

Entretien avec Paul Tana

Gérard Grugeau and Marie-Claude Loiselle

Number 91, Spring 1998

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/23632ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this document

Grugeau, G. & Loiselle, M.-C. (1998). Entretien avec Paul Tana. *24 images*, (91), 11–15.

ENTRETIEN AVEC PAUL TANA

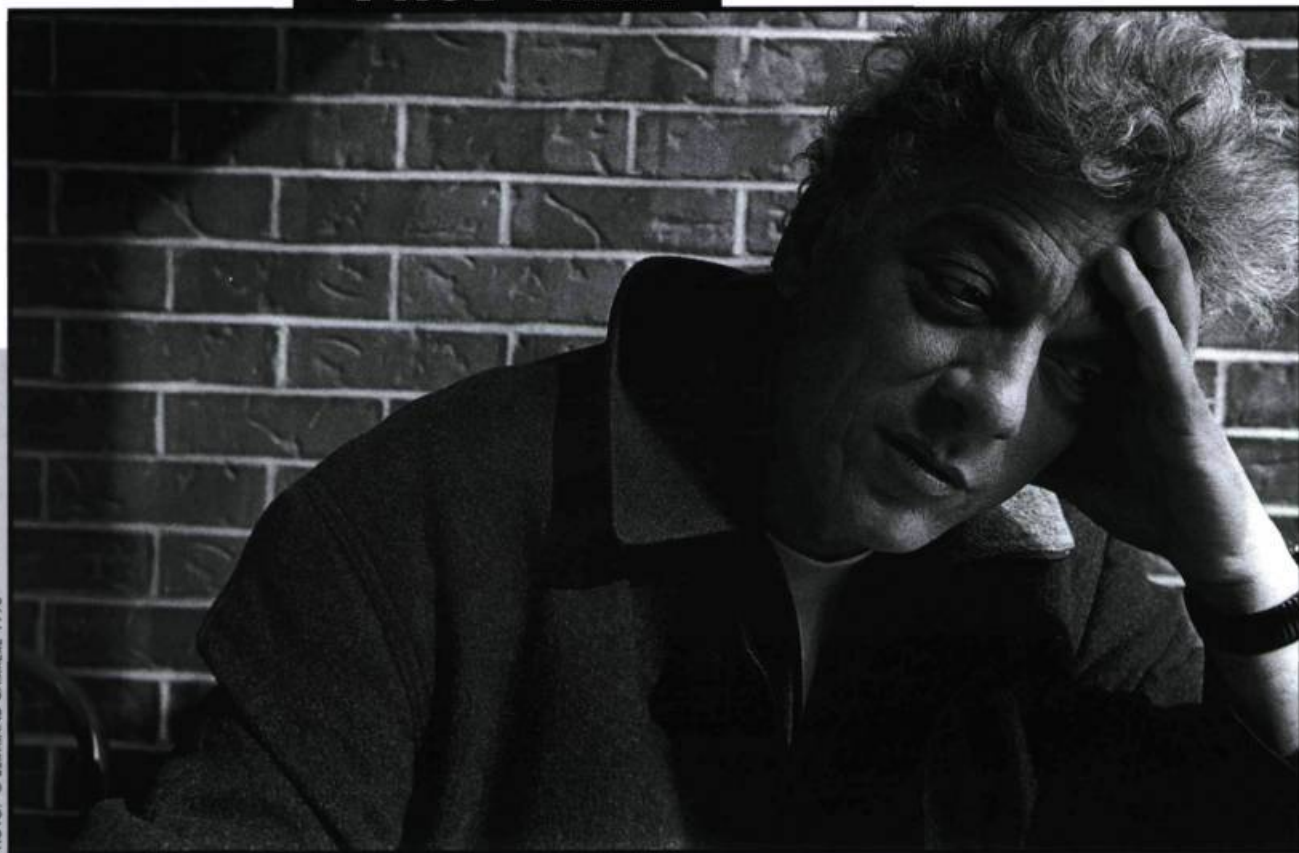


PHOTO: © BERTRAND CARRIÈRE 1998

PROPOS RECUEILLIS PAR GÉRARD GRUGEAU ET MARIE-CLAUDE LOISELLE

Depuis *Les grands enfants* (1980) jusqu'à *La déroute*, ce quatrième long métrage que nous découvrons aujourd'hui avec contentement, Paul Tana n'a cessé de creuser le sens des notions de racines, d'exil et d'immigration, non pas comme de purs phénomènes sociologiques, mais bien comme un état de l'être, raffinant pour y parvenir les instruments de cette quête. Ainsi, après la sobriété extrême de *La sarrasine* (1992), il affirme l'assurance d'une mise en scène qui gagne en ampleur pour coller plus intimement ici à l'âme tourmentée de personnages humainement complexes.

24 IMAGES: Nancy Huston a écrit, en parlant du Canada — mais le Québec n'est en rien différent sur ce point: «Ce pays est impitoyablement, désespérément, dangereusement moderne. Il a effacé son passé, déjà suffisamment mince, et il vit à la surface de son présent.» Dans *La sarrasine*, Giuseppe Moschella disait à sa femme: «Il n'est pas pour nous ce pays. Il ne nous tient pas au corps». Dans *La déroute*, Joe Aiello découvre l'envers du rêve américain alors que sa fille se cherche une identité entre ciel et terre. Votre film ne porte-t-il pas en fin de compte sur l'impossibilité de l'enracinement?

PAUL TANA: Je crois que le film porte moins sur l'impossibilité que sur la difficulté de l'enracinement. Joe Aiello fait partie de ces gens qui sont arrivés ici dans les années 50, et qui sont encore aujourd'hui, au plus profond de leur âme, des immigrants — même si Joe dit qu'il ne l'est pas. Il vit ainsi dans un constant état de tension entre deux cultures, et une part du drame qu'il subit est liée au fait qu'il se retrouve dans un pays où l'identité est encore vague et floue, ce qui augmente, malgré un véritable désir d'enracinement, la difficulté: la terre dans laquelle il pourrait s'enraciner se dérobe sous ses pieds.

*Il y a une telle dimension tragique dans *La déroute* que cela peut presque nous amener à une nouvelle lecture du dénouement de*



Joe (Tony Nardi) et Bastiano (John Dunn-Hill). La fête dans le béton du chantier.

PHOTO: PIERRE DURY

La sarrasine. *Quand le personnage de Ninetta dit ne plus rien avoir à écrire dans son journal et qu'on la voit ensuite s'enfoncer dans le paysage de neige, on peut se demander si elle souhaite vraiment s'enraciner ou si, en fait, elle se suicide.*

Elle se perd dans ce paysage, mais demeure en contraste avec lui — elle est en noir et le paysage est blanc. Est-ce qu'elle se suicide...? Elle meurt, en un certain sens, en portant le deuil d'un passé, d'un pays, d'une culture. C'est un «suicide», oui, mais en même temps une renaissance. C'est ce même mouvement vers le deuil qui est répété dans *La déroute* par le personnage de Joe. Il y a là aussi quelque chose qu'il faut quitter pour renaître à autre chose. Par ailleurs, cette renaissance, Joe la projette à travers Bennie, sa fille, en qui il voudrait voir une sorte de miroir de lui-même, mais celle-ci se refuse à être ce miroir, à marcher dans ses traces.

De cette façon, il fallait que Joe meure pour que Bennie puisse vivre...

Je crois que oui! C'est le sens fondamental de ce qui arrive dans ce film. Joe vit entre un passé archaïque et la culture nord-américaine, entre le monde de ses rêves et le téléphone cellulaire — dont il se sert pour les raconter —, et le sentiment de cette tension entre deux cultures n'est pas quelque chose de transmissible. Il est lié à des circonstances historiques spécifiques: celles de Joe, celles de l'immigrant. En ce sens, j'ai toujours vu ce personnage comme quelqu'un qui refusait de mourir, qui avait un désir de pérennité. Il la recherche à travers sa fille qui est devenue l'objet de toutes ses convoitises. Mais elle est impossible cette pérennité, parce que les choses

se transforment, et ce que Joe n'est pas capable de comprendre, c'est l'importance de cette transformation, du changement que peut incarner sa fille. Il a une vision du monde qui est aussi rigide que le béton et les machines avec lesquelles il travaille. Ce désir de pérennité devient peut-être aussi, d'une certaine manière, un très grand acte d'orgueil. Joe dit: «Pour moi, ce qui importe, c'est ce qu'on peut faire avec les mains.» C'est donc construire, c'est l'acte de faire. C'est se bagarrer contre la Nature. C'est d'ailleurs pour cette raison qu'à la fin du film, je l'ai installé dans cette forêt où on le voit justement en train de se battre contre la nature.

Quand Joe dit: «J'ai construit ces routes. Le pays, je l'ai construit de mes mains», le personnage a presque un côté démiurge.

Absolument! Il porte en lui ce désir que nous avons de survivre dans le temps: un désir d'éternité, en un certain sens. Mais plus profondément que ça, il y a, comme je le disais, cet acte d'orgueil, ce désir de puissance. Mais tout ça à la limite est vain, parce que la Nature va toujours finir par nous rattraper, et c'est ce que Joe n'a pas appris.

Un élan lyrique presque libérateur vient clore, à la fin du film, la séquence de la forêt. Pourquoi cet élan se trouve-t-il ensuite brusquement brisé par le retour à la vidéo?

Je crois que Joe à la fin est quelqu'un qui implose, il retourne vers lui-même et, d'une certaine façon, peut-être même dans le ventre de sa mère, comme le suggèrent ces plans de nuit où il entre dans la forêt comme dans un canal. Je voulais ensuite revenir sur la chan-



Sarina (Maria Buggè) et
Nuccio (Hugolin Chevrette Landesque).



Bennie (Michèle-Barbara Pelletier).

son (*Dites-lui que je l'aime*), mais aussi sur ce vidéo, qui est pourtant un objet profondément kitsch et dérisoire, parce que non seulement cela faisait en sorte que Joe reste dans notre souvenir et celui de sa fille, mais c'était aussi une manière de faire se rejoindre le film que Joe a fait faire sur sa vie et le film que j'ai moi-même réalisé, comme si ces deux objets pouvaient coïncider. Le film de Joe Aiello, c'est aussi le film que Paul Tana fait pour laisser une trace dans ce monde.

Vous vous sentez un peu à l'image de Joe, comme si le cinéma était une manière de mettre à l'épreuve votre propre désir d'enracinement. Le cinéma est alors pour vous un lieu de mémoire?

Tout à fait! Le cinéma est un lieu de mémoire, un lieu de témoignage et de transmission. C'est peut-être l'ultime trace, à la fois fragile et dérisoire, mais pourtant la trace la plus puissante qui puisse rester de mon passage, du passage de l'homme dans ce monde.

Votre film est dominé par l'obsession et cette volonté de contrôle de Joe. N'avez-vous pas craint que l'intervention de la vidéo ne vienne court-circuiter la montée de la ligne dramatique?

Non, dans la mesure où la vidéo disparaît au moment le plus logique, il me semble, c'est-à-dire au moment de l'émission télé, pour ne réapparaître qu'à la fin. Jusqu'à ce passage de Joe à la télévision, le film de Max coïncide en fin de compte avec le film qu'on a vu jusque-là — ou presque. Puis, par la suite, c'est la vie qui prend le dessus.

Tout le film est construit comme une véritable déprogrammation du prologue, qui renvoie de Joe l'image d'une brillante réussite sociale. Cette structure, et l'idée du film dans le film, se sont-elles imposées à vous dès le départ?

Le film vidéo a toujours été extrêmement présent. Une chose est importante dans ce début-là, c'est qu'on a deux immigrants et un fils d'immigrant, sur lequel on porte un regard rempli de tendresse. On les regarde un peu aussi comme des objets exotiques. Ce regard est en fait celui que l'immigrant rencontre aujourd'hui, à Montréal. Puis le film s'installe à un autre niveau, grâce à la tonalité de la musique notamment, et révèle que ce sont de véritables êtres humains qui, comme tout être humain, peuvent aussi parfois être dangereux. Ils peuvent faire le bien comme le mal, car le personnage de Joe, malgré l'image qu'il projette, est aussi un monstre. Il s'agissait d'aller plus loin, vers l'intérieur de ces personnages-là, pour parvenir à gommer tout résidu d'exotisme. Puis, Joe est un homme qui vit une anxiété très importante. Il vit avec son fils, sa fille dans une immense maison, entouré de biens matériels au milieu desquels il est en fait perdu, confronté à un état de solitude extrême et de

détachement face au pays où il est né. L'immigration crée cet isolement-là et c'est ce qui le pousse à devenir aussi possessif envers Bennie.

Si on considère d'emblée La déroute comme une tragédie lyrique, le plan du rêve, avec la vue en plongée, aussi bien que le plan de la fin où l'on retrouve à nouveau cette sorte de point de vue de Dieu sur la voiture, ne suggèrent-ils pas la menace de la fatalité? On sent qu'il y a quelque chose d'inéluctable dans la succession des événements.

Absolument, et c'est le rêve qui installe cette «inéluctabilité». Joe rêve à un arbre déraciné et à des oranges. Or, l'arbre déraciné symbolise la mort, et les oranges, la dernière fois que Joe en avait vu en rêve, c'était lorsque sa femme était enceinte. Cela annonce donc la venue de quelque chose de nouveau. Et son rêve va se réaliser, dans la mesure où sa fille revient, mais en même temps, c'est ce retour qui entraîne tous ces hasards de la vie et ces rendez-vous manqués qui vont conduire à la mort de Joe. Quand Bennie vient chez son père pour lui annoncer son mariage, elle le voit exécuter ce rythme suggéré par Bastiano; elle voit aussi un père qu'elle ne connaît pas, en train d'accomplir un acte profondément personnel et elle a peur de cette image-là. Elle ne veut pas le déranger et s'en va. Et le mariage aura lieu...

Le rêve conduit aussi Joe jusqu'à un point de non-retour, c'est-à-dire la forêt, tout près de la frontière américaine. Jusqu'à la dernière minute, le scénario le faisait traverser la frontière où il devait mourir. J'ai traîné cette fin-là jusqu'à la veille du tournage, et pourtant je sentais que ça ne marchait pas, que ça ne pouvait pas se passer ainsi... Cette fin dépassait finalement le personnage, n'était pas organiquement liée à lui.

De plus, une telle fin, moins lyrique et intérieure que celle que vous avez finalement choisie, serait probablement venue rompre la cohérence du propos et du ton.

Je le crois aussi. Et on ne pouvait pas penser que, logiquement, un gars comme Joe prenne un tel risque juste pour se faire plaisir et qu'il aille déposer le corps de l'autre côté de la frontière. Il me semblait que je devais pousser le personnage plus loin dans sa logique profonde. On voit Joe qui essaye, malgré tout, d'offrir une sépulture à Diego, mais avec quoi? Un instrument ridiculement petit. Et puis, il voit ce chevreuil qui le regarde et c'est à ce moment qu'il se rend compte du caractère dérisoire de l'acte qu'il est en train de commettre, en même temps que de la gravité du moment: il saisit alors qu'il est arrivé à un point de non-retour. Le dernier regard que Joe échangera, ce sera donc avec cette bête. Dans la mythologie, quand un chevreuil apparaît, il y a toujours un présage de mort. Mais ça, je ne le savais pas!

Pour revenir à l'idée de fatalité, le film apparaît comme une tragédie, et peut-être même une tragédie antique. Un peu comme dans la scène des marionnettes de La sarrasine, alors que Tancredi tue sans le savoir celle qu'il aime, dans La déroute Joe tue en quelque sorte la part de lui-même qui lui était la plus chère.

Il manque un moment dans le film pour que ce soit comme une tragédie à l'antique: il manque le moment de la reconnaissance où

le héros se rend compte de sa faute. Là, il y a l'échange de regards avec les bêtes qui éveille chez Joe une prise de conscience, mais est-ce que cette prise de conscience est suffisamment forte pour qu'on puisse la considérer comme une reconnaissance? Œdipe, par exemple, lorsqu'il se rend compte que c'est lui l'assassin de son père, se crève les yeux.

Cette idée de la fatalité est aussi soulevée par la présence du personnage du détective privé qui s'apparente presque au messager du malheur dans la tragédie.

C'est exactement ce que j'ai voulu! Le mal s'installe dans le film dès que le privé apparaît. Il devait y avoir quelque chose de profondément trouble, d'insaisissable dans ce personnage de Roméo, qui est totalement à part des autres, tenant des propos à la limite du compréhensible. Quand il revient vers la fin, c'est lui qui prend Joe par la main et qui, indirectement, l'entraîne dans le malheur, en lui annonçant le mariage possible de sa fille avec Diego. Il donne l'information à Joe pour qu'il agisse. C'est en voyant le résultat filmé que j'ai vraiment pris conscience de l'importance de cette dimension du personnage comme incarnation de l'esprit du mal. C'est étrange de se rendre compte tout à coup de l'adéquation du résultat avec ce qu'on a pu avoir comme intuition...

Le film est sans cesse écartelé entre une pulsion de vie et une pulsion de mort. Comment avez-vous travaillé ces éléments du récit?

La vie, la mort s'expriment dans les espaces. L'eau, par exemple, est un élément qui est devenu, petit à petit, très présent. Quand on s'est demandé où serait située la maison de Joe, le fait de choisir le bord de la rivière des Prairies offrait non seulement une justesse documentaire — dans le secteur, sur le boulevard Gouin, il n'y a que ça, des «Joe» —, mais aussi un contraste entre la nature et le béton, la machinerie. Tout le film est fait de ce genre de contrastes: entre la légèreté de Bennie, son désir de transformation, de mobilité, et la lourdeur de Joe, de ses machines, entre le travail et la fête...

La fête qui d'ailleurs a lieu dans le béton du chantier plutôt que dans un jardin ou un parc...

Ça, c'est une intuition de Tony (Nardi)! Au départ, il semblait y avoir quelque chose d'un peu surréaliste dans le fait d'installer cette fête à l'intérieur du chantier, et puis, quand on a trouvé le lieu où on allait tourner, le propriétaire du chantier nous a dit: «Vous savez, moi aussi quand je fais des partys, je ne les fais pas à l'extérieur, mais dans le garage.» Je vous le jure! Dans ce garage, pour économiser des frais de chauffage, il y a un grand foyer à combustion lente, et il nous racontait qu'il sert aussi à faire cuire des steaks! C'est incroyable comme la réalité nous dépasse toujours!

On ne croirait jamais que La déroute a coûté environ 1 million \$ de moins que La sarrasine, soit 1,8 million \$. Quelle incidence cela a-t-il eu sur les choix esthétiques?

Il y a bien évidemment des idées que j'ai dû mettre de côté, notamment celles qui étaient liées à l'importance de la nature que j'évoquais plus tôt. Le film, par exemple, devait commencer au début du printemps, alors que les arbres n'ont pas encore de feuilles,



Joe (Tony Nardi). La forêt, point de non-retour.

puis j'avais eu l'idée d'installer ensuite une progression jusqu'à la forêt à la fin où, là, la nature est pleinement épanouie, de voir le vert s'imposer de plus en plus pour marquer la progression temporelle. Notre budget excluait évidemment la possibilité d'un calendrier étendu sur plusieurs saisons. Il fallait donc choisir des rues où il y avait le moins d'arbres possible, et, parfois, on se retrouvait avec, à l'arrière-plan, des arbres qui ne devaient pas avoir de feuilles et qui en avaient. On a été obligé de s'en accommoder... Cela semble un détail, mais c'en est un important! Une image nous atteint de plusieurs manières, de façon très subtile, et le spectateur ressentira ces choses-là, comme ces arbres qui, par exemple, ont une fonction spécifique.

Sur le plan esthétique, *La déroute* est très différent de *La sarrasine* qui était d'une sobriété extrême...

D'une certaine façon, lorsque je le regarde après coup, je peux dire que dans *La sarrasine* j'ai péché par formalisme. Il y avait justement un tel parti pris de dépouillement, de travailler en plans-séquences, sans presque jamais me détacher de ce parti pris, ne serait-ce que parce que, organiquement, le sens d'une scène appelait un gros plan, que cela me fait dire qu'il y avait là une sorte d'excès. C'est à la limite presque «intégriste», stylistiquement parlant! Avec *La déroute*, je voyais quelque chose de beaucoup plus près des per-

sonnages, de viscéralement lié à leurs émotions. On retrouve aussi dans *La sarrasine* une théâtralité qui disparaît complètement dans *La déroute* où le rapport à la vie est plus immédiat, et le travail à la caméra a aussi cette immédiateté-là. La caméra est proche de Joe, elle le suit, le traque. On a surtout travaillé à conserver, à travers les plans, le sens spécifique, le sens le plus juste et le plus simple par rapport à ce qu'on avait à dire.

La famille cinématographique semble importante pour vous. Vous travaillez toujours avec les mêmes scénariste, directeur photo, producteur, compositeur, dans la plupart des cas depuis *Caffè Italia*, Montréal.

Le seul «nouveau» sur le plateau était Mario Hervieux, le directeur artistique. Il est arrivé avec une vision de Joe: un homme riche, devant avoir un certain goût. Il avait peur de «faire laid» et c'est le contraire, il le fallait! Sinon on serait tombé dans le «cute». Mais on s'est finalement compris... La beauté vient en fait de la justesse, et la justesse est une chose extrêmement importante. La justesse des gestes d'un personnage, d'un décor, des souliers, des costumes, des tissus, de leur couleur, etc. C'est avec tous ces détails qu'on fait un film! ■