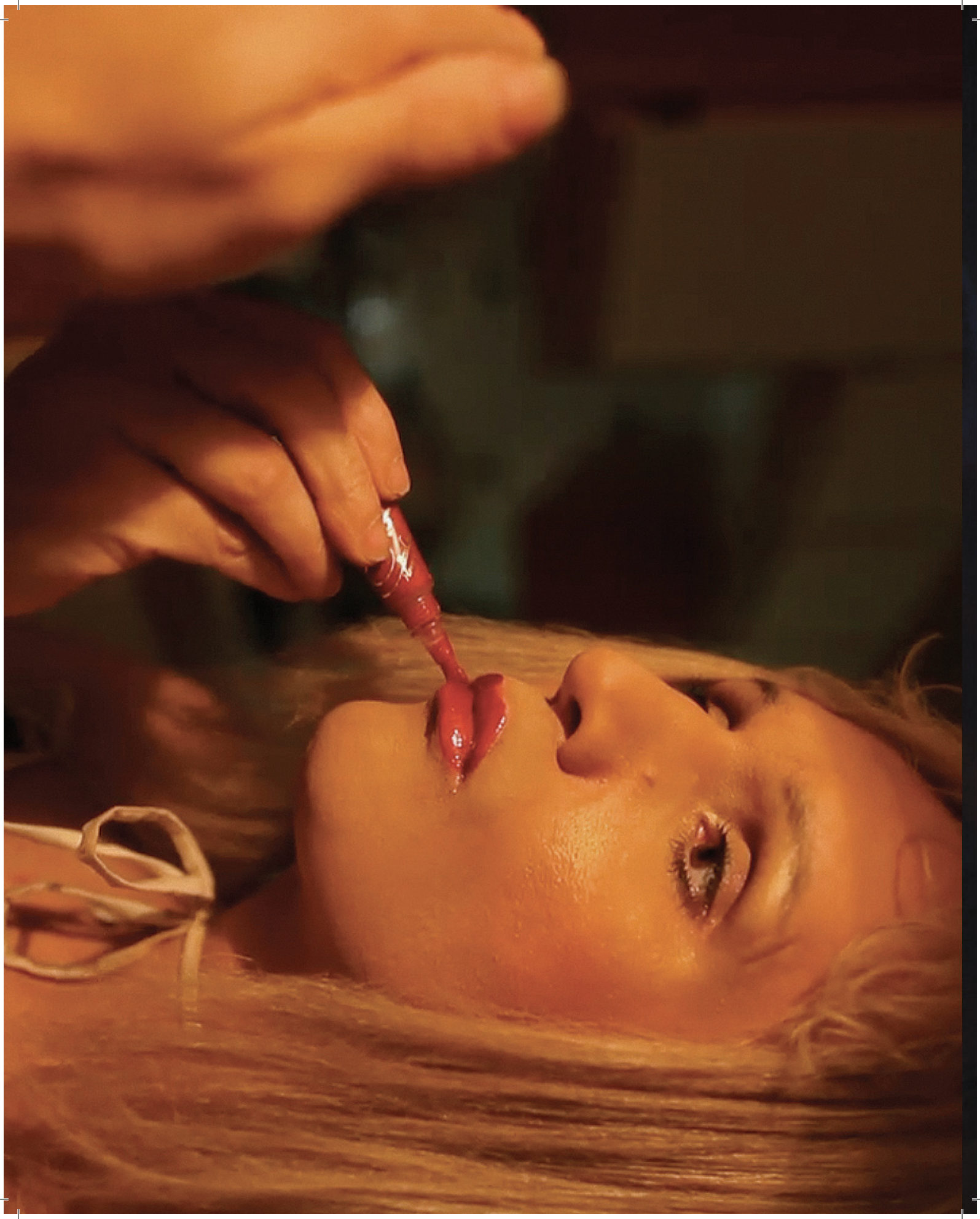
On a crevés les nuages et
fait ~~tomber~~ pleuvoir les étoiles.
Alors où peuvent-ils se percher.
L'équilibre est rompu et,
depuis ils sont déchut
Puis l'humanité dans l'âme est
pourrie, corrompue.

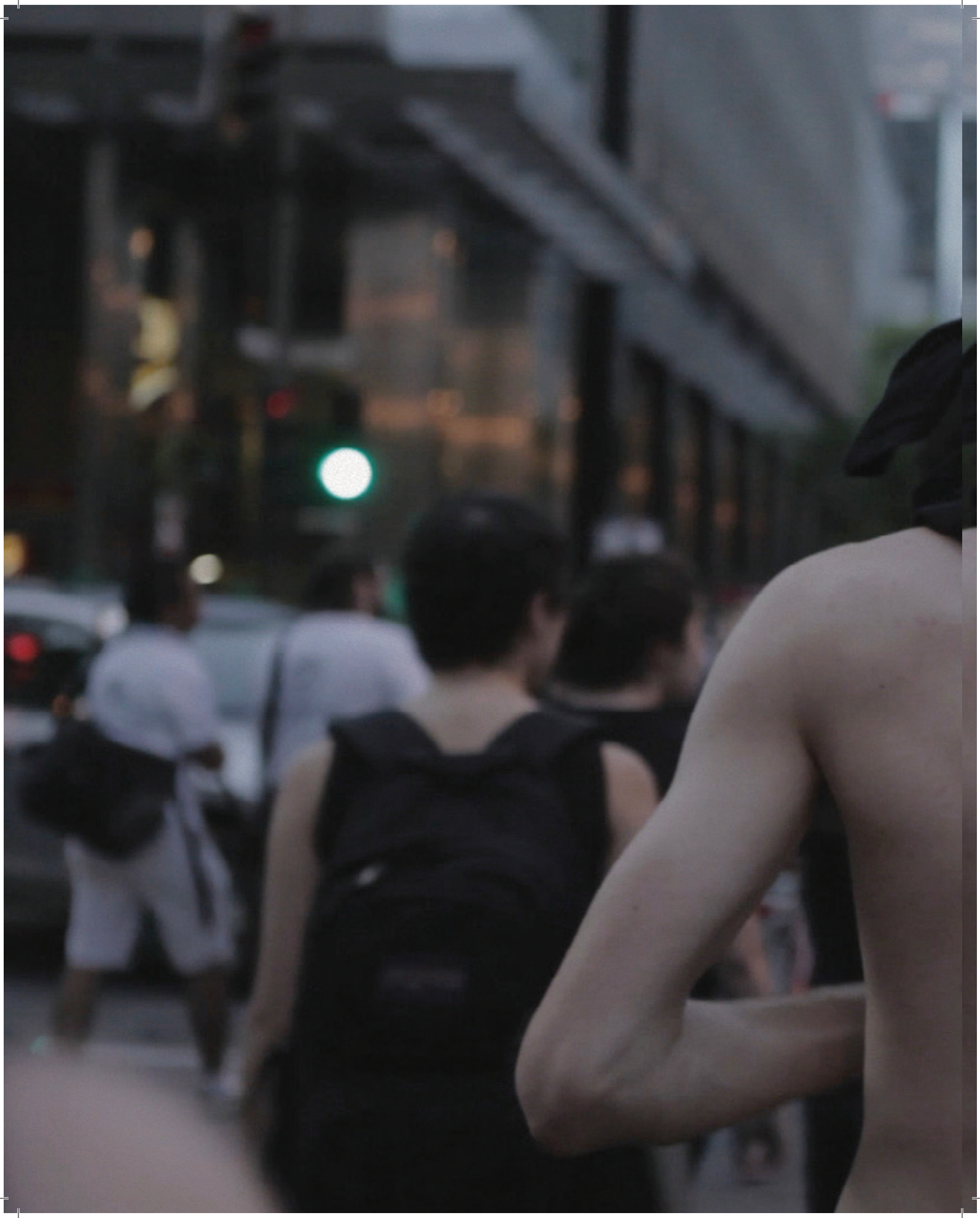

images

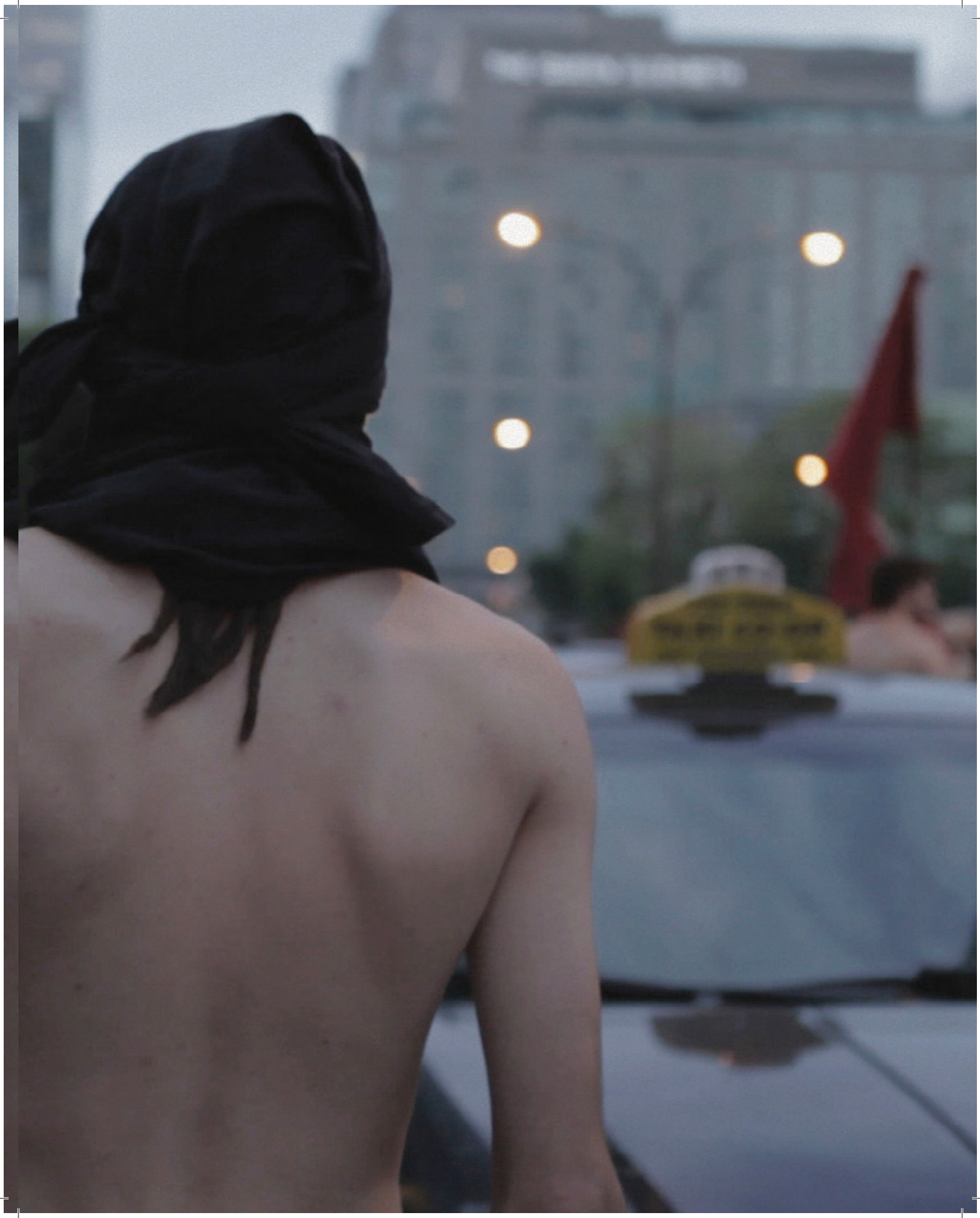


WET
ICI

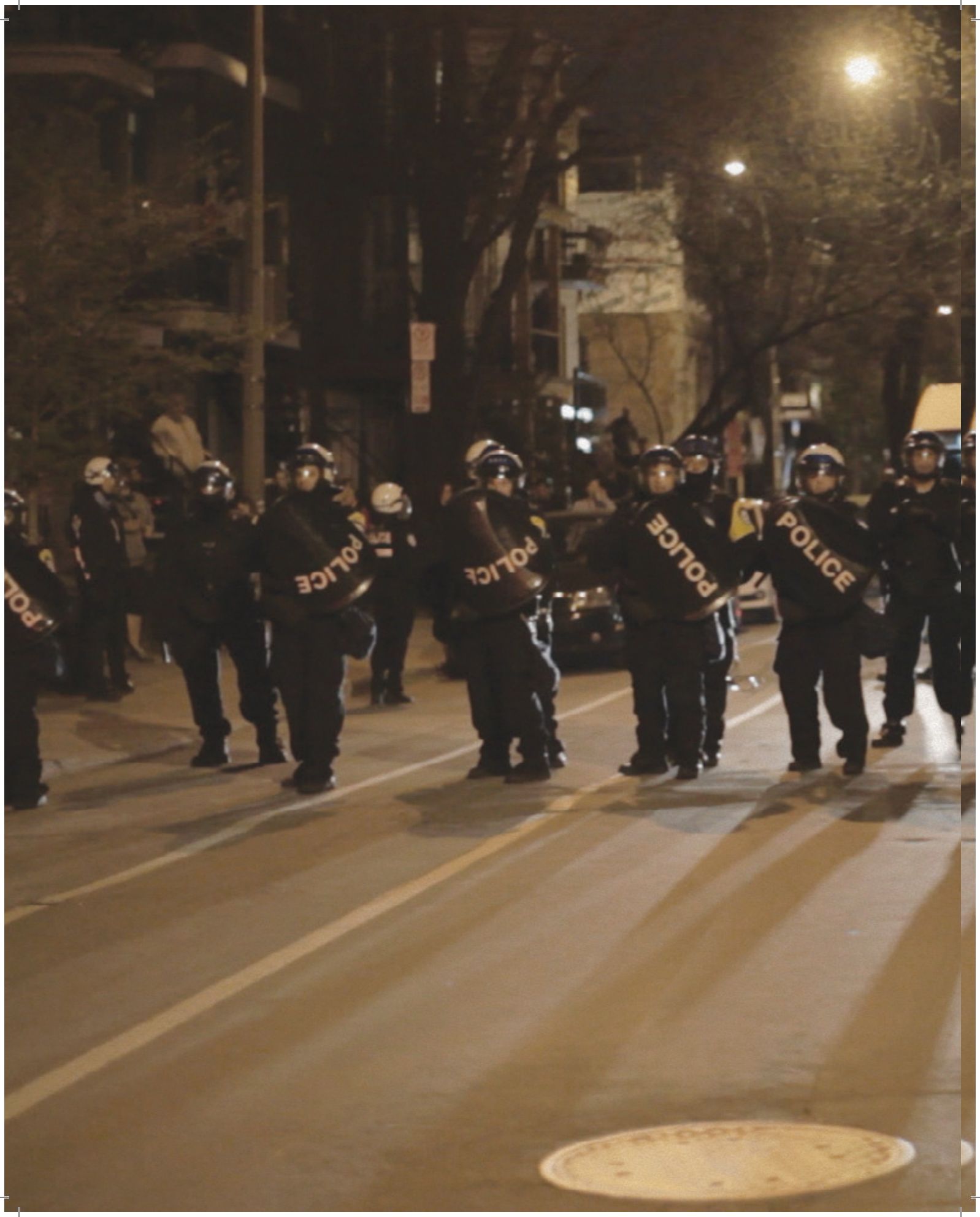








GUEVARA


POLICE
POLICE
POLICE
POLICE

POLICE
POLICE
POLICE
POLICE
POLICE

Nous la forêt

INSURGENCE

« Toute la violence spontanée de la vie continuée par la violence des révolutionnaires sera tout juste suffisante pour faire échec à la brutalité organisée. »

Quelle est cette guerre qui te ravage et dont tu ne reconnais pas le front? Ne sais-tu pas que ceux qui refusent le combat sont plus grièvement blessés que ceux qui y prennent part? Déchire cette intériorité dépressive que tu voudrais invulnérable. Elle ne vaut que comme repli. Deviens âpre.

« Si je combats, je combats. Si j'espère, j'espère. »

Les silences hors ligne. Les temps longs du commun. Se défaire du désir de rendre tout transparent jusqu'à l'inconsistance. Ne pas trop vouloir s'ouvrir. Faire fondre la mauvaise impersonnalité. Puis, sans discours à soi, tourner son être vers le passage ainsi libéré. Atteindre le point où il n'est plus possible de faire comme si. Vertige de l'absolue proximité. Utopie d'une présence sensible immédiatement réalisée.
Tout est à nous.

« Saisir cette chance que le sol où tu te tiens ne peut être plus grand que ne couvrent tes deux pieds. »

Se tenir. Debout. Se maintenir. Syntoniser l'énergie du négatif. Frémir de toute sa verticalité. Ton âme, ce présent à instaurer à même le capital et sa temporalité névrotique. Capter la fréquence du commun sensible. Creuser le temps qu'ils divisent et nous dérobent.

« Le plus inhumain, c'est qu'on ne se déshumanise pas. »

Épuisés par la rigueur de notre amitié, ils ont dit qu'ils retrouvaient en nous le petit peuple festif; ils ne savaient que trop bien que nous étions enfin armés avec nos pauvres casseroles. Leurs ponctions judiciaires dans la force vive; chaque jour de nouvelles pousses dans le vide du ravage. Nous et personne: la forêt.

Le politique: le combat pour le partage du vouloir-vivre. Moins on cherche refuge, plus ça se politise, le plus souvent malgré soi. Entendre l'appel. Sortir à l'intempérie en collectifs sombres, forts de leurs interstices. Le printemps érable, son rouge extatique, sa propulsion affective — effet forêt. Emboîte le pas.

Méfions-nous de ceux qui disent que le mouvement s'est essoufflé. Manifestement ils ne savent pas ce que cela veut dire, respirer.

Méfions-nous des imagistes, qui ne peuvent s'empêcher de suivre la liturgie du journal de 22 heures en espérant y trouver la validation de leurs actions.

Méfions-nous aussi de ceux qui par leurs pitoyables tours de passe-passe veulent nous faire avaler qu'il y a de l'humain dans la machine policière.

Méfions-nous enfin de ceux qui disent qu'un autre monde est possible. Nous ne voulons pas de signifiants vides, nous voulons des mots qui vident effectivement.

groupe épopée 2012

autour
d'*Insurgence*

Art et politique de l'imperceptible dans Insurgence

Sylvano Santini

L'extrême frontière

Insurgence se situe à l'extrême frontière de l'œuvre cinématographique, en retrait de l'esthétique et sur les bords du monde. Le film se glisse dans l'écart assez mince et équivoque entre l'art et la réalité. Cette position se présente comme une proposition : mettre si bien en œuvre les images que seule la réalité semble y apparaître. Cette proposition rappelle le principe de la virtuosité en peinture qui consiste à façonner si bien le trait qu'il devient invisible, ce qui augmente l'impact du sujet représenté sur le spectateur : « Les lignes tracées avec une virtuosité insurpassable étant d'autant plus fameuses qu'elles se soustraient à l'attention du spectateur, qu'elles la fuient, l'impact mémoriel de l'œuvre, sa valeur de monument qui lui fait défier la durée et s'inscrire en profondeur dans les mémoires, dépend donc de l'effacement de l'ouvrage pour le sujet, de sa quasi-invisibilité, de son imperceptibilité pour nos sens faisant ainsi de la minceur de la forme la condition même — une condition ici absolue — de son intensité[1] ». La controverse engendrée par le film relève sans doute de la difficulté à lire une telle proposition, de saisir le tracé de l'œuvre. Nous sommes habitués à reconnaître des frontières, des seuils, entre l'ordre des choses et celui de sa représentation ; nous ne voyons bien que lorsque des signes évidents interrompent la coalescence entre le réel et ses images. *Insurgence* pose un problème de perception parce qu'il ne trace aucune frontière : ni art ni réel, il serait soit absence d'œuvre soit simulation.

La virtuosité d'*Insurgence* ne se compare pas, bien entendu, à celle du maître Raphaël. Ni perfection ni conforme au bon goût, elle réside plutôt dans la retenue. Elle se caractérise en effet par une série de soustractions qui laisse le spectateur seul devant les images. Il n'y a *pas* de spectaculaire, *pas* de récit, pas musique, *pas* d'informations supplémentaires, *pas* d'intertitres, *pas* de voix-off, *pas* de générique. Il n'y a aucun enrobage, aucune enveloppe, aucune peau qui habille les images d'une quelconque façon, il n'y a, en apparence, que des prises de vues brutes des nombreuses manifestations, des foules immenses qui ont marché de jour et de nuit pendant le « printemps érable ».

Les cinéastes d'Épopée auraient très bien pu mettre en œuvre cette « insurgence » en recourant à des images spectaculaires, fortes, qui auraient suscité des sentiments d'indignation ou d'injustice. Ils auraient pu également faire voir la progression de la répression policière sous la forme d'un spectacle, c'est-à-dire en la montrant suivant un rythme qui aurait augmenté jusqu'à une scène finale d'une extrême et incompréhensible violence. On se doute bien qu'un tel spectacle de la répression en forme de crescendo aurait pu être appuyé par des effets de ralenti et une démultiplication des points de vue, comme on filme généralement aujourd'hui les événements sportifs, ou encore par une musique d'une redoutable efficacité comme dans les bandes annonces en forme de *vidéoclip*. Ils auraient très bien pu également mettre en récit les innombrables manifestations du printemps en suivant les (més) aventures de quelques individus. Cette mise en œuvre aurait eu l'avantage de susciter une forme de sympathie chez le spectateur qui en aurait assuré l'adhésion : il aurait coopéré au film en complétant les motifs de ces individus, leurs désirs, leurs attentes, leurs espoirs et, surtout, en comprenant leur colère, en la partageant peut-être.

Il ne servirait à rien d'accumuler les exemples de ce que les cinéastes auraient pu ajouter aux images pour faire de ce film une *œuvre* cinématographique en ne contrevenant pas à la lisibilité contemporaine des images qui repose sur le primat du récit : pour être lu, ce que l'on voit à l'écran doit raconter une histoire focalisée et produire des sentiments, des affections et des émotions. Cette lisibilité est également vraie pour une majeure partie des documentaires conditionnée par le modèle narratif. Ce qui n'est pas le cas d'*Insurgence*, et c'est pourquoi le film propose autre chose que ces images domestiquées. Mais quoi ?

Deux types de spectateurs

Sans appui apparent, le spectateur semble être abandonné devant les images d'*Insurgence*. Il peut dès lors performer à sa guise. Dans le contexte de la projection qui a fait salle comble au cinéma Impérial à Montréal en octobre 2012, à proximité des lieux des manifestations et quelques semaines à peine après les événements, une bonne partie du public a semblé performer un rapport d'identification avec les images. Les « spectateurs-impliqués » sont une formule qui désignerait assez bien ce public. Les lieux, les moments, le déroulement des événements, les intempéries, etc., tout cela leur était connu. Ils pouvaient ainsi compléter aisément les données des images sans avoir besoin d'informations supplémentaires sous la forme de commentaires en *voix-off* ou d'intertitres. Ce rapport d'identification se doublait, dans certains cas, du plaisir narcissique

de se voir à l'écran. Quelques réactions dans la salle l'exprimaient bruyamment. Mais ce qui m'apparaît plus important encore, c'est que les images objectivaient leur propre expérience, comme un témoignage second. Elles leur apparaissaient comme des archives à l'état vif qui transformaient leur expérience en document sous leurs yeux. Ce qu'ils avaient vécu devenait, pour ainsi dire, plus vrai que vrai, plus authentique. Comme la vérité de ses souvenirs s'actualisait en direct dans l'objectivité des images, le spectateur-impliqué a compris à ce moment qu'il n'avait plus qu'à les revoir pour ressentir immédiatement l'équivalence entre un «cela a été» et «j'y étais».

Insurgence incite également à performer un autre type : les «spectateurs-immergés». Le film propose une représentation de l'événement dont le dénuement est largement compensé par l'effet d'attraction des images. La caméra se moule à la foule, adopte son point de vue, ses mouvements, elle fait partie de l'événement et y plonge le spectateur. Les images d'*Insurgence* sont si attractives qu'avec elles le spectateur se trouve déchu de son expérience orbitale habituelle. Elles le baignent dans l'objet, avec ses hauts et ses bas, ses forces et ses faiblesses, ses pauses et ses inévitables phases d'ennui. Elles l'immergent dans la densité du moment en composant un rapport complexe où s'entremêlent l'icône, l'affection et l'action. Le spectateur réagit à ce qu'il voit et à ce qu'il sent. Il perd la conscience qu'il est devant une représentation en faisant corps avec l'événement lui-même. Or, cet instant où disparaît la distinction entre le réel et la copie est un pur rêve, comme on le sait depuis Platon. Le spectateur-immergé se sent ailleurs que dans la salle de cinéma; il a l'impression d'avoir pénétré les images ou d'être traversé par elles. Ce moment peut être aussi rapide qu'un *flash*, aussi ténu qu'une petite lueur, mais il est comme une trouée de ciel, suffisant à faire passer celui qui l'entrevoit du côté des images.

Documentaire sans discours?

Cette caractérisation schématique de deux types de spectateurs ne contribue qu'indirectement à élucider la proposition du film. Je reprends donc du début. Les images d'*Insurgence* sont seules, orphelines, c'est-à-dire sans position d'auteur ou sans discours qui les déterminerait clairement. Elles nous laissent en retour dans un état équivalent, c'est-à-dire seuls avec notre perception.

On pourrait croire dès lors que l'on pourrait faire dire à ces images n'importe quoi, les faire signifier à notre guise en les prenant comme preuve pour soutenir une position ou une autre, un préjugé, pour condamner des gestes, voire pour s'en moquer. En ne tenant aucun discours apparent, aucune position clairement déterminée, les images du film risquent d'être confondues avec celles que l'on retrouve en abondance sur le Web. L'ironiste postmoderne n'y verrait qu'un exemple de plus de la simulation en cours ou de la fête du relativisme généralisé. Cette impression en rejoint une autre : qu'il y aurait dans *Insurgence*, pour ainsi dire, absence d'œuvre. Aucune trace de travail sur l'image, de volonté de «faire du cinéma», de faire œuvre. *Insurgence* serait une pure folie au sens où il ne convient pas seulement à aucune norme esthétique mais il n'en propose aucune autre. Des images brutes *brutalement* reçues comme insignifiantes.

Les images orphelines d'*Insurgence* ne prêtent pas pour autant le flanc au relativisme (absence d'un discours qui propose une position claire) ou à l'absence d'œuvre. Elles nous laissent seuls avec notre perception certes, mais c'est parce qu'elles refusent de répondre aux habitudes qui normalement guident notre réception des images documentaires. Il faut donc lire le film autrement, à l'envers, comme un négatif : l'absence de discours et de mise en œuvre sont le discours et l'œuvre mêmes du film. On pourrait y voir un drôle de procédé, vain et prétentieux, et je n'aiderai pas à atténuer cette impression en affirmant que le discours politique et l'art peuvent et ont souvent opéré par soustraction. Ceci exige, bien évidemment, des explications.

Film politique et d'art

Insurgence est un film politique. Cette évidence n'est pas pourtant ce qui donne au film sa nature, sinon je serais contraint de dire que les reportages télévisuels qui ont couvert les mêmes événements au printemps 2012 sont eux aussi politiques, ce qui n'est évidemment pas le cas. Si la seconde évidence annule la première, c'est que le contenu des images ne reflète nullement leur nature ou leur caractère. Je reconnais qu'il y avait bien des énoncés qui accompagnaient le film, comme le manifeste «Nous la forêt» distribué en salle avant la projection, qui m'apparaissent appuyer l'absence manifeste de la position d'auteur qui, elle, en fait un film politique. Les choses se compliquent sans doute, mais voilà bien l'idée que j'aimerais développer.

Les images d'*Insurgence* cherchent à nous plonger au cœur de ce qu'on appelle, dans un certain mode théorique marxiste notamment chez le penseur italien Antonio Negri, la «multitude». Cette plongée au cœur de la foule et de la population dont la force et l'action sont spontanées et immanentes exige, de celui qui veut en rendre compte, un effort de discrétion, de retrait, d'écoute et d'attente. La

représentation de la multitude doit être prise en charge par la multitude même, et non par celui qui en capte les images. La raison en est simple. La multitude, dérivée du *conatus* de Spinoza qui désigne la force d'agir sur soi-même, n'a cure d'intellectuels qui joueraient le rôle de portevoix, de marchand d'idées ou de guide éclairé; n'a cure de cinéaste qui la représenterait. Elle est intense et non représentative. Sa nature ne supporte pas les ajouts, les informations supplémentaires, les commentaires ou les interprétations à son sujet; en fait, elle ne forme pas véritablement un sujet au sens moderne du terme, c'est-à-dire une entité individuelle consciente d'elle-même qui pense avant d'agir. J'éviterais également de la rapprocher du sujet psychanalytique qui prend conscience de son action dans l'après-coup ou comme symptôme. Bien qu'elle soit spontanée, elle n'a rien à voir, à mon sens, avec une scène primitive ou une libération des pulsions. Elle n'est pas un sujet, mais une subjectivation collective au sens où des individus s'engagent librement dans un mouvement en devenir. Tout le monde participe à la multitude, l'organise, lui donne ses directions ou ses inclinaisons. Elle se confond ainsi avec cette participation qui détermine un vivre ensemble immanent.

Le sens politique que j'essaie de donner à *Insurgence* tient à ce mode de participation de la multitude. Sans programme de parti ou représentants officiels, sans discours et sans nom, elle œuvre dans l'anonymat. C'est pourquoi ses contours quasi imperceptibles me font penser à la mise en œuvre d'*Insurgence* et que son sens politique se rapproche, comme lui, d'un art de la ténuité.

La minceur du discours du film, le travail d'effacement qui le caractérise et qui semble étranger à la densité de la forme qui chercherait, à tout prix, à livrer un message bien enrobé ou à raconter une histoire parfaitement ciselée, ce travail donc de dépouillement et de pauvreté, rejoint un concept que Marcel Duchamp a créé : l'«inframince». L'inframince s'assimile à ce que le philosophe Gilles Deleuze appelait l'«involution», c'est-à-dire à un mode de développement qui, plutôt que de faire évoluer la forme dans un esprit de succession et de surenchère, tend à soustraire les couches qui s'y sont accumulées avec le temps et à rendre sa mise en œuvre imperceptible. L'œuvre d'art acquiert une transparence et se dérobe ainsi aux habitudes et aux lieux communs qui, eux, voilent sa singularité et ne proposent aucune nouvelle expérience au spectateur. Dans l'univers du spectacle qui caractérise une bonne partie des documentaires actuels, *Insurgence* fait bande à part : il résiste aux effets spectaculaires et aux opinions fracassantes en réduisant l'apparence de sa composition matérielle et en atténuant les signes de son énonciation. Le film met ainsi à l'épreuve les habitudes de perception du spectateur : «…c'est au regardeur lui-même de faire le travail de discernement en fonction de l'acuité et de la disponibilité de sa perception […] Tel est le rôle de ces travaux modestes et intenses à la fois, de ces dispositifs et formes de la ténuité extrême : permettre une ouverture du champ de la perception mais dans ses parages les moins démonstratifs et les moins tonitruants, dans ses visages les moins spectaculaires et les moins autoritaires[2].»

Insurgence serait-il au cinéma l'équivalent des *Ultimate Paintings* de Ad Reinhardt en peinture? Ses toiles consistent en une série de monochromes dont les nuances sont quasi imperceptibles. Ce sont là les dernières peintures que l'on peut peindre, disait Reinhardt, elles frôlent l'extrême frontière au-delà de laquelle l'œuvre, sans contraste, n'existe plus. *Insurgence* se situerait peut-être à l'extrême frontière du documentaire au-delà de laquelle il n'existerait plus comme œuvre? *Insurgence* comme *Ultimate Documentary?*

Dans l'ultime nuance, *Insurgence* force une nouvelle perception. «Sa valeur tient sur l'effacement de l'ouvrage pour le sujet, de sa quasi-invisibilité, de son imperceptibilité pour nos sens faisant ainsi de la minceur de la forme la condition même […] de son intensité[3].» Le film convie à une expérience collective du regard : il ne nous dit pas quoi voir, mais il voit avec nous. C'est au moment où l'on prend conscience de ce travail qui se fait presque malgré nous que l'on commence à remarquer la cohérence des plans, leur justesse et, surtout, l'effort constant et épuisant de soustraction, l'effort risqué de se tenir à l'extrême-limite de la mise en œuvre. Cet effort est peut-être le point d'orgue où se réunissent la puissance de l'œuvre qui opère un voir ensemble et celle de la multitude qui réinvente le vivre-ensemble.

[1] Thierry Davila, *De l'inframince. Brève histoire de l'imperceptible de Marcel Duchamp à nos jours*, Paris, Éditions du Regard, 2010, p. 8.

[2] *Ibid.*, p. 8.

[3] *Ibid.*, p. 16.

Voir Insurgence ou la question du cinéma (pour en finir)

André Habib

« On me dit “Oui, c’est très beau, mais ce n’est pas du cinéma.” Alors je me suis demandé ce que c’était. »

— Jean-Luc Godard

Que le reproche le plus fréquemment adressé au film *Insurgence* jusqu’ici, entretenu par nombre d’esthètes effarouchés, repose sur une remise en question de son appartenance au « cinéma »[1], représente à mes yeux un des signes les plus indiscutables de sa puissance et de son importance dans l’écologie des images contemporaines. Il ne s’agit pas ici de se poser en redresseur de tort, moraliste ou autre donneur de leçon, mais seulement de disqualifier, par une courte description des opérations et des partis pris du film, les tours de rhétoriques stériles et les aveuglements idéologiques qui ont fait que cette œuvre ne soit pas *passée* auprès de certains défenseurs du 7e art. C’est tout de même incroyable que, à grands coups sentencieux de « le cinéma, on le sait, c’est… », des critiques en soient venus à dire et écrire qu’*Insurgence* « n’est même pas un film ». Le même reproche avait été formulé au sujet d’*Hommes à louer* de Rodrigue Jean ; on l’a également entendu à propos des films du projet Épopée. Tout se passe comme si ces œuvres attentaient à une région sacrée et qu’il fallait à tout prix les neutraliser avec des arguments fallacieux pour les empêcher d’habiter le territoire du cinéma (ça ne vaut que comme « expérience », ce n’est pas un film mais de la simple « documentation », etc.).

Une part de la confusion, au moins, et que cela leur serve d’excuse, peut être attribuée à la circulation jusqu’ici fort limitée d’*Insurgence* (quoique je demeure ébahi que ce soit *ce jugement* qui ait prévalu, qu’il ait mobilisé une telle violence). Ceux qui se sont prononcés l’ont fait, disons-le, soit, sans avoir vraiment vu le film (par ouï-dire, en ayant vu un extrait, parce qu’ils ont déjà tout vu, qu’ils pensent savoir de quoi il en retourne), soit, en l’ayant vu, une fois, lors d’une des deux projections publiques du film (au moment où j’écris ces lignes), dans le cadre du Festival du nouveau cinéma, en octobre 2012. Lors de cette soirée explosive et mémorable, une grande partie du public réuni dans un cinéma Impérial plein à craquer s’est retrouvée et reconnue dans ce film, dans la *multitude* qu’il donne à voir. Que dans cette ambiance exaltée, des groupes d’individus, s’étant *vus* à l’écran et jouissant en droit de se voir — car ce qu’ils voyaient leur donnait la certitude que cela avait existé, que le souffle de ce qu’avaient été leurs nuits et leurs corps en mouvement, pouvait désormais se lire, en grand —, que les manifestants du printemps donc aient voulu répondre aux chants qui s’élevaient, qu’ils aient retrouvé sur leurs lèvres ces slogans qu’un film leur redonnait, qu’ils aient été à nouveau agités d’une rage qui a toutes les raisons de persister et de croître, et que tout cela ait pu agacer ou paraître suspicieux à ceux et celles qui exigent qu’un film soit le produit avant tout d’une distance critique (ou une idée de la réflexivité comme condition *sine qua non* de la pensée) fait partie de la richesse et de la singularité de l’expérience à laquelle nous convie le film, qui ne pouvait naître que dans cette folle urgence, dans cette sublime immédiateté, dans cette bouleversante reconnaissance. On a envie de dire à ces défenseurs auto-proclamés de la bonne distance civilisatrice qui ont trouvé problématique, même dangereuse, la réaction du public ce soir-là, on a envie de leur dire, reprenant le mot de Brassens : « Et j’me demande pourquoi mon dieu, ça vous dérange qu’ils vivent un peu ? »

Du reste, en voyant et revoyant *Insurgence*, il m’apparaît évident qu’il y a eu erreur sur le film, que sa force et sa poésie méritaient mieux que certaines des arguties qui ont été écrites et prononcées. Que cherchait-on, quel horizon d’attente a été déçu ? Ni reportage nuancé qui aurait cherché à montrer selon le stupide adage *les deux côtés de la médaille*, ni film militant néoclassique englouti sous le commentaire, ni étalement souvent obscène de violence policière dont les médias sociaux savent se repaître,

Insurgence, sur près de deux heures trente, assiste au surgissement d'un mouvement, pour en capter la singulière et plurielle beauté ainsi que l'incroyable violence des affrontements qu'il a suscités. À y regarder de plus près, on verrait que c'est à chaque fois la question du cinéma qui s'est posée (pas seulement le sujet ni le contenu). Chaque segment construit sa propre situation, en trouvant sa forme, son rythme, sa position et son regard, et module des intensités.

L'épopée — et *Insurgence,* rappelons-le, participe de l'aventure plus large du projet Épopée — appelle des formes variées d'identification, ou plutôt, d'adhésion. Mais à quoi adhère-t-on ici, dans ce film sans héros ni porte-parole, sans spectacle écrasant de la masse, sans discours ni message? L'*adhésion*, on l'aura compris, est une modalité de l'accompagnement. On accompagne, tout au long du film, ce *mouvement du monde* en participant de son extraordinaire force de résistance. C'est bien ce qu'*Insurgence* performe et rend visible. Il ne parle pas *au nom du* «printemps érable», il ne cherche pas non plus à l'expliquer : il l'accompagne, il le suit (et suivra celui qui a su *voir* cela). Il y *adhère*, au sens adhésif; il lui *colle à la peau*. Et ceux qui voudraient en lieu et place une distance, une objectivité, n'ont rien compris à la nécessité politique, mais aussi à la puissance esthétique d'une telle adhésion et du pari qui l'accompagne. Suivre un mouvement, c'est épouser au point de s'y perdre et de disparaître en elles les singularités quelconques qui le composent : un dos tressant son chemin à travers les voitures, une voix fragile s'époumonant pour la première fois peut-être à la face du monde, un ange aux yeux hagards et à la voix de corneille, une jeune fille qui postillonne sur un flic pour lui ouvrir les yeux, un lanceur de pierre, un homme masqué, un vieillard aux yeux brillants et au poing levé, une jeunesse qui crie «à qui la terre? à nous la terre!». L'adhésion consiste à dire : *je te suis*, et non je veux être lui (il est beau, il est fort, il parle bien). Et cela, *Insurgence* y arrive au prix d'une formidable soustraction (refus du commentaire, de la musique, de l'intrigue, du portrait sociologique, du discours, du spectacle, du «*riot porn*», etc.). On n'aura retenu que la matière du mouvement, ses rythmes, ses stases, le relevé de ses traces. C'est un vaste inventaire des postures et des attitudes (plus que des événements) qui auront marqué, dans la ville et sur le corps d'une histoire en voie de s'inventer, le passage de ces quelques personnes qui, comme le dit Debord, «se sont reconnu[e]s comme les possesseurs d'un temps singulier, qui ont éprouvé la richesse qualitative des événements comme leur activité et le lieu où ils demeuraient — leur époque», et qui ont découvert «à la fois le mémorable et la *menace de l'oubli*[2]». Ce qu'*Insurgence* donne à voir, ce qu'il conserve comme mémoire, *contre l'oubli*, c'est la forme de ce temps singulier qui traverse des corps quelconques et singuliers et les emporte dans son mouvement, rusant en même temps avec l'attirail de forces contraires qui lui font barrage et violence.

Deleuze a écrit des pages, très belles et bien connues, au sujet du cinéma de Cassavetes. En les relisant, je n'ai pas pu m'empêcher d'éprouver — même si les deux entreprises ne se ressemblent pas en soi — une fascinante solidarité avec ce qu'*Insurgence* exprime et libère. La réflexion de Deleuze part de la notion brechtienne de *gestus*. Il écrit :

> Ce que nous appelons gestus en général, c'est le lien ou le nœud des attitudes entre elles, leur coordination les unes avec les autres, mais en tant qu'elle ne dépend pas d'une histoire préalable, d'une intrigue préexistante ou d'une image-action. Au contraire, le gestus est le développement des attitudes elles-mêmes, et à ce titre, opère une théâtralisation directe des corps, souvent très discrète, puisqu'elle se fait indépendamment de tout rôle. C'est la grandeur de l'œuvre de Cassavetes, avoir défait l'histoire, l'intrigue ou l'action, mais même l'espace, pour atteindre aux attitudes comme aux catégories qui mettent le temps dans le corps, autant que la pensée dans la vie. […][3]

Penser *Insurgence* comme un enchaînement d'attitudes et de postures des corps et de leurs modes de confrontation : marchant, dansant, tendu, prostré, courant, titubant, souffrant, fatigué, aux aguets, en fuite, célébrant. La coordination de ces attitudes et postures forme le nœud de ce que Deleuze appelle *gestus*, c'est-à-dire la configuration sociale d'un moment (ou d'un mouvement) qui s'incarne dans des situations du corps. Et ce corps est aussi entravé, encerclé, il met en jeu sa liberté dans la mesure précise où cette dernière est empêchée par des forces présentes, visibles, musclées et qu'il s'agit bien aussi de démasquer et dénoncer (ce que le film fait superbement en filmant les «filmeurs», en repérant les infiltrés, etc.). Aux stratégies des uns (souricière, intimidation, enregistrement), on oppose les tactiques de résistance des autres. Et *Insurgence* participe de la tactique, *en est*. Il en est parce que les cinéastes y étaient, souvent aux premières lignes, mais aussi parce qu'il assiste et témoigne du choc entre des manières de faire, entre des «stratégies» et des «tactiques». Pour reprendre la vieille distinction de De Certeau, la stratégie est l'exercice du pouvoir, de l'état, d'un système sur un lieu qu'il domine en *propre*, par la vue et le savoir, alors que la tactique est «mouvement "à l'intérieur du champ de l'ennemi" […] et dans l'espace contrôlé par lui». Et De Certeau

d'ajouter : «la tactique est déterminée par l'absence de pouvoir comme la stratégie est organisée par le postulat du pouvoir»; et, encore : «les stratégies misent sur la résistance que l'établissement d'un lieu offre à l'*usure du temps*; les tactiques misent sur une habile utilisation du temps, des occasions qu'il présente et aussi des jeux qu'il introduit dans les fondations du pouvoir[4].» C'est ce que la caméra capte tout au long du film et sait rendre si merveilleusement sensible, cette loi du plus faible qui invente sur le champ la manière de prendre l'autre en défaut, de le défier, quitte à en subir les foudres et la bêtise. C'est le délicat pas de deux de cette fille masquée par exemple, reculant de trois pas à chaque fois que l'antiémeute charge; c'est ce groupe qui prend en souricière cinq agents de police, ou un autre qui détourne un insipide *beat dance* de la rue Crescent en chant de résistance.

Tout le travail du groupe Épopée, et toute l'œuvre de Rodrigue Jean qui la précède, consiste à faire de la politique avec les moyens de l'art, c'est-à-dire, en premier lieu, se donner les moyens de faire exister ce projet esthétique tel qu'il l'entend. Son matériau privilégié, c'est la poésie du réel, qu'elle soit abjecte ou sublime, brisée ou inspirée. Le collectif s'attache à lui être fidèle, à ne pas la livrer en pâture, à ne pas la folkloriser, produire un album souvenir, un vidéoclip militant. Il ne s'agit pas, non plus, de s'approprier le mouvement ni de se l'attribuer, d'où l'absence de nom au générique d'*Insurgence*, un film qui appartient à tous ceux qui l'ont fait, depuis ses artisans, caméramans, monteurs, ingénieurs de son, jusqu'aux acteurs anonymes qui y apparaissent et qui en seront, le temps d'un plan ou deux, la parole et le geste. Le film est aussi fait par ceux qui se sont reconnus en lui. Cet anonymat emporte avec lui le nom des lieux, les dates, tout le hors champ qui pourrait expliquer ce que l'on voit. Il est donc à la fois, pour les *happy many* qui sauront immédiatement reconnaître le lieu et le moment exact dépeints, mais aussi pour tous ceux qui saisiront, ailleurs ou dans des années, la grâce bouleversante de ce défilé anonyme.

Insurgence, malgré le bruit et la fureur, les bombes assourdissantes et les slogans martelés, les rythmes des percussions et les cris de la foule, est aussi un film fait de silence, de nombreux temps d'arrêt au cours desquels on jauge l'autre, en attendant assis en indien devant une porte, en bavardant tout bas, ou en avançant dans cette nuit (et rarement a-t-on vu des nuits aussi belles dans un film). C'est aussi tout ce que le film ne montre pas, tout ce qui continue dans le noir ou se trouve ravalé, happé par une brusque coupe. Le film d'ailleurs commence dans le noir, avec cette rumeur qui s'élève et vrombit, et y retombe, à la fin de son parcours, en pleine course, alors que la clameur s'efface d'un coup. D'ailleurs, les noirs de séparation qui traversent le film sont plus qu'une marque de ponctuation servant à délimiter des blocs de temps : ils font partie de sa grammaire esthétique et de son intelligence politique. Ils nous rappellent que tout ceci, cette matière vive et si riche, a été arrachée à un flot de vie, n'est qu'un fragment capté, une brèche ouverte sur une réalité, un moment saisi en plein vol. Le film refuse de composer une totalité lisse, il dispose, juxtapose des situations. Chaque fragment s'arrache au silence, surgit dans sa lumière propre et donne à voir une situation qui va se construire, sous nos yeux, pour être ensuite relâchée, souvent en plein mouvement. À nous de suivre l'enchaînement et ce qui permet de le construire, sa petite histoire : un visage que l'on suit, des drapeaux rouges qui construisent un jeu de rimes et d'assonances, le roulement des tambours ou le rythme d'un pas de marche, les variations d'un feu de circulation qui colorent une foule de vert, de rouge, de jaune, avant que l'éclat d'un feu d'artifice ne la plonge dans une éclatante lumière blanche.

Il faut voir ce plan extraordinaire, à la fin d'une manifestation nocturne, sur l'esplanade de la Place des spectacles, un duo jazz joue hors champ, improvise un petit air, tard dans la nuit. Le plan, plutôt vide au début, s'emplit graduellement d'une petite foule de marcheurs. Deux jeunes s'arrêtent un moment pour écouter la musique, opinent de la tête. L'un d'eux allume un joint, le passe à son copain dont on ne voit que la main. L'ambiance baigne dans la pluie de la soirée, la chaussée mouillée, la fatigue qui doit coller au corps, le souffle discret du saxophone, la lumière humide des lampadaires. La foule continue à défiler, lentement, en silence, en goûtant ce temps suspendu qui s'étire — et qu'un film soudain nous redonne à goûter — avant de refermer les yeux.

J'ai peine à croire que tout cela ne soit pas du cinéma.

[1] Voir à titre d'exemple, cette réflexion tortueuse de Serge Abiaad publiée sur le blogue de *24 images* : « Le cinéma, on le sait bien, n'est pas l'art de l'immédiateté, et d'ailleurs, s'il parvient souvent à rendre compte de l'état des lieux et à redonner la spécificité d'un conflit bafoué par les médias, c'est parce qu'il arrive justement trop tard. *Insurgence* est un objet précoce et dans sa précipitation et sa promptitude à montrer, il oublie de réfléchir. C'est un film insipide, car il est dans une démarche insurrectionnelle avant d'en être une cinématographique et lorsque le médium est l'outil sans être l'aboutissement, le combat tombe forcément à plat. Le film est en décalage puisque sa visée première est de se conformer à une idéologie unilatérale, de s'adresser à des convertis, de fomenter une rage dont on a encore du mal à décrypter les effets. En définitive, il trahit irréligieusement (sic) le cinéma car il est juge et arbitre, appelant à la connivence et étouffant ainsi toute éventualité de s'engager dans une démarche réflexive. » (« FNC Jour 9 », www.revue24images.com/articles.php?article=2135)

[2] Guy Debord, *La société du spectacle,* dans *Œuvres cinématographiques complètes*, Paris, Gallimard, 1994, p. 117-118.

[3] Gilles Deleuze, *Cinéma 2. L'image-temps*, Paris, Éditions de Minuit, 1985, p. 250.

[4] Michel De Certeau, *L'invention du quotidien. 1. arts de faire*, Paris, Gallimard, p. 61-63.

Monter *Insurgence* Remarques de Mathieu Bouchard-Malo et Ariane Pétel-Despots

La radicalité des partis pris, mais aussi la beauté explosive du film *Insurgence*, est logée en très grande partie dans les interstices de son montage. Mathieu Bouchard-Malo, qui collabore aux films de Rodrigue Jean depuis la fin des années 1990, et Ariane Pétel-Despots, une jeune monteuse qui s'est très tôt greffée au collectif Épopée et en a accompagné l'aventure, ont répondu à une série de courtes questions à propos du montage d'*Insurgence*, ses liens avec le montage des courts-métrages d'Épopée ou d'*Hommes à louer*, sur leurs choix en salle de montage, les modalités du travail collectif, etc. À la lumière de ces échanges il fut décidé, au final, de couper les questions au montage afin de conserver intacts l'impact des réponses et le flot heurté de la parole.

Mathieu Bouchard-Malo [MBM] : Le montage d'*Insurgence* s'est articulé autour de l'énergie captée lors des tournages. Le film se veut en quelque sorte l'extension de cette énergie.

Ariane Pétel-Despots [APD] : Pour *Épopée*, le rythme de production était assez soutenu, mais on avait le temps de prendre du recul pour les différents clips, de les retravailler. Pour *Insurgence*, il a fallu travailler très rapidement. De plus, toute l'équipe se sentait prise par les événements du printemps, chacun les ayant vécus à leur façon.

Contrairement aux clips qui étaient sous la responsabilité d'un duo monteur et réalisateur, le montage d'*Insurgence* a été réalisé en équipe. Régulièrement, il y avait quatre personnes et plus pour des séances de montage, ce qui est assez exceptionnel. Ça créait un échange constant et on avait un accès direct aux impressions des autres, ce qui, il me semble, était approprié pour la situation.

MBM : Comme Ariane le mentionnait, les sessions en salle de montage s'effectuaient à plusieurs. Ce qui est peu courant, mais tout à fait indiqué pour ce projet. L'aspect collectif prenait ici tout son sens. L'équipe de tournage, qui avait vécu les évènements de l'intérieur, pouvait par sa présence s'assurer que l'essentiel soit préservé. Nos intuitions au montage allaient du reste généralement dans le même sens.

À la première du film au cinéma Impérial, la projection ressemblait plus à un *happening*, la salle était survoltée. Il y a eu beaucoup d'interactions entre les spectateurs et l'écran. Les slogans entamés dans le film trouvaient écho dans la salle, c'était comme un film de famille. Il y avait quelque chose de réjouissant là-dedans. Je crois par contre que cela a joué sur la perception du film. Je serais curieux de le voir dans un contexte où le public ne serait pas à la fois acteur et spectateur. Quelques minutes après la projection, sur le parvis du cinéma, les policiers antiémeutes sont intervenus, donnant l'étrange impression que c'était devenu suspect d'assister à un film s'intéressant à ce mouvement.

Après la projection à l'Impérial, certains nous ont reproché le manque de recul, de distance critique face aux événements. Je ne crois pas que notre démarche ait eu pour objectif de tirer des leçons ou des conclusions, d'expliquer les tenants et aboutissants de la lutte étudiante. Le film nous permet par contre de réaliser que les gens sont capables de se mobiliser et de descendre dans la rue, et ce, avec une vigueur inégalée.

APD : Je crois que cette proximité avec les événements a contribué à la forme. Nous ne voulions pas traiter le matériel comme une matière à esthétiser, nous voulions rendre compte de ce qui était arrivé. Cette volonté allait de pair avec la conscience qu'ayant vécu ces événements de près et ayant à travailler avec les images d'une caméra qui avait filmé du point de vue des manifestants, nous ne ferions pas un film « objectif ». Notre but était de replonger dans ces moments, dans ces impressions vécues, parfois euphoriques, parfois violentes, quelquefois déroutantes.

MBM : Le film suscite une multitude de questions d'ordre individuel et collectif. Il nous force à réfléchir sur nos actions et nos réactions en situation de crise : comment faire face à l'injustice, à la violence, au mépris ?

Malgré sa forme documentaire, il y a une volonté d'abstraction à l'origine du projet. Nous avons voulu conserver les moments de flottements où les certitudes tombent et le doute s'installe ainsi que des moments qui sont à la fois exaltants et effrayants.

La politique des auteurs est chère aux critiques de cinéma. En fait, l'absence de générique semble avoir suscité un agacement, comme si le film n'était pas revendiqué. Pourtant, le film est issu d'un collectif d'auteurs. Nous avons voulu jeter un regard commun sur un évènement collectif.

Nous avons présenté lors du Festival du nouveau cinéma, au mois d'octobre 2012, une version dite « inachevée ». Les retouches apportées au film depuis cette projection sont minimes. Par contre, un changement significatif a été apporté, c'est l'intégration de panneaux de textes au début et à la fin. Ces panneaux servent de mise en contexte et nous préparent, « nous prédisposent » à la grande marche à venir. Ce voyage ne se fera pas sans heurts. Entre chaque journée de manifestation, un carton noir vient rompre la continuité pour la relancer à nouveau.

En processus de montage, les cartons noirs sont souvent utilisés comme repère pour structurer le

récit, mais la plupart disparaissent au final. Ici, il nous semblait important de laisser cette trace, comme un indice apparent de la structure proposée.

APD : La fragmentation du film contribue à cristalliser ces moments en n'essayant pas de les unir dans un flot artificiel, confortable. On ne se sentait pas dans la position où on pouvait expliquer aux gens ce qui s'était passé à travers un film : on voulait laisser la chance au spectateur de tirer ses propres conclusions.

MBM : Pour *Hommes à louer*, l'importance de conserver la chronologie au montage s'est imposée dès le départ par respect pour les participants et aussi pour témoigner du rythme affolant des situations auxquelles ils font face par cycles très courts : consommation/arrêt/rechute/prison... et aussi faire état des transformations physiques qu'ils s'infligent à travers cela.

Pour *Insurgence*, l'essentiel des tournages concernait les marches, d'abord de jour, puis de nuit. À cela s'ajoutent quelques évènements ponctuels qui nous ont servi au montage à marquer le temps. Notre premier réflexe a donc été de témoigner du mouvement de l'intérieur et de l'envisager comme une longue traversée. Le montage s'est effectué à partir d'une cinquantaine de jours de tournage. Certains tournages se faisaient à deux ou trois caméras. Ici aussi la chronologie s'imposait. Ce fut un exercice de soustraction, où nous avons tenté de préserver l'essentiel de ce qui se dégageait pour nous de chaque journée, sachant bien que cette perception restait subjective.

Le film témoigne de l'énergie déployée par le mouvement et sa contrepartie : la répression. Nous voulions aussi donner accès à l'expérience collective et individuelle que cela représente : la fébrilité, la joie, l'inquiétude, le doute, la part d'ombre et de lumière. Le tout, sans occulter la violence, mais sans en faire pour autant un spectacle.

La chronologie est à ce point respectée qu'à l'intérieur même des segments aucune inversion de plans n'a été opérée. Les *rushes* nous sont apparus comme un long film traversant les événements. Le montage, en opérant une réduction, témoigne de cette captation en se collant le plus fidèlement possible à l'énergie des forces en présence.

Cette chronologie nous a permis de faire ressortir les courbes de tension présentes lors du conflit, de mettre en relief les temps forts, les temps morts, l'exaltation et le découragement. De montrer en pointillé les actions qui se poursuivaient entre chaque 22 du mois.

APD : Le film comporte une vingtaine de séquences correspondant chacune à une journée, sauf pour la séquence finale de la F1 qui fusionne le long weekend. Cette accumulation de moments de nature semblable crée un effet de saturation, ce qui peut rendre le film éprouvant. Des essais ont été faits pour réduire la durée du film, mais il nous a semblé qu'on y perdait quelque chose. L'expérience d'écoute était changée. Le film devenait plus léger, lisse. L'ampleur du mouvement, par rapport à sa durée considérable, sept mois, en sortait diminuée.

MBM : Le montage a la capacité, en jouant de contraste ou d'opposition, de créer des chocs pour générer du sens : pour ce projet, au contraire, il ne s'agissait pas de scénariser le conflit ni de le personnifier. Le défi était plutôt de trouver la balance entre expression et répression. C'est-à-dire l'expression d'une foule qui revendique dans la joie ou la colère, et la répression qui n'est jamais loin.

En fiction comme en documentaire, il est pour ma part impératif de ne pas forcer les choses, d'aller dans le sens de ce qui est capté. Le rythme d'une scène est implicitement lié à la mise en scène, au découpage, aux cadrages et au jeu. Pour *Insurgence*, le son a été un guide important. C'est un film qui a été en grande partie monté à l'oreille.

Bien que le son ait souvent guidé nos choix, l'image n'en est pas moins importante. Les plans du film possèdent tous une particularité, malgré la redondance des situations. Chaque plan a quelque chose à offrir aux regards attentifs.

Pour *Hommes à louer*, qui a nécessité six mois de montage, à chaque retour après une période de recul, Rodrigue Jean revenait avec la volonté de radicaliser davantage le montage. Brouiller les repères qui confortent normalement les spectateurs. Ce fut le cas également cette fois-ci où les derniers ajustements au montage ont consisté à mettre des grains de sable dans l'engrenage. Au lieu de gommer les aspérités, il nous semblait préférable de les affirmer.

Accepter la forme que le film prend naturellement, sans artifices.