

WINDWARD

Sharon Lockhart

Avec *Windward*, Sharon Lockhart livre un long-métrage laissant transparaître son amour pour le Nord-Est américain dont elle est originaire. Forte d'une technique où chaque plan est une peinture, appuyée par un son immersif, elle nous fait ressentir le paysage à travers l'écran.

12 plans pour 12 heures de la journée, cela a été l'inspiration de Sharon Lockhart pour nous transporter sur l'île de Fogo. Située au large de Terre-Neuve et balayée par les vents puissants descendant du Groenland, cette région est parfois soumise aux forces naturelles. Le vent, force invisible mais omniprésente, y façonne littéralement la vie. L'artiste doit s'y adapter, et c'est exactement ce que réalise Sharon Lockhart ici : le film devient le théâtre d'une observation minutieuse de la nature.

« Le vent est devenu si central dans le film tout simplement parce qu'il est une composante omniprésente de la vie sur l'île de Fogo. Il est inéluctable la plupart du temps et façonne la manière dont on y vit. J'étais intéressée par le fait que le vent ne se voit que lorsqu'il interagit avec quelque chose, et j'ai essayé de réfléchir à ce que cela signifiait de se trouver du côté au vent de l'île, là où la météo, la roche, le vent et la mer imposent leur propre rythme. »

Au-delà de la seule force du vent, c'est l'empreinte même de la terre qui fascine dans *Windward*. Terre-Neuve est un territoire où la violence de l'Atlantique se brise contre des formations géologiques spectaculaires. Des communautés ont réussi à s'ancrer en forgeant leur destin autour de la morue, ressource que l'on pensait alors inépuisable. Si cette pêche a structuré la vie et le développement de la côte Est canadienne, l'introduction de puissants chalutiers a provoqué une rupture écologique et technologique majeure.

Le volume des prises a alors littéralement explosé et cette exploitation industrielle a bouleversé l'ensemble de l'écosystème marin, débouchant sur un effondrement sans précédent et forçant le gouvernement canadien à imposer un moratoire presque total en 1992. Cet arrêt a marqué la fin brutale de l'industrie de la pêche à Terre-Neuve, entraînant la perte d'une véritable identité sociale et culturelle pour ces communautés côtières. Ce passé maritime meurtri, marqué par la rudesse des éléments et la fragilité des ressources, résonne intimement avec l'histoire personnelle de la cinéaste.

Filmer les cicatrices de ce territoire, où la puissance des éléments se mêle à la mémoire ouvrière, exigeait une approche formelle d'une rigueur absolue. Mais pour capter l'âme de Fogo, il fallait d'abord reconnaître que Terre-Neuve n'est pas un paysage inerte ni un simple décor : c'est un véritable acteur doté d'une puissante agency (« agentivité », capacité d'agir). Le territoire participe activement au processus de création. Chaque plan possède sa propre texture, un « bruit » de vent différent qui sculpte l'espace invisible. Face à cet acteur météorologique

intraitable, Sharon Lockhart ne subit pas mais s'adapte et collabore. « *Le cadre vient toujours en premier* », affirme-t-elle, mais la nécessité de contourner les violentes bourrasques est organiquement devenue sa « méthode de travail ». C'est précisément en acceptant cette agentivité de l'île que le film déploie toute sa force.

« Chaque lieu n'était accessible qu'à pied, nous avons donc dû beaucoup marcher. Au moment de tourner, il fallait non seulement transporter notre équipement sur ces lieux, mais aussi des sacs de sable pour créer sur place des brise-vent pour les micros. Nous étions également attentifs à la météo pour comprendre la lumière, les nuages et bien sûr la direction du vent chaque jour. Nous pouvions planifier un tournage autant que nous le voulions, mais si la météo changeait, cela devenait impossible. Ce n'étaient pas des éléments que nous pouvions contrôler, et cela a demandé de la patience. Parfois, nous devons attendre pour obtenir un plan ou devons le refaire car les conditions ne correspondaient pas à ma vision. Lorsque le vent a une texture différente, on est capable de ressentir les choses plus pleinement. »

Il y a quelque chose d'unique dans cette création, une dimension profondément picturale. Ces 12 plans sont composés comme 12 tableaux, ce qui confère à l'œuvre une profonde mélancolie. Ce cadre, pensé dans ses moindres détails pour que la mer n'apparaisse jamais deux fois de la même manière, puise ses racines dans l'histoire de l'art. Si l'esthétique de *Windward* évoque spontanément les paysages côtiers de Gustave Courbet ou de Winslow Homer, la cinéaste revendique particulièrement l'influence de Pieter Bruegel. À l'image des toiles du maître flamand, l'immensité du paysage de Fogo réduit les humains à de petites silhouettes. « J'adore Courbet. Bien qu'il n'y ait pas de toiles spécifiques qui soient directement référencées, Courbet, Turner, Winslow Homer et d'autres peintres paysagistes étaient définitivement dans mon esprit lors de la création des compositions. L'inspiration la plus spécifique a probablement été Pieter Bruegel, dont les paysages avec de petites figures étaient d'importants points de référence. » Cette ambition picturale dépasse la simple référence pour s'incarner dans la matérialité même de l'image. En optant pour une profondeur de champ maximale, de la roche du premier plan jusqu'à la ligne d'horizon, la réalisatrice refuse de dicter notre regard : l'œil est libre d'explorer chaque strate du paysage. Le défi de filmer l'invisible se matérialise par la captation des éléments qui y réagissent : un cerf-volant luttant contre les bourrasques, ou les cercles concentriques formés par un baigneur brisant la surface de l'eau à la tombée du jour. L'humain est alors absorbé par l'immensité de ce temps géologique.

Cette rigueur formelle et picturale s'épanouit finalement dans une harmonie parfaite entre le paysage et l'humain. Chez Sharon Lockhart, l'étirement du temps n'a rien d'arbitraire. Dans *Windward*, c'est la géographie elle-même et le rythme propre aux enfants qui dictent la longueur de chaque séquence.

« Nous avons également beaucoup réfléchi aux activités des enfants, que j'ai basées sur l'observation de la façon dont ils se comporteraient normalement. J'ai ensuite chronométré et dirigé ces activités pour la caméra. »

C'est ainsi que l'œuvre transcende la simple captation pour devenir une expérience profondément organique, où le souffle imprévisible de la nature et la vitalité de la jeunesse insulaire s'unissent en un seul mouvement. L'agency de l'île s'imprime jusque dans le montage final : le territoire impose sa respiration à la pellicule. C'est une œuvre qui respire le cinéma et le réel, prouvant que l'environnement façonne l'esthétique autant que le sujet. Un mouvement lent qui se laisse apprécier. Une lenteur revendiquée par la réalisatrice.

« J'ai toujours cherché à employer un rapport plus lent au temps et à la durée. Je veux que les spectateurs s'engagent dans l'acte de regarder une composition comme s'il s'agissait d'une peinture. J'aborde toujours le sens des films par leur rapport au temps. »

Dans une époque où la rapidité l'emporte souvent sur la contemplation, le cinéma du réel de Sharon Lockhart offre un cadre de réponse. C'est en prenant son temps que la nature nous emporte.

PROPOS RECUEILLIS PAR THÉO POIGNANT

LEVERS

Rhayne Vermette

Après la réalisation de son premier long métrage *Ste Anne*, Rhayne Vermette revient avec *Levers*, un film sur sa province natale du Canada. Film expérimental à la vision unique, profondément poétique et personnel.

SARAH CHAMPIGNY

Vous êtes originaire du Manitoba, une province du Canada où *Levers* est situé. Cela a-t-il toujours été évident pour vous de placer vos histoires dans des lieux qui vous sont familiers ?

RHAYNE VERMETTE

Oui, c'est important pour moi d'écrire et de travailler avec ce que je connais, donc il est logique de situer mes films au Manitoba et je travaille généralement uniquement avec des amis et de la famille. Il existe une idée cinématographique de Winnipeg (capitale de Manitoba) propagée par certains réalisateurs à l'échelle internationale. Ce sont des images très patriarcales et "blanchies" de Winnipeg, qui sont aussi assez dégradantes pour le lieu. Ils effacent également la présence autochtone dans la ville et la province. J'aime réfléchir à ce qui est délaissé par ces films renommés et mettre en lumière ce qui est exclu. Je veux montrer la beauté de la province tout en essayant de présenter un portrait plus fidèle que ce que l'on a l'habitude de voir.

Vous ouvrez votre film sur une citation du compositeur Sun Ra [« The light was crucified on this planet, there's nothing but darkness anyway. And it's knocking at your door. »], que signifie cette citation pour vous et pourquoi ce choix pour ouvrir votre film ?

La citation provient d'un article de Harmony Holiday. Je m'intéressais à l'idée de malédiction lors de l'écriture et de mes recherches pour ce film. Pour moi, l'idée du soleil qui ne se lève pas pendant un jour résonne avec notre époque actuelle, où les lumières s'éteignent pour beaucoup de gens, de terres et de systèmes dont nous dépendons. C'était une bonne manière pour moi d'introduire les idées du film.

Vous utilisez les arcanes majeurs du tarot de Marseille pour fragmenter vos films. Êtes-vous familière avec ce genre de pratique ésotérique ?

Oui, je suis familière avec l'ésotérisme, tout ce que je fais est très intentionnel. J'ai lu beaucoup de textes occultes, ésotériques et théologiques. J'ai lu un livre intitulé *Un nouveau modèle de l'univers*. Le titre du film vient d'ailleurs de ce livre où l'auteur réalise, enfant, que nous sommes tous des leviers (levers) et que c'est le secret de la vie. Il y a tout un chapitre sur le tarot et l'ordre des cartes dans le film suit celui de ce chapitre. 22 cartes, chacune avec un poème et la description d'une image ou d'un événement, le script est donc très imprégné de poésie.

Vous utilisez des effets spéciaux que vous réalisez directement à la caméra. Est-ce une volonté pour vous de retoucher au minimum le film après le tournage ?

C'était surtout pour repousser les limites de l'image et de l'expérimentation. Certains critiquent l'obscurité des images sans réaliser l'intention et

la compétence technique derrière et je voulais travailler uniquement avec la caméra. Pour moi, créer des images est un acte spirituel. On travaille avec la lumière, le hasard, la prière et l'intention. Je voulais revenir à la simplicité de ce qu'une caméra permet de faire.

J'ai travaillé comme directrice de la photographie pour d'autres productions. J'ai eu l'impression que la pratique de la cinématographie aujourd'hui dépend trop de la technologie. On alourdit les caméras avec énormément d'accessoires, et on finit par ne plus vraiment voir avec son propre œil. Je voulais dépouiller tout cela, avoir un équipement minimal et léger pour pouvoir bouger librement et repenser le cadre. Le cinéma est une forme d'art récente mais très occidentalisée, et on traite souvent le public comme s'il n'était pas capable de comprendre. On surcharge les films de dialogues et de voix off, et on finit par créer un public passif. Ce film est un acte de rébellion contre cette simplification.

La sculpture inaugurée au début du film nous est cachée jusqu'au bout du film. Pourquoi ce choix ?

La sculpture est comme le film lui-même : l'idée est de cacher des informations pour les préserver et laisser l'interprétation ouverte. Cependant, n'importe quel Manitobain la reconnaîtrait : c'est une réplique exacte de la sculpture de Louis Riel, le fondateur métis de la province. Dans les années 1970, le gouvernement a commandé une sculpture très controversée de lui, nu, le corps abstrait et tordu. Elle a été remplacée dans les années 1990 par une image très conventionnelle de lui.

Le film est fortement lié aux rêves et a une dimension très poétique, avez-vous des inspirations ?

Je m'inspire principalement de la musique et de la poésie. Le jazz a été une grande inspiration, tout comme des poètes comme Henry Dumas et Lakshmi Gill. Si je dois citer une influence, c'est Victor Masayesva Jr., un cinéaste Hopi. C'est lui qui m'a transmis cette idée du film comme "pensée souveraine". Contrairement à d'autres qui veulent tout expliquer aux non-autochtones, Victor pense qu'il y a un danger à trop se dévoiler et qu'il faut garder certaines choses pour soi. Il réalise des films en langue hopi sans sous-titres, pour son peuple. C'est très inspirant.

PROPOS RECUEILLIS PAR SARAH CHAMPIGNY