

Paul Tana et les risques du métier

Carlo Mandolini

Number 195, March–April 1998

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/49246ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (print)

1923-5100 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this document

Mandolini, C. (1998). Paul Tana et les risques du métier. *Séquences*, (195), 19–22.

P
A
U
L

Sébastien Beaulieu

T
A
N
Aet les risques
du métier

La Déroute est le quatrième long métrage de Paul Tana. Avec ce nouveau film, le réalisateur montréalais aborde à nouveau la question de l'immigration. Mais cette fois, l'angle est différent et la question du multiculturalisme est traitée avec une dynamique nouvelle. Avec *La Déroute*, Tana a en effet voulu fracasser les clichés et briser l'image de l'immigrant «cute», gentil et folklorique. Pour ce faire, il lui a fallu aiguïser sa caméra, la rendre plus insidieuse, plus dure. Voici donc un Paul Tana nouveau, qui a tenu à ce que nous nous rencontrions dans ce même café qui résonne encore des longues discussions (entre Tana, Ramirez et Nardi) qui furent à l'origine de *La Déroute*. Au cours de cette entrevue, Tana s'est livré avec sa gentillesse et générosité habituelles... et peut-être aussi avec une certaine amertume. Nous aurons été prévenus...

Propos recueillis par Carlo Mandolini

Séquences – Permettez-moi d'amorcer cet entretien avec une question un peu polémique. Il y a quelque temps paraissait un livre qui vous était consacré et qui reprochait aux médias québécois (et à Séquences notamment) d'avoir réduit la portée de votre travail de cinéaste à la seule dimension ethnique de vos films. Que pensez-vous de cette thèse?

Paul Tana – Je n'ai pas lu le livre et je ne le lirai probablement pas. Je ne lis même pas les entrevues que je donne. Je devrais peut-être le faire, mais je n'aime pas ça. Ceci dit, il y a peut-être une certaine part de vérité dans un commentaire comme celui-là. C'est vrai qu'on a tendance à regarder le travail que je fais comme étant celui d'un cinéaste ethnique et je me suis souvent retrouvé, surtout à l'époque de *La Sarrasine*, dans cette ambiance *cute*, un peu spaghetti où le discours se résumait à: «Voyez comme ils sont fins, ces Italiens! Regardez comme ils sont beaux ces gens venus d'ailleurs avec leurs valises pleines d'une culture diverse». Je trouve que c'est un regard artificiel, un peu adolescent. Dans *La Déroute*, ce type de regard est illustré par la réflexion du personnage du Maire, dont l'attitude pendant la fête italienne se résume à «vous êtes *ben* beaux vous, les Italiens! J'aime ça, moi, les films italiens!». Les bons sentiments, c'est bien, mais c'est pas suffisant lorsqu'il s'agit

d'aborder la question de l'immigration. Ce genre de réaction se produit cependant beaucoup moins lorsque mes films sont vus à l'étranger, car ils sont moins perçus comme œuvre ethnique. Bien sûr, il y a une dimension ethnique dans mon travail de cinéaste. Mais j'essaie toujours d'aller au-delà de l'ethnicité des personnages. Ce sont d'abord des êtres humains. Ce n'est qu'ensuite qu'ils ont une réalité ethnique.

La dernière fois que nous nous sommes rencontrés, c'était à la sortie de *La Sarrasine*, en 1992. Notre entretien s'était terminé par un mot sur *La Déroute* qui, à l'époque, était encore à l'étape de projet et s'intitulait *Le Rêve de Joe Aiello*. Comment le film a-t-il évolué depuis? Dans mon esprit, le vrai titre du film est toujours *Le Rêve de Joe Aiello*, ou *Monsieur Aiello*. Mais c'est le distributeur qui, dans une stratégie de distribution, a voulu ce titre, *La Déroute*. Il a voulu que le film soit le plus ouvert possible, afin d'atténuer les connotations ethniques. C'est une volonté légitime. *La Déroute* est un bon titre parce qu'il décrit l'action du film. J'aurais cependant préféré que l'on puisse souligner la dimension onirique du film. Mais si jamais le film devait sortir en Italie ou en Europe, j'aimerais qu'il ait un autre titre. Comme par exemple *Dites-lui que je l'aime*, qui est la chanson que Joe chante

à quelques reprises dans le film et qui est une réminiscence de sa culture. Pour ce qui est de l'évolution du projet, il faut dire que le scénario existait déjà en 92. L'idée du film est née durant le tournage de **Caffè Italia, Montréal**. J'avais rencontré cet homme qui voulait participer au film pour pouvoir laisser une trace de lui, une marque de son passage dans ce monde. Et c'est comme ça que tout a commencé. Nous étions prêts à tourner dès 94. Or le film a été très



Sébastien Beaulieu

difficile à produire parce qu'on ne nous a pas fait confiance. Il aura fallu attendre jusqu'en janvier 97 avant que l'on se remette à travailler sur ce scénario. C'est-à-dire cinq ou six mois avant le début du tournage, lorsqu'on a compris que le film allait enfin se faire, que ça devenait vrai! Alors Tony (Nardi), Bruno (Ramirez) et moi avons fait un travail incroyable! Pendant un mois et demi, on a remis le scénario en question, complètement. À la fin de cet exercice, l'histoire est demeurée la même qu'au tout début, mais son développement est plus juste, plus incarné, plus vrai par rapport aux personnages et à l'histoire qu'on voulait raconter. Je crois que dans les versions précédentes, notre désir de profondeur n'était pas encore tout à fait au point. Notre scénario était intéressant à lire, mais il était trop gentil, trop forcé, trop *cute*. Joe était quelqu'un que l'on se contentait de regarder vivre. Tandis qu'avec la version finale, on s'est installé à l'intérieur du personnage, notamment grâce à la contribution de Tony, qui est un acteur particulièrement brillant.

Ce manque de confiance des producteurs est étonnant. On aurait pu croire qu'après les succès de Caffè Italia, Montréal et de La Sarrasine, le nom de Paul Tana était devenu une valeur sûre...

La Sarrasine fut un succès critique. Mais au box-office ce fut un désastre... Le film a coûté trois millions et a rapporté à peine 200 000\$. Peut-être même pas! Je me suis alors retrouvé au purgatoire pendant un certain temps. **La Déroute** devait coûter 2,6 millions et on l'a finalement fait pour 1,6 million... avec une foule de contraintes de temps et de pellicule et un dépassement de budget de 175 000\$. Mais j'avoue que... je m'en fous complètement! Cela a peut-être provoqué des problèmes pour le producteur, mais 175 000\$ c'est rien par rapport au résultat final! Quand le cinéma est régi par un esprit comptable, quand il n'y a plus de producteurs avec un grand P qui veulent prendre des risques, alors c'est que le cinéma a un problème.

Des risques, vous avez semblé en prendre beaucoup avec La Déroute. Plutôt rares sont les films québécois qui osent ainsi déstabiliser le spectateur, notamment dans l'illustration d'une violence psychologique, physique, carrément viscérale. Dès les premières scènes, votre

désir d'imposer une vision particulièrement amère, crue et déstabilisatrice est évidente.

Oui, c'est un film viscéral. J'ai toujours eu ce désir de faire un film où les personnages vont loin dans leur rapport aux autres. Je voulais montrer cette *viscéralité* entre les personnages et éviter à tout prix le côté mignon, sympathique. En ce moment, au Québec, le cinéma et la télévision baignent dans une atmosphère *cute* absolument insupportable! Le seul moyen d'éviter ce cachet *cute*, c'est d'effectuer un travail important sur les personnages en essayant d'aller en profondeur. De mon point de vue, aller en profondeur, cela veut dire interroger les personnages jusque dans leurs derniers retranchements pour que, chaque fois, ils puissent faire des choses *justes*, qui correspondent vraiment à ce qu'ils sont. Si on prend la peine de faire ce travail, on ne peut pas se tromper. Il ne faut cependant jamais cesser de se poser des questions. Et c'est ce qu'on a fait dans le film. Tout au long du tournage, le questionnement du scénario a suivi pas à pas la mise en scène. À un tel point qu'on récrivait des scènes le soir et on les tournait le matin. Parfois au plus grand désespoir de l'équipe, mais avec sa très grande compréhension aussi. Or on n'a eu que vingt-cinq jours de tournage. Il a donc fallu tourner très vite, à la vitesse d'une émission de télévision, en mettant en boîte cinq minutes de film par jour! Évidemment, ces conditions contrastent durement avec notre désir de profondeur et il nous a fallu tourner dans un état de *déstabilisation totale*. Mais je crois que c'est la seule façon de travailler. Le problème c'est qu'on n'a pas d'argent pour assumer tout ça. Dans de tels cas je pense toujours à Stanley Kubrick, qui a travaillé avec ses acteurs pendant trois jours, en plein tournage, pour mettre au point la scène du viol de **A Clockwork Orange**. Pendant ce temps, les techniciens attendaient. C'est génial ça! Mais ces trois journées ont porté fruit en *maudit*, parce qu'elles ont permis de penser à l'idée de la chanson *Singin' in the Rain*, qui n'était pas dans le scénario! Il faut du temps pour faire du cinéma parce qu'il faut pouvoir confronter le scénario à la réalité des acteurs, à la

...le fait que dans ce film les personnages soient italiens n'est qu'une question de contexte, un point c'est tout! Si on ne fait pas ce travail lorsqu'on écrit un film, on installe inévitablement les personnages dans une cage et on invite les spectateurs à les regarder comme des animaux dans un jardin zoologique. C'est pour cette raison que je trouve que **Marius et Jeannette** est un film absolument emmerdant!

réalité de l'espace. Et à ce moment seulement on peut voir si ce qu'on veut faire fonctionne ou pas.

La remise en question que vous évoquez semble aussi avoir porté sur la façon dont vous illustrez l'italianité dans votre cinéma?

Ça, on l'a voulu dès le début. Les personnages sont italo-québécois, certes, mais jamais on a voulu tomber dans le cliché de l'immigrant gentil. Ces gens appartiennent à une certaine tradition culturelle, mais au delà de ça, on les a conçus comme des êtres humains d'abord. Ce qui est important, c'est de trouver l'environnement juste. C'est de la vérité du costume, de l'espace et des gestes que naît la beauté. Tarkovski disait que la vérité fait en sorte que l'esthétique rejoint l'éthique. C'est dans cet esprit que j'ai élaboré le film. Dans cet esprit de justesse par rapport à la réalité du personnage, mais aussi par rapport à la réalité dans laquelle nous vivons. Si on ne fait pas ce travail lorsqu'on écrit un film, on installe inévitablement les personnages dans une cage et on invite les

spectateurs à les regarder comme des animaux dans un jardin zoologique. C'est pour cette raison que je trouve que **Marius et Jeannette** est un film absolument emmerdant!

Lors du prologue en vidéo de La Déroute, on a l'impression de regarder les personnages dans un contexte très figé, presque cliché (trois hommes italiens chantent une chanson napolitaine rendue célèbre par Caruso). Mais dès le plan suivant, vous vous empressiez de casser l'atmosphère avec une scène très violente (psychologiquement et physiquement) entre Joe et sa fille Bennie.

Bennie veut sortir de cette tradition afin de pouvoir respirer et vivre comme elle l'entend. Mais derrière ce désir de couper, qui est nécessaire, il y a une réalité: on n'arrive jamais à se défaire de ses origines. Alors Bennie a beau vouloir partir, épouser Diego, s'affirmer dans une existence qui est aux antipodes de celle de son père... il n'y a rien à faire. L'important pour Bennie est cependant d'arriver à être elle-même en posant des gestes qui la définissent elle. Mais en quittant son père, elle continuera tout de même à le porter en elle, comme nous portons ceux qui nous ont faits, c'est-à-dire nos parents. On ne peut pas tout reprendre à zéro. Il y a dans le film une tension entre changement et tradition. Ce sont deux choses qui vont de pair.

Cette tension explique le décalage constant chez les personnages.

Vers la fin du film, Joe chante une vieille chanson napolitaine tout en roulant sur une autoroute nord-américaine. Il roule en Cadillac avec un téléphone cellulaire mais se fait interpréter un rêve auquel il croit puisqu'il tentera de chasser le mauvais sort à l'aide d'un vieux rituel italien... il y a donc juxtaposition, lutte, et tension entre la tradition et la réalité. Joe est un personnage anachronique, plein de contrastes.

D'où la richesse de la scène du rituel italien dans cette eau nord-américaine.

... dans la Rivière des Prairies, tout à fait...

... et sa fille qui le regarde, de loin...

... qui ne comprend pas ce qui se passe. Elle voit son père dans une immense intimité. C'est un aspect de son père qu'elle n'a jamais connu. C'est pour ça qu'elle part, parce que son père, à ce moment, devient autre.

Mais n'est-il pas paradoxal qu'une fille d'immigrant, qui, de par son

On dit les choses, sans les dire. On se retient,
on se censure, on n'ose pas critiquer les côtés
pervers de l'idéologie nationaliste.
On ne peut rien dire parce qu'il faut faire attention.

attitude de rejet de ce statut ambigu de l'immigrant, fuit sa famille pour épouser un homme qui, en tant que réfugié politique, a un statut encore plus précaire et ambigu que celui de l'immigrant? Bennie serait-elle prisonnière de sa propre ambiguïté?

Au fond, c'est vrai, pourquoi fait-elle ça? Je ne sais pas. Pourquoi Diego et pas un autre? Le fait d'être une fille d'immigrant lui permet d'avoir une plus grande ouverture d'esprit. Peut-être est-elle plus prête au changement, tout en gardant un certain lien avec la tradition? C'est contradictoire, je sais, mais dans ce film il y a aussi mes propres contradictions... je n'ai aucune idée de ce que va faire Bennie avec cette réalité, avec ce que lui a laissé son père. Comme je n'ai aucune idée de ce que mon fils pourra faire avec ce que je pourrai lui laisser.

La force de l'appartenance à la tradition n'empêche cependant pas Joe de refuser de se considérer comme un immigrant. Il a payé son dû, dit-il.

Joe ne se considère pas immigrant parce qu'il est confronté au personnage de Diego, qui est un déraciné, qui cherche à s'ancrer quelque part. Diego cherche un port d'attache. Il veut sa chance, celle que Joe a pu avoir trente ans auparavant. La perception de Joe est empreinte de racisme, de xénophobie. Est-ce que ce sentiment est plus présent chez les minoritaires? J'en ai aucune idée. Le racisme de Joe est un monstre qui vit aussi dans l'âme de nombreux Québécois francophones nationalistes, en raison de cet effort acharné de préserver les choses. Joe veut à tout prix préserver ce qu'il a, afin que ses valeurs puissent continuer. Mais on ne peut agir ainsi! Diego c'est l'autre avec un grand A et il faut qu'il ait la chance de vivre, sinon c'est toute notre société qui va mourir dans cette culture de la résistance! Compte tenu de la nature de la société québécoise qui se cherche, qui se pose des questions sur son identité, la ghettoisation des nouveaux arrivants demeure constante. Alors chacun vit sur sa petite île. La problématique de l'identité est toujours là. Peut-être parce qu'on vit au Canada ou au Québec, qui ne sont pas aussi différents qu'on le dit, dans cette réalité un peu floue, cette identité qui n'en est pas vraiment une.

Certains de vos personnages n'hésitent d'ailleurs pas à régler certains comptes avec les Québécois de souche. C'est peut-être la première fois qu'on ose dire ces choses.

Oui! Le problème, encore une fois, c'est qu'on vit dans une société trop *cute*. On dit les choses, sans les dire. On se retient, on se censure, on n'ose pas critiquer les côtés pervers de l'idéologie nationaliste. On ne peut rien dire parce qu'il faut faire attention. Mais faire attention à quoi, *tabarnouche*? C'est comme ce regard gentil sur les immigrants. Ben non! Ce sont des êtres humains. Ils sont beaux et ils sont laids. Ce rapport ambigu qu'a le propriétaire du magasin de bagels, dans le film, envers les Canadiens-français, eh bien il existe! Il ne faut pas avoir peur de faire ressortir cette dimension.

Dans votre film, la volonté de provoquer s'accompagne aussi d'un langage souvent très cru...

Il faut se sortir de la guimauve cinématographique dans laquelle on vit, parce qu'en ce moment, c'est insoutenable! Il n'y a plus d'argent pour le cinéma, alors on fait de la télévision... mais ce qu'on fait est complètement absurde! Le cinéma et la télé sont devenus une grande industrie qui emploie beaucoup de monde. Mais personne ne remet jamais rien en question. Il y a un petit vedettariat, une petite bourgeoisie qui s'est installée. Tout le monde est heureux: *je suis content, point!* Le cinéma devient accessoire et on ne prend plus aucun risque.

Ce sont peut-être les risques que vous avez pris dans La Déroute qui en font un film au cachet si particulier.

Peut-être, je ne sais pas. Remarquez que le cinéma québécois a déjà eu le courage de prendre des risques. Regardez la liberté des documentaires des années 60. C'est probablement la plus belle chose qu'on ait apportée au monde. Mais on a oublié tout ça, même si Arcand, Pool, Lauzon ont continué à faire des



La Déroute

choses extrêmement intéressantes. C'est peut-être un phénomène des années 90 qui coïncide avec une sorte d'aplatissement de la production depuis que le producteur (et avec lui le distributeur) est devenu la personnalité dominante du cinéma. Les scénaristes et réalisateurs ont été relégués au second plan. C'est ce qui donne lieu aux téléseries qui, par certains côtés, font ressortir tout notre provincialisme qui réduit à créer des produits d'imitation: «Regardez! nous aussi on est capable de faire une série sur les urgences, les journalistes» etc. La pensée critique a été dès lors complètement évacuée de la télé et du cinéma.

La critique de la télévision est évidente dans votre film, notamment dans la scène qui se déroule à la télévision communautaire italienne. Mais du même coup, vous posez un regard plutôt acerbe sur la pseudo intelligentsia italo-montréalaise.

C'est un regard un peu ironique sur une sorte de vie culturelle qui à la limite n'a pas beaucoup de sens. C'est une italianité un peu *naiaseuse*, folklorique.

Mais cette télé n'est-elle pas, en même temps, une bouée de sauvetage pour Joe et Bennie?

Oui, c'est pour Bennie une façon de regarder son père. La télé comble ce désir de voir son père, de l'épier, comme lui l'épie et la suit au début du film. C'est elle qui adopte maintenant cette attitude. Et à la fin c'est elle qui le cherche. Tout s'inverse dans le film. C'est l'idée de contraste, à nouveau...

La matrice de ces rendez-vous manqués se manifeste, dès le début du film, à l'occasion de cette espèce de course-poursuite entre père et fille dans la maison familiale. Il y a ce montage rapide où les personnages se cherchent de porte en porte et de pièce en pièce sans pourtant jamais se rejoindre...

Oui, tout le film est là. C'est un jeu du chat et de la souris. Mais c'est ironique, car ils se manquent toujours de très peu.

Bennie, on le voit, est un personnage pivot. Pourtant vous avez choisi de faire de Joe le personnage principal.

Oui et c'est peut-être un problème à l'intérieur du film, je ne sais pas. Peut-être aurions-nous dû suivre Bennie un peu plus, afin de la rendre plus tangible. Elle est peut-être énigmatique à certains égards, mais c'est toujours Joe qu'on a voulu suivre.

Entre Joe et Bennie, il y a Nuccio, le fils handicapé. Comment s'insère ce personnage dans votre film ?

Le personnage de Nuccio sert à rendre le rapport entre le père et la fille encore plus extrême. Dans la mentalité d'un homme comme Joe, c'est le fils qui aurait du prendre la relève. C'est sur lui qu'il aurait exercé toutes les pressions. Mais comme c'est impossible, comme ce n'est pas à travers lui qu'il pourra laisser une trace, toutes ses complaisances sont transposées sur sa fille. Comme dit Joe: «Bennie, c'est tout ce qui me reste». Nuccio était un personnage dont j'avais très peur au début. Mais quand j'ai trouvé Hugolin, tout est devenu très facile. Hugolin est extraordinaire, on a fait du bon travail ensemble. Je ne lui ai jamais fait lire le scénario. Il n'a lu que les scènes dans lesquelles il se trouvait. Il n'a donc jamais su l'histoire. Et ça, c'est important parce qu'un personnage comme Nuccio ne peut vivre que dans un présent le plus immédiat possible. Il y a eu une grande rigueur par rapport à la préparation de ce personnage. Afin de maîtriser son personnage, Hugolin a passé un mois et demi avec une famille italienne où il y a un fils handicapé. Il a pu trouver les attitudes et gestes significatifs. Rigueur aussi au niveau des costumes pour Hugolin, qui donnent à son corps une mollesse qu'il n'a pas. Bien au contraire, car ce garçon est un athlète! Il a un corps parfait. Le cinéma, c'est ça aussi, ces détails auxquels je

suis très sensible: la façon dont s'assoient les personnages, les verres dans lesquels ils boivent, etc. Si on ne s'interroge pas là-dessus on a tendance à généraliser, alors qu'en fin de compte, quand on fait du cinéma, il faut toujours être spécifique, d'une extrême précision.

À l'instar d'Hugolin, certains de vos acteurs doivent interpréter des personnages d'origine italienne, alors qu'eux-mêmes ne le sont pas. Comment s'est fait le travail avec eux?

Tout naturellement! Le personnage de Bastiano, par exemple, devait être tenu par un acteur italien. Mais on n'a pas eu l'argent pour le faire venir. Alors j'ai pensé à John, que j'avais vu dans *Omertà* et dont je trouve le visage extrêmement intéressant. Il a commencé à jouer en français avec un accent italien, mais ça ne marchait pas du tout. Il n'y avait pas de vérité dans l'émotion. Alors je l'ai fait jouer dans sa langue, en écossais, et on l'a ensuite doublé. Je pense que ça fonctionne très bien. Le rôle de Diego a été difficile à caster, jusqu'à ce que je trouve Richard Lemire, un Québécois dont la mère est péruvienne. Son physique n'est pas vraiment celui que j'avais en tête – je cherchais des traits plus indiens – mais sa qualité de jeu a été déterminante. C'est ça, aussi, prendre des risques.

Dans mon cas, c'est le cinéma qui exprime la vie dans toute sa beauté. Peut-être que je fais aussi du cinéma pour tenter de comprendre ce que nous faisons dans la vie, durant ce petit flash entre deux grands moments de noirceur, la naissance et la mort. Moi, durant ce petit flash de lumière, je fais du cinéma.

Et prendre des risques, est-ce que c'est aussi laisser une certaine liberté à vos acteurs?

Absolument... comme je l'avais fait dans *La Sarrasine*, d'ailleurs. J'ai toujours une très grande ouverture d'esprit. C'en est même parfois dangereux! Jusqu'à la dernière minute, je me dis que les choses peuvent se transformer. Je ne dois surtout pas imposer mes idées aux personnages. Il faut laisser la place à leurs idées, à leur personnalité. Il faut que chaque geste soit organique avec ce qu'est le personnage. Il ne faut jamais lui imposer des actions qui risquent d'être incohérentes avec ce qu'il est. C'est une question de justesse, de vérité. C'est la même chose avec mes autres collaborateurs. Je leur fais confiance parce que je sais que je suis entouré de gens extrêmement brillants! (François) Barbeau aux costumes, Pierre (Desrochers) à la musique, Tony comme acteur, Michel (Caron) à la photo... Je ne me considère pas comme un grand cinéaste, mais j'ai peut-être le talent de savoir m'entourer... je sais choisir mes collaborateurs.

Après quatre longs métrages, quel genre de réalisateur êtes-vous en train de devenir?

Je ne sais pas! Peut-être quelqu'un qui va essayer de rechercher sans cesse la vérité, la justesse des situations et des personnages. Et comme mes personnages je cherche à laisser des traces, car ce qui reste de nous c'est ce que nous construisons. Dans mon cas, c'est le cinéma, qui exprime la vie dans toute sa beauté. Peut-être que je fais aussi du cinéma pour tenter de comprendre ce que nous faisons dans la vie, durant ce petit flash entre deux grands moments de noirceur, la naissance et la mort. Moi, durant ce petit flash de lumière, je fais du cinéma. Au fond, comme Joe. **S**