

Entretien avec Claude Gagnon

Léo Bonneville

Number 123, January 1986

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/50800ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (print)

1923-5100 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this document

Bonneville, L. (1986). Entretien avec Claude Gagnon. *Séquences*, (123), 5–12.

ENTRETIEN AVEC

CLAUDE GAGNON

CLAUDE GAGNON EST UN HOMME ÉTONNANT. ÉTONNANT dans le sens qu'il nous surprend. Vous le pensez rustre, vulgaire, à l'exemple de plusieurs de ses personnages. Détrompez-vous. C'est un homme policé, attentif. Vous croyez qu'il parle comme les lascars de *Visage pâle*. Pas du tout. Il a un langage non seulement châtié, mais élégant, s'exprimant dans un style soigné truffé d'un vocabulaire précis. Bref, on peut dire que Claude Gagnon est le côté pile de la face de ses principaux personnages. Puis, c'est un homme décidé qui ne craint pas l'aventure. Il fallait être audacieux pour partir subitement pour le Japon après avoir expérimenté le Mexique. Mais il semble qu'aucune épreuve ne le décourage. Et pourtant est-il satisfait de l'accueil que l'on fait à ses films? Considère-t-il qu'on l'apprécie vraiment dans les hautes instances cinématographiques? Alors les doutes surgissent. Claude Gagnon est-il à la veille d'un autre virage? Songe-t-il à nous quitter de nouveau? Claude Gagnon, c'est l'homme des surprises. Attendons voir.

Léo Bonneville

Séquences — M. Claude Gagnon, où êtes-vous né et quelle a été votre formation?

Claude Gagnon — Je suis né à Saint-Hyacinthe, le 18 décembre 1949. J'ai acquis ma formation quand j'étais enfant en regardant la télévision de Radio-Canada. Je suis donc né avec la télévision. C'est cette époque-là qui a marqué mon cheminement, grâce aux films de Renoir, Clair, bref, les films français. La première fois que j'ai pu toucher une caméra en 8mm et ensuite en Super 8, c'a été au Séminaire de Saint-Hyacinthe où j'ai fait une partie de mes études dans les années 60. À l'époque, j'ai travaillé sur quatre ou cinq films amateurs. C'était une belle époque, parce que nous travaillions avec un professeur qui s'appelait Guy Comeau et qui a fait acheter de l'équipement en déclarant qu'il fallait faire des films. Pendant deux ans, j'ai collaboré à plusieurs films.

— **Mais à vingt ans, vous quittez le Québec pour l'Extrême-Orient. Pourquoi le Japon?**

— La première fois que j'ai quitté le Québec, ce fut en 1968. Il faut dire que j'ai laissé les études pour aller trouver un emploi dans le cinéma. Comme je n'avais que dix-huit ans, j'ai été refusé partout. À l'Hydro-Québec, on ouvrait une nouvelle section audio-visuelle. Quelqu'un m'avait dit que si j'avais des photos à lui soumettre, il les examinerait et m'engagerait si elles étaient intéressantes. J'ai répondu que je partais lundi (on était le vendredi) pour le Mexique faire un reportage photographique sur les jeux olympiques et que je reviendrais lui montrer les photos. Vraiment, ce départ était complètement improvisé. Je n'avais aucune idée précise de ce que j'allais faire. Toutefois, le

voyage au Mexique m'a fait prendre conscience d'une chose: je n'avais aucunement envie maintenant de m'en aller dans le cinéma et de travailler sur des plateaux. J'avais plutôt envie de connaître les gens. Car ce qui m'intéressait au cinéma, c'était avant tout la scénarisation et le cinéma d'auteur. Or, on ne peut pas être un auteur si tout ce qu'on a appris s'est passé dans un collège classique et sur un plateau de tournage. De retour au Québec, je suis allé travailler dans une mine de Sudbury, j'ai été *helper* dans un camion, j'ai vendu des souliers pendant un an... J'ai donc fait plusieurs métiers. Mais déjà j'étais certain que j'allais devenir cinéaste. Comme le Japon était aux antipodes de tout ce que je connaissais, tant du point de vue religieux que philosophique, géographique, social, je me suis dit qu'il n'y avait pas de meilleur pays pour me dépayser. C'est ainsi que je suis parti de nouveau.

— **Est-ce que cette expérience a été enrichissante? Vous avez passé dix ans au Japon.**

— Disons que j'aurais aimé couper mon séjour en deux. Ça aurait été idéal. Parce que cela ne m'a pas aidé à faire partie de *la gang*. Car au cinéma québécois, il y a *une gang*. Je suis bien accueilli dans le milieu, mais ce n'est pas pareil. C'est un peu le regret que je peux avoir. Je dois dire que mon séjour au Japon a été positif.

— **Vous sentez-vous un peu marginal?**

— Oui. Quand j'étais au Séminaire de Saint-Hyacinthe, j'étais marginal. Partout où je suis allé, j'étais un peu marginal.

— **Alors, pendant dix ans au Japon, que faites-vous?**

— Beaucoup de choses.

— **Du cinéma?**

— Pratiquement, je ne faisais que du cinéma. Au tout début de mon séjour, j'enseignais le français. (Il faut dire qu'à une certaine époque j'avais un meilleur français que maintenant.) C'était dans le but d'acheter une caméra. Après trois ans d'enseignement, je ne faisais que du cinéma. J'ai vidé complètement la cinémathèque de l'O.N.F. à Tokyo. J'empruntais tous les films. Je travaillais dans un café (celui que l'on voit dans mon film *Keiko*). J'entrais là à neuf heures du matin et j'en sortais à neuf heures du soir. J'y prenais mes repas.

— **Vous viviez de cela?**

— Non. À cette époque je vivais un peu au crochet de ma femme. Elle enseignait le ballet. Je vivais grâce à elle jusqu'au moment où j'ai pu me débrouiller. Je me disais que c'était un emprunt, une dette.

KEIKO (1978)

— **Comment avez-vous produit *Keiko*?**

— En fait, *Keiko*, c'est mon premier long métrage. Il faut dire que j'avais fait plusieurs tentatives auparavant. Ce sont des films qui m'ont amené à faire *Keiko*. Depuis l'âge de dix-huit ans, à l'époque où j'ai quitté mes études pour devenir cinéaste, j'ai toujours tenu un journal, non pas sentimental, mais traitant du cinéma et comment j'allais le faire. C'était donc clair dans mon esprit que je voulais toucher à la photographie et tourner des films. Quand je suis arrivé au Japon, j'ai acheté des appareils de

photo et j'ai commencé à travailler avec ces instruments. Ensuite, j'ai essayé de faire du Super 8 avec des étudiants japonais. Il faut se replacer au début des années 70. Le milieu universitaire et le cinéma japonais étaient très radicaux. Le milieu était très politisé et c'est dire que le cinéma était politique. Je n'étais pas intéressé à faire du cinéma politique. En conséquence, les gens n'étaient pas empressés à travailler avec moi. Une fois de plus j'étais considéré comme un marginal.

— **Alors comment avez-vous écrit le scénario de *Keiko*?**

— Nous avons plusieurs amies qui étaient plus ou moins de petites *Keiko*. C'étaient des gens très libéraux qui pouvaient vivre, en un certain sens, en marge du système. Tout le temps où j'ai vécu au Japon, j'ai beaucoup questionné la société. Je me suis dit qu'il fallait que je fasse quelque chose par rapport à cette société. J'avais des amis que j'estimais et que j'avais perçus comme des gens suffisamment forts pour être capables de résister au système. Finalement, ils ont dû céder. Je me suis dit qu'il fallait que je fasse quelque chose en rapport avec cela. Non pas que j'avais des solutions à proposer, sauf que je croyais que le système en place doit être constamment remis en question. Il faut le bousculer sans cesse. Et je n'admettais pas, par exemple, que le mariage arrangé ne soit jamais remis en question. Je n'acceptais pas non plus que les rôles que l'on donnait à certaines gens dans la société japonaise ne soient pas contestés. Je crois que la société japonaise est trop conservatrice. Je vois mon film comme une sorte de testament. Au cours de mes années

là-bas, j'ai appris beaucoup de choses. Comme j'allais rentrer chez moi, mon film serait une sorte d'adieu. Je me disais que j'avais beaucoup reçu du Japon, alors je voulais lui en redonner d'une autre façon. Il ne fallait pas que je flatte le système, mais plutôt que je le questionne. C'est un peu l'histoire de *Keiko*. En fait, je me suis servi de plusieurs modèles pour créer mon personnage.

— Alors quelle était votre intention première?

— C'était vraiment de poser la question par rapport au système établi. C'était également de réagir par rapport au mode de tournage. Au Japon, on tourne presque toujours en studio. Pour des techniciens japonais, tourner avec un son synchrone, dans un appartement, c'était quelque chose d'impensable. De plus, la réduction d'espace faisait aussi qu'on croyait qu'il était impossible de tourner un long métrage au Japon. À chaque fois qu'on tournait et qu'on changeait l'angle de la caméra, il fallait déplacer tous les meubles d'un côté de la pièce et les transporter à l'extérieur. Cela représentait des problèmes assez importants. De plus, au Japon, les Maisons produisent et distribuent leurs propres films, dans leurs propres salles. C'est dire qu'elles ont le monopole complet. Elles contrôlent absolument tout. J'avais envie de me battre contre ça. Le cinéma indépendant avait très peu de force au Japon. Toutefois il existait un cinéma indépendant qui était plutôt enfermé dans un ghetto intellectuel. Je me disais que s'il fallait faire un cinéma indépendant fort, il fallait faire un cinéma qui allait atteindre la masse et non l'élite intellectuelle qui, de toute façon, se



Claude Gagnon avec l'interprète de *Keiko*

complait dans un certain cinéma. Pour cette dernière raison, il fallait s'attaquer à quelque chose d'un peu monstrueux. Nous ne savions rien et nous étions un peu naïfs. Nous n'avions aucune espèce d'idée du monstre auquel nous nous attaquions. C'était peut-être mieux ainsi, car si nous l'avions su, sans doute aurions-nous rebroussé chemin. Dans un cinéma qui axait l'attention d'abord sur les vedettes japonaises, nous cherchions à faire un film avec des personnes inconnues.

— Alors comment avez-vous choisi vos actrices et vos acteurs?

— Ce que les gens ne savent pas au Québec, c'est que j'ai tourné dans trois longs métrages au Japon. Dans des films d'action, j'avais des rôles importants de méchants et de barbus. Près de chez moi, à Kyoto, il y avait des studios et quand on

avait besoin d'un étranger, on me faisait signe. J'ai constaté qu'il n'était pas facile de fonctionner à l'intérieur du système. J'ai joué le mieux possible, j'ai essayé de sortir des stéréotypes, mais je n'ai pas été capable. J'avais l'air d'un imbécile. C'est que le système ne permettait pas de déroger à la tradition cinématographique établie. Devant cette situation, j'étais révolté de constater comment on tournait les films dans une sorte d'esthétisme poussé à l'absurde. Pour moi, c'était dépasser les limites de ce qui est acceptable. Je m'élevais contre ça et contre le jeu qui ne correspondait absolument pas à la réalité japonaise. J'ai alors contacté des comédiens qui travaillaient dans le théâtre underground à l'époque. Je leur ai fait regarder sur vidéo des comédiens de chez nous. Je les amenais à mon petit café du coin

et là je leur faisais observer les vrais Japonais. Tout le monde éclatait de rire. Il y avait dans le cinéma japonais une convention qui était devenue tellement grosse que les gens n'en étaient plus conscients. C'est contre tout ça que je m'élevais en réalisant *Keiko*.

— **Donc les actrices et les acteurs venaient d'un milieu que vous connaissiez bien?**

— C'étaient des gens de théâtre. Il n'y avait pas vraiment des amis personnels parmi eux. Toutefois je connaissais les techniciens.

— **Peut-on dire que vous n'avez pas subi l'influence des cinéastes japonais?**

— J'ai subi une influence inverse. J'ai réagi par rapport à une forme de cinéma. Quand on me demande qui m'a influencé, je nomme toujours Renoir, Ford. Et puis je me demande pourquoi je les ai nommés. Sauf que ce sont des cinéastes dont je garde un bon souvenir.

— **Avez-vous été satisfait de la réception de votre film au Japon et au Québec?**

— Au Québec, pas vraiment. Les gens de Québec n'ont jamais réalisé à quel point *Keiko* avait eu un impact époustouflant au Japon. Si nous avions eu seulement le dixième de ce que nous avons connu, nous aurions été grandement satisfaits. Vingt-cinq copies ont circulé pendant deux ans à travers le Japon. *Keiko* a provoqué des émissions de télévision sur le mariage arrangé. On s'est servi du film des mois et des mois. À la suite de la présentation de *Keiko*, des groupes féministes se sont formés, et également deux comédiennes du film ont constitué un groupe féministe, à Kyoto. Deux séries de télévision ainsi qu'un court

métrage ont été inspirés de *Keiko*. C'est dire que *Keiko* a eu une influence étonnante que nous n'avions pas prévue. Pour moi, *Keiko*, c'est le film Cendrillon, c'est-à-dire un film qui techniquement avait beaucoup de faiblesses. D'ailleurs, les Japonais avaient eux-mêmes pointé les faiblesses. Je pourrais dire que *Keiko* ressemble un peu à ce qu'a été, dans son temps, *À bout de souffle*. On peut dire qu'*À bout de souffle* c'est un film tout croche, mais, en revanche, il a déclenché toute une vague. Eh bien, au Japon, *Keiko* a provoqué à peu près la même réaction. Il a eu un fort impact, parce que jamais les films indépendants n'avaient été distribués de cette façon-là au Japon. À partir du succès de *Keiko*, la production indépendante a commencé à produire des films qu'elle a pu faire entrer dans les « grosses boîtes ». Cela ne s'était jamais vu. C'est dire que les producteurs et cinéastes indépendants m'aiment beaucoup au Japon.

— **Financièrement, avez-vous bénéficié de ce succès?**

— Nous avons fait de l'argent que nous avons investi dans le film suivant. Nous avons réalisé plus de 100 000 \$ de profits. Le film avait coûté environ 300 000 \$. Si nous avions eu un réseau de distribution décent, nous aurions fait certainement plus de profits encore.

LAROSE, PIERROT ET
LA LUCE (1982)

— **Dans *Larose, Pierrot et la Luce*, Jacques Larose vous représente-t-il revenant au Québec?**

— Pas vraiment, parce que nous n'avons pas les mêmes goûts. Je pense que, dans un film, chaque personnage représente un aspect du réalisateur. Je ne peux pas dire que *Larose est plus moi que Pierrot* ou même la Luce. Dans chaque individu, on trouve un côté masculin et un côté féminin. Personnellement, je me retrouvais dans chaque personnage, que ce soit par mon côté féminin, ou mon côté agressif, ou mon côté alcoolique... Mais je ne crois pas que je me sois particulièrement identifié à un personnage. Toutefois, on trouve quelque chose de ma frustration et de ma déception en ce qui concerne mon amitié pour Luc Matte qui était un ami d'enfance et un ami de collège. Nous avons plus ou moins vécu cela. Je considérais cette amitié-là morte et enterrée. Je me suis dit: si je veux la faire revivre, il faut la reprendre sur une base tout à fait nouvelle. Il faut la reconstruire à neuf, parce que cette amitié-là n'a plus aucune valeur. C'était un peu comme la maison pourrie du film, il fallait la restaurer de fond en comble.

— **Avez-vous une prédilection particulière pour les « gars de tavernes »?**

— Quand je suis revenu au Québec, ce qui m'a frappé, c'était de voir à quel point les gens buvaient. Jusqu'à vingt ans, je n'ai jamais bu de bière. Donc, je n'étais pas un « gars de tavernes ». Mes amis allaient à la taverne. Moi, j'étais plutôt un sportif. En rentrant, je me suis retrouvé dans les tavernes. C'était une nécessité sociale. Entretemps, j'avais appris à boire de la bière au Japon. Mais je n'en buvais jamais autant comme on en boit au Québec. J'ai été sidéré de constater combien les gens buvaient,

au point de perdre la raison et de ne plus savoir quoi faire. Cela m'est apparu un problème social assez grave dont je devais parler. J'ai cette attitude de dire que lorsqu'il y a un problème, il vaut mieux en parler que de le cacher. C'est ainsi que j'ai abordé *Larose, Pierrot et la Luce*. Je dois admettre que j'aime beaucoup ces personnages-là que je trouve très colorés. Je pense que j'ai été un peu pris dans la thématique du film par le problème de Larose et d'un vieux *chum* de collègue qui a totalement ruiné sa vie. Pour moi, c'était un problème intéressant à explorer. C'était beaucoup plus cela qui m'intéressait que la question des tavernes. Le drame de Larose, c'est qu'il se soit retrouvé dans ce milieu. S'il avait été introduit dans un milieu d'avocat, le personnage alcoolique aurait été au Rémy Martin et la présence du cognac aurait été beaucoup moins visuelle. Quand on est alcoolique à la bière, malheureusement, il faut s'envoyer une bonne douzaine de bouteilles pour que ça fasse effet. Pour moi, cela n'était pas un problème. Par la suite, je me suis rendu compte que cela choquait beaucoup de personnes. Si j'avais su, au départ, que les gens avaient une grande réticence à la bière et aux « sacres », j'aurais sans doute procédé autrement. Je dois avouer que dans tout cela j'ai été pur. Je n'avais aucun préjugé. Évidemment, à partir du moment où on est conscient que les gens ont un préjugé au sujet de la bière et des « sacres », il faut faire un choix. Je n'ai pas fait de choix parce que je n'en étais pas conscient. En revanche, avec *Visage pâle*, j'ai fait un choix parce que je connaissais les préjugés à la suite de *Larose*,

Pierrot et la Luce.

— **La finale de votre film m'est apparue comme une sorte de pirouette au spectateur, lorsque vos trois inséparables ceignent le tablier. Est-ce, comme disait Marcel Carrière, parce que, chez nous, on ne sait pas finir les films?**

— Je n'ai pas ce complexe-là non plus. Je ne crois pas que ce soit un problème. Je fonctionne avec un prologue et un épilogue, plutôt qu'avec une fin conventionnelle. Pour moi, le film était déjà terminé une fois la maison restaurée. J'ai voulu un épilogue différent du film. Le film est très réaliste du début jusqu'à la restauration de la maison. L'épilogue, c'est un choix que j'ai fait.

— **Quelle était alors votre intention en réalisant *Larose, Pierrot et la Luce*?**

— Je voulais dire qu'une amitié non

entretenu ne peut exister. Si on veut faire revivre une amitié, il faut la refaire du début à la fin. La maison, dans le film, est précisément le symbole de l'amitié entre les personnages. Une amitié non entretenue est exactement comme une maison non entretenue. Quand on revient dix ans plus tard, le bois est pourri et le bâtiment s'effondre de tous côtés. C'est un peu ce qui s'est passé dans le cas de Larose qui retrouve son vieux *chum*. À la fin, c'est un nouveau départ. Que va-t-il se passer? Qu'importe. J'avais envie de bien finir le film, parce que je voulais donner espoir.

— **Après la sortie du film, vous avez claironné que s'il ne connaissait pas le succès, vous alliez vous suicider. Faut-il croire que vous avez été satisfait de l'accueil qu'il a reçu?**

— C'est un journaliste qui a

Larose, Pierrot et la Luce



rapporté cela. Je parlais non pas de l'accueil du film, mais du pouvoir de tourner un film. Je disais donc que si je ne pouvais pas tourner mon prochain film, il valait mieux me suicider. Beaucoup de gens sont pris par le désir de tourner. Quand on se dit prêt, il faut tourner. Je suis contre un système qui vous dit de retravailler votre scénario et de revenir dans six mois ou un an. Pour moi, cette politique est aberrante. Quand un cinéaste travaille d'arrache-pied pendant un an à préparer un projet, je ne vois pas comment quelqu'un peut venir lui dire que c'est intéressant mais, voyez-vous... Je trouve cela inacceptable. Je ne crois pas qu'un comité peut décider cela. Il existe des cinéastes qui donnent le maximum chaque fois qu'ils tournent un film; parfois ils réussissent, parfois c'est moins évident. Il faut leur faire confiance. Évidemment je ne parle pas du premier long métrage, c'est différent. Quand j'ai fait *Larose*, *Pierrot et la Luce*, je n'avais pas le choix. Il fallait que je risque tout. Lorsque les organismes gouvernementaux m'ont laissé tomber, j'ai ragé mais j'ai décidé que le film se ferait quand même.

— **Financièrement, avez-vous été marqué?**

— Il reste, à ce jour, environ 200 000 \$ de dettes.

VISAGE PÂLE (1985)

— **Avec *Visage pâle*, on retrouve de nouveau des « gars de tavernes » qui ont le goût de la bouteille. Est-ce une obsession chez vous?**

— Dans *Visage pâle*, les « gars de tavernes » ont un rôle négatif. Mon personnage principal n'est pas un « gars de tavernes ». L'Amérindien est un « gars de tavernes », mais on laisse entendre pourquoi il est devenu un « gars de tavernes ». Je crois qu'on trouve un climat social qui fait saisir pourquoi les trois gaillards sont des « gars de tavernes ». Sachez que je n'ai pas particulièrement de sympathie pour les « gars de tavernes ». Je vais rarement dans les tavernes. Mais dans le contexte québécois, ce phénomène est important. Pas que les gars soient dans les tavernes, mais pourquoi ils y sont. Je pense que le film touche un peu ça. Les gens vont dans les tavernes parce qu'ils n'ont pas beaucoup de choix. Mon travail de cinéaste c'est de voir ce qui se passe et de faire réfléchir les gens. Mon intervention peut donc servir à quelque chose. Je n'avais pas envie de faire de mes gars des vilains détestables. J'avais plutôt envie de leur faire faire des choses un peu abominables, parce qu'ils manquent d'éducation et qu'ils sont pris dans un jeu bête. En fait, ils vivent dans un contexte qui ne leur permet pas de canaliser leurs énergies. Je parle beaucoup de violence dans la société. Pour moi, la violence c'est une énergie mal canalisée.

— **Justement, dans votre film, la violence surgit d'un regard, d'une présence... Les gens sont-ils si spontanément bagarreurs?**

— Je pense plutôt qu'il y a un certain contexte de frustration qui conduit rapidement les gens à la violence. C'est une utopie de penser que les gens qui, a priori, ne semblent pas agressifs sont moins dangereux que les autres. Pour moi, le drame ce n'est pas comment la

violence s'exprime, mais d'où elle vient.

— **Dans ce film, on constate plusieurs thèmes qui circulent: racisme, sexe, solitude, évasion. Lequel vous apparaît le plus important?**

— J'espère qu'aucun ne domine les autres. Je voulais surtout faire un film d'émotion et toucher les gens tout en les distrayant. C'est cela qui est important. Que ce soit dans la première partie plus rythmée ou dans la seconde partie plus douce. Évidemment, ce sont des extrêmes. Pourquoi pas? Il faut prendre des risques.

— **Vous affirmez que ce qu'on voit dans vos deux derniers films, c'est le monde d'aujourd'hui. N'avez-vous pas une vision exclusivement tournée vers les losers et les marginaux?**

— Pour moi, mes personnages sont des gagnants. Pierrot est revenu de très loin, précisément du pays de l'alcoolisme. Quant à Larose, il avait plusieurs problèmes dans sa vie sexuelle. C'est quelqu'un qui tout à coup à été capable de regarder sa vie en face. Il s'est remis sur ses pieds. La Luce est également un personnage très positif et très dynamique. Elle ramène les deux gars ensemble et se montre disposée à continuer à pousser avec eux. Ce ne sont donc pas des losers, mais vraiment des gagnants. C'est la même situation avec le personnage central de *Visage pâle*. C'est un très grand gagnant. Parce qu'on est victime d'un viol ou d'un acte très humiliant, la vie ne s'écroule pas pour autant et on ne tombe pas dans la déchéance totale. C.H. est un personnage qui se tient debout, qui tombe, qui se relève, qui combat et finalement se tient très droit. Mes autres personnages sont des

victimes. Il faut reconnaître que je n'ai pas fait mon film autour de ces trois individus. Ils sont là à peu près le tiers du film. Le spectateur qui voit quelqu'un traîner toujours dans une taverne et qui entend des « sacres » va peut-être se poser des questions. Il va peut-être se demander si le gars agit bien quand il agit de telle façon. Je ne fais pas de cinéma pour donner des stéréotypes parfaits à imiter. Au contraire, ce sont souvent des modèles à ne pas suivre. J'espère que les gens sont capables de rationaliser.

— **Pour ainsi dire, vous faites la critique de la société?**

— Je ne critique pas, j'observe. Et je montre la réalité que j'ai vue. Si cette réalité vous plaît tant mieux; si elle ne vous plaît pas, essayez donc de la changer à votre manière. Ce n'est plus mon problème. J'ai fait mon travail. Je regarde et je rapporte en faisant passer certaines idées.

— **Alors pourquoi avez-vous fait *Visage pâle*?**

— Je voulais parler de la bêtise qui se cache derrière des drames. De plus, je voulais montrer comme il est facile tout à coup de basculer sans crier gare et comment une simple plaisanterie peut conduire à un drame épouvantable. La violence est presque toujours immédiate.

— **Êtes-vous violent avec vos acteurs?**

— Jamais. Sauf lorsque c'est nécessaire.

— **Quand est-ce nécessaire?**

— Quand c'est la dernière stimulation dont les comédiens ont besoin. Par exemple, dans *Visage pâle*, il m'est arrivé de frapper dans une porte plutôt que dans la figure de quelqu'un. C'est ainsi que je contrôle ma violence. Avec les



Visage pâle

acteurs, ce qui est important, c'est de créer une sorte de complicité. Le comédien donne carte blanche au metteur en scène sur les moyens à employer pour arriver au résultat final. Et je pense que la réciproque est vraie. Durant le tournage, je disais à Guy Thauvette: « S'il faut que je lèche le dessous de tes souliers pour que tu joues la scène, je vais le faire. S'il faut que tu piques une crise devant tout le monde et que tu m'injuries, je suis disponible pour cela. Mais si tu as besoin de recevoir un bon coup de poing, je vais également te le donner. » Sur le plateau de tournage, je n'entends pas partir une polémique autour d'une scène.

— **Vous avez fait une large promotion pour *Visage pâle* à travers la province. Êtes-vous satisfait de la réalisation du film et de l'accueil du public?**

— Le film a été fait sans la moindre contrainte. J'ai assumé la

responsabilité du film de a à z. Quand je n'étais pas satisfait, je reprenais la scène. Je crois que j'ai obtenu ce que je voulais. Évidemment, on n'est jamais totalement satisfait. Quant au public, les gens qui sont venus voir le film ont eu une réaction très positive. Le problème chez nous, c'est de persuader les gens d'aller voir un film, car ils ne veulent pas se faire prendre avec un film plat. Je vous annonce que *Visage pâle* va ressortir au mois de janvier 1986.

— **Combien a coûté la production du film?**

— 1 300 000 \$

— **Considérez-vous que *Visage pâle* est un film exportable, particulièrement dans les pays francophones?**

— Les quelques Français qui ont vu le film l'ont beaucoup aimé. Évidemment, les séquences avec les trois vilains, les Français n'arrivent vraiment pas à comprendre ce qui

se passe. Personnellement, je n'accepte pas de compromis. Si on doit présenter le film à des francophones, on devrait le sous-titrer s'ils ne le comprennent pas. Ou bien on fait le choix de Denys Arcand qui est allé tourner dans un milieu universitaire où le français est plus compréhensible.

— **Quel sera votre prochain film et dans quel milieu va-t-il se dérouler?**

— Ce ne sera pas *Le Petit Perron*. Depuis longtemps, je voulais tourner *Le Petit Perron*. Mais après le tournage de *Visage pâle*, je me retrouve avec 125 000 \$ de dettes. Je me dois de rembourser cet argent. Je me questionne donc sur l'opportunité de tourner des films au Québec. Je suis dans une période de réflexion. Selon la réception que l'on fera à *Visage pâle* à l'étranger, cela décidera si je continuerai de tourner une fois de plus au Québec. Je pense que notre langage nous

limite beaucoup. Nous sommes perçus à l'étranger pour moins intelligents que nous le sommes, à cause du langage que l'on entend dans nos films. De plus, il y a un côté visuel qui passe mal à l'écran, par exemple, nos intérieurs. Nos intérieurs n'ont pas une luminosité intéressante. C'est dire que plusieurs aspects nous limitent dans nos films. J'arrive précisément du Japon et les Japonais m'ont offert de tourner un film aux États-Unis avec des comédiens américains, mais avec des techniciens japonais.

— **De qui sera le sujet du film?**

— Le sujet viendra des Japonais. Je pense que, pour les deux prochaines années, je vais abandonner le cinéma d'auteur. Nous verrons si c'est un abandon définitif.

— **C'est donc dire que *Le Petit Perron* est reporté?**

— Il est reporté. Je ne crois pas que ce soit annulé à tout jamais.

Si je tourne au Québec, ce sera d'abord un film pour enfants. Ce sera notre maison qui le produira avec le concours du Japon. Nous sommes à travailler le financement. En tant que cinéaste, je ne veux plus subir le manque de maturité d'un public qui n'accepte pas de voir son cinéma. Tenez, mon premier but, c'était de tourner *Visage pâle* aux États-Unis, en anglais. Le film n'avait rien à voir avec le Québec. L'histoire comme telle peut se situer n'importe où. Ce qui fait problème chez nous, ce sont les gens qui n'acceptent pas de se reconnaître ainsi et de s'entendre parler comme je le montre. J'ai nettement l'impression que je m'en vais vers les États-Unis. Ce projet américain, je vais le tourner. Peu importe ce qui arrivera avec les autres projets. Cependant, cela ne veut pas dire que je fais mes adieux au Québec.

Visage pâle

