

Francis Leclerc

« Je ne voulais pas faire un trip de réalisateur, comme avec Mémoires affectives par exemple. Il n'y avait pas de place pour ça car c'est le récit qui était plus important... »

Maxime Labrecque

Number 311, December 2017

Pieds nus dans l'aube

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/87509ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (print)

1923-5100 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Labrecque, M. (2017). Francis Leclerc : « Je ne voulais pas faire un trip de réalisateur, comme avec Mémoires affectives par exemple. Il n'y avait pas de place pour ça car c'est le récit qui était plus important... ». *Séquences : la revue de cinéma*, (311), 6–9.

FRANCIS LECLERC

« Je ne voulais pas faire un *trip* de réalisateur, comme avec *Mémoires affectives* par exemple. Il n’y avait pas de place pour ça car c’est le récit qui était plus important... »

Après deux tumultueuses mais enrichissantes semaines ponctuées d’entrevues, de projections et de rencontres, Francis Leclerc s’est présenté un matin d’octobre dans un café de Rosemont pour cette entrevue. En plus de cette ambiance on ne peut plus décontractée, le réalisateur possède le don de tout de suite mettre à l’aise ses interlocuteurs. D’une authenticité et d’une candeur palpables, il s’est avéré très généreux et la conversation empruntait des chemins parfois non prévus, guidée par nos passions respectives, pour revenir au propos du film après d’agréables détours. Lorsque Francis Leclerc se confie à propos de son dernier film, adapté du roman de son père, il le fait sans retenue. Il s’agit d’un film magnifique, poignant, qui explore de manière sensible et authentique les thématiques de l’enfance, de la famille, du devoir, de la bonté et de l’amitié.

MAXIME LABRECQUE

Tu as pu accompagner le film lors de projections dans plusieurs endroits du Québec jusqu’à présent. Quels sont les échos jusqu’à maintenant, par rapport à tes attentes ?

J’ai fait ce film pour le monde. Je la vois la génération des 60 ans et plus qui sont en larmes; je vois que les gens aiment bien. Ça touche bien les gars de 30 ans aussi, ça les bouscule, ça fait l’effet d’un réveil parfois. Certains me confient: « Je m’ennuie de mon père, il est vivant, faut que j’aille lui parler ». Quand ils entendent la voix *off* de mon père à la fin, ils disent « il est plus là mais il a l’air vivant ». Il a l’air plus vivant que leur père dans leur vie. Les femmes dans la trentaine qui ont eu des bébés récemment sont aussi très touchées, étant donné le rapport avec la mère dans le film.

On entend parfois dans les commentaires « c’est trop beau comme film », avec un côté un peu péjoratif, comme si une telle chose était possible.

C’est correct d’en faire un beau film de temps en temps. C’est pas dans ma tradition, mais c’était important que ça soit touchant à la fin et là j’ai utilisé des procédés plus classiques et je ne le regrette pas. Je *peux-tu* faire un beau film qui est vraiment issu du roman ? Il est beau le roman ! Ce n’est pas la même chose que *Nos Étés*, que j’ai fait, ou *Séraphin*. Il y a de tout. Je me suis donné une commande moi-même. J’ai été approché pour *Les belles histoires des pays d’en haut*, mais je ne voulais pas mélanger les deux projets, c’était pas le même ton, la même époque. Chaque projet est une aventure distincte. J’ai confronté



PHOTO : Francis Leclerc (à droite)



mes affaires, mon père, et là je suis un peu fatigué. Adapter *Pieds nus dans l'aube* était une aventure et je réalise que j'ai fait quatre films dont trois sont des adaptations.

Justement, en faisant la lecture d'une œuvre à partir de laquelle tu tireras un scénario, qui débouchera sur un film, est-ce que tu es capable tout de suite de voir la faisabilité, en pensant au budget, au découpage, aux images ?

C'est une déformation professionnelle. Ma blonde m'a parlé du roman *Le plongeur* que je vais adapter d'ailleurs. On voit la faisabilité tout de suite, c'est un huis clos à 80% et Dieu sait que je n'étais pas le seul à vouloir l'adapter. Il y a eu une connexion à *quelque part* avec l'auteur et une confiance en moi pour l'adapter aussi. C'était *le fun* qu'on s'intéresse à l'univers l'un de l'autre. Faut pas oublier que quand je reçois un scénario, par exemple *Apparences*, et que j'ai un weekend pour le lire, c'est aussi une forme d'adaptation. On pense souvent que tout est nécessairement dans le scénario, mais dans la réalité, c'est pas le cas. On me dit que c'est un thriller, avec des *cliffhangers*, qu'il faut installer le doute sur tout le monde. Quand j'ai lu ça, c'était fascinant. Serge Boucher n'écrit pratiquement que des dialogues. Il me disait, c'est toi le metteur en scène, développe le contexte ! J'adorais ça.

C'est en effet une belle liberté. Moins de didascalies équivaut à une plus grande part de liberté de la part du metteur en scène, même si au final tu peux bien faire ce que tu veux ! Surtout, le projet évolue en chemin et tout n'est pas nécessairement dans le scénario.

Oui, ce que tu veux voir, c'est la version de travail. Dans *Le sacrifice*, Tarkovski avait un scénario de 34 pages alors que c'est un film de pratiquement trois heures. Parfois une seule phrase écrite se traduit en une séquence de six minutes. Je pars du principe que le réalisateur a aussi une adaptation à faire du scénario. J'adapte toujours ce qu'on me donne. Parfois il y a tellement de didascalies, de lieux qui n'existent même pas et on me dit de trouver une équivalence et c'est ce que je fais, j'adapte constamment, à chaque étape. Chaque fois que ça passe par la tête d'un réalisateur, c'est forcément une forme d'adaptation.

C'est avec des contraintes qu'on réussit à être créatif aussi. Dans *Pour un cinéma impur*, André Bazin disait quelque chose comme « plus les qualités littéraires de l'œuvre d'origine sont grandes, plus l'adaptation en bouleverse l'équilibre, plus elle exige un talent créateur pour reconstruire selon un équilibre nouveau ». D'ailleurs, le travail de coscénarisation permet de se remettre en question et d'avoir constamment un autre regard sur l'œuvre. Est-ce que Fred Pellerin était impliqué dans le projet dès le départ ?

Non, mais je savais que j'allais avoir besoin d'un dialoguiste. J'avais déjà fait le dépouillement du roman. Avec Fred, on a d'abord fait des tests de dialogues, on a fait des essais erreurs et j'ai bien aimé le résultat. Des fois c'était trop du Fred Pellerin. Il est tellement habile qu'il résout tout dans une phrase, mais c'était pas exactement ce que je voulais. Il y en a peut-être 3-4 dans le ventre que ça gruge, c'est dans le regard des autres aussi », c'est du Fred Pellerin cette phrase-là. Elle veut tout dire et elle clôt une introduction et je trouvais que ça marchait. Je voulais aussi une langue qui est réaliste pour les enfants. C'est un scénario 50/50 où il a pris une grande part du dialogue et moi de la structure. Comme c'était mon projet, c'était moi qui décidais quand une scène était terminée. On avait un système de couleurs et quand c'était noir, ça voulait dire qu'on n'y touchait plus. Avec Fred Pellerin, on va d'ailleurs travailler ensemble pour *l'arracheuse de temps*, et j'ai hâte. C'est son show, j'entre dans son univers, c'est une autre forme d'adaptation. C'est drôle car on est dans un processus où c'est lui qui adapte son conte et ce n'est pas moi qui vais noircir. En adaptation ou pas, ça prend quand même un chef !

Tu l'as déjà fait, soit en écrivant toi-même un scénario original ou en adaptant et il y a plein de regards externes – des institutions notamment – sur le document de travail. C'est une belle confiance en soi et en l'autre de se lancer dans une coscénarisation. Un exercice d'humilité, peut-être aussi. Avec Fred Pellerin, est-ce que tu as vu une différence dans le processus d'écriture ?



Il est capable de défendre l'œuvre et il est vraiment à l'écoute, mais sait aussi poser les bonnes questions. C'était un allié important et on est parvenus à faire des concessions d'un bord comme de l'autre. Et après la deuxième version, le scénario était accepté !

Ce qui est assez rare !

En effet, et je pense qu'on avait une bonne dynamique avec Fred et qu'avec nos talents respectifs, ça a fonctionné. C'est aussi important de respecter l'œuvre de base. C'est génial de se lever le matin et de plonger dans un univers qui nous fascine. Là avec mes deux prochains projets (*l'arracheuse de temps* et *Le plongeur*), c'est le cas. Pour *L'arracheuse*, c'est l'univers de Fred et c'est comme s'il me confiait son bébé pendant un an et demi. Le fait qu'on soit au Québec permet aussi une accessibilité aux auteurs, ce qui est précieux.

Tu travailles aussi à la télévision et dans divers projets. Est-ce que tu retrouves des réflexes ou des techniques de travail développés en télévision que tu appliques au cinéma et inversement ?

Oui c'est dans la méthode de travail. Tu sais quand aller vite et quand prendre ton temps. Au cinéma, je sais vraiment quand il faut prendre le temps car c'est du cinéma et il y a des affaires que j'ai pris de la télé dans la mécanique pour que ça aille vite. La scène autour du feu dans *Pieds nus dans l'aube* par exemple, c'est juste des sourires, des ralentis. Roy Dupuis sort du camp, s'assoit avec son petit thé et j'ai dit à Guy Thauvette : « L'histoire que tu nous as racontée dans le bus hier, conte-la ! ». Cette séquence-là a été tournée en 10 minutes. La lumière était parfaite et je parlais aux comédiens pendant toute la scène. Je disais à Roy, « prends une gorgée, ris, remets la *joke* en question », ce qu'il faisait, puis je disais à Justin, « regarde ton père, c'est la dernière fois que tu le vois rire ici » et là sa face a tombé et c'est le segment qu'on a gardé. C'est pas écrit dans le scénario, mais il fallait la faire car elle place ce qui vient après, qui rappelle le texte original. Chaque affaire n'est pas nécessairement écrite.

Oui, car le tournage est aussi une forme d'écriture, comme l'est le scénario, le processus d'adaptation, le montage... et tu dois aussi t'ajuster aux aléas et aux réalités du tournage.

En effet, et parfois avec les institutions ça peut être problématique, car tout doit être dans le scénario. C'est sûr que c'est un travail ingrat parfois, mais il faut aussi réaliser que le résultat final sera meilleur que ce qui est sur papier. La scène de la mort du cheval au Canton Mailloux par exemple, il y avait un découpage qui était prévu. Et j'ai réalisé qu'on n'avait pas le temps de le tourner comme ça alors j'ai réuni l'équipe et j'ai proposé qu'on le fasse en un plan. « Faites-moi confiance. J'ai pas le choix de le faire comme ça, mais je le sais que ça va marcher ». On avait deux heures et mes amis producteurs m'ont aussi appuyé là-dedans. Et quand on l'a fait – et c'est la première prise qu'on a faite – on venait de vivre un moment et on est passés à la prochaine scène. Maintenant, tout le monde me parle de cette scène-là, et on a beau l'écrire, c'est tellement plus fort de ne rien expliquer. Mais ça, tu t'en aperçois en vieillissant de ces affaires-là.

Dans le processus d'adaptation, tu le sais bien, il est nécessaire de couper et de modifier. Sans ressasser les vieilles notions de fidélité et de trahison, qui ne reposent pas sur des critères objectifs, est-ce que transposer le roman de ton père a été particulièrement difficile ? As-tu dû modifier le scénario en cours de route ?

Je n'ai rien coupé ! En étant scénaristes-adaptateurs on a tout écrit en conséquence. J'avais une équipe de fous qui a fait en sorte que ça fonctionne. On avait 33 jours de tournage de prévus dans le budget et on est descendus à 25, mais ça je l'ai pris sur mon temps. Au lieu de tourner trois scènes une journée, on en tournait six car je voulais rien couper. J'en ai coupé deux ou trois au montage final que je trouvais moins bonnes, mais j'ai voulu avoir tous mes morceaux pour être sûr de respecter le scénario.



Le problème qu'on a en télé, c'est qu'on écrit beaucoup et en cours de route on réalise que ça ne marche pas et on doit couper, mais sans nécessairement avoir le temps de bien réparer. Avec ***Pieds nus dans l'aube***, c'est un miracle d'avoir réussi à tout faire en 25 jours répartis sur trois saisons. D'ailleurs, on était censé filmer la scène finale, celle du départ, où la mère pleure, à l'intérieur et tout le monde est là. Tous les neuf enfants de la famille sont présents et ils disent tous un mot à Félix, puis il sort, prend la carriole, voit Fidor qui l'emmène à la gare. Sauf que la réalité du tournage fait qu'on n'avait pas assez d'argent pour retourner à la gare une deuxième fois, à l'automne cette fois-ci. En plus, dans la journée où cette scène était placée, on n'avait plus de temps pour la faire. En discutant avec les producteurs, j'ai décidé de la tourner en automne, couper tous les dialogues et je ne voulais plus voir les frères et sœurs. C'est du trouble les frères et sœurs ! On va comprendre qu'ils sont à l'école. Alors j'ai réécrit toute la scène, en muet, et à mon avis c'est la séquence la plus réussie du film. J'ai mis la voix de mon père par-dessus.

Tu avais donc accès à cet enregistrement dès le départ et tu comptais le placer à cet endroit ?

Ce n'était pas supposé, c'est à l'étape du montage que j'ai décidé de l'ajouter. « Laissez-moi faire ça dans le silence, j'ai une idée », mais je l'ai pas dit à personne ! La finale avec Fidor est telle quelle dans le scénario, avec ce croisement de regards. La gare, j'ai décidé simplement de la simuler dans le village, en la filmant en champ-contrechamp car ce n'est pas le décor qui est important à ce moment-là. On a filmé un pan de mur qui rappelait la gare

et on avait une machine à fumée pour simuler la locomotive. Au final, ce n'est qu'un échange de regards. C'était un coup de dés réfléchi, mais j'avais l'impression que ça allait marcher et je crois qu'on a fait un double 6 ! J'ai été chanceux, mais il fallait que le film finisse comme ça. Mais pour ça, ça prend une équipe qui te fait confiance et qui te suit jusqu'au bout. Il y a une magie dans ce métier-là qui vient des moments et des idées comme ça. « Je peux pas faire ça comme ça, alors je vais faire mieux » !

Oui, et la finale constitue une très belle boucle, mais aussi une ouverture sur un prochain chapitre, dans la vie de jeune adulte. Dans ce film, la mise en scène était plus sobre, en quelque sorte, mais le risque aurait pu être de faire un film très démonstratif, une sorte de glorification du terroir comme on a parfois pu voir, avec un message plaqué, que ce soit dans la manière de filmer ou dans les dialogues. Ce qui heureusement n'est pas le cas ici.

Je ne voulais pas faire un *trip* de réalisateur, comme avec ***Mémoires affectives*** par exemple. Il n'y avait pas de place pour ça car c'est le récit qui était plus important. La beauté de cette époque-là et la nonchalance de l'enfance. J'essaie de voir la beauté dans les affaires simples comme un souper à table. Pour moi, l'une des plus belles phrases du roman c'est, « le bonheur, c'est des coudes qui se touchent à la table ». Même si ça ressemble à une phrase que Fred aurait pu écrire, c'est de mon père ! Les enfants ont une place de parole qui était là dans le roman aussi. On se passe le pain, on rit. C'est ça le sujet, ce que je voulais saisir. ⑤