

Entretien avec Paul Tana

Marie-Claude Loiselle

Numéro 60, printemps 1992

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/22469ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (imprimé)

1923-5097 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce document

Loiselle, M.-C. (1992). Entretien avec Paul Tana. *24 images*, (60), 7–11.

Entretien avec Paul Tana

propos recueillis par Marie-Claude Loiselle



PHOTO: BERTRAND CARRIERE

Après les heureuses découvertes que furent *Les grands enfants* (1980) et *Caffè Italia Montréal* (1985), nous attendions avec impatience le troisième long métrage de Paul Tana. Sept ans d'attente qui en valurent la peine puisque grâce à l'intelligence de sa mise en scène et à son lyrisme retenu, Tana signe ici un des plus beaux films réalisés au Québec ces dernières années.

Votre précédent long métrage, Caffè Italia, également écrit en collaboration avec l'historien Bruno Ramirez, témoignait, à l'intérieur d'une fiction, d'un très grand souci documentaire. La Sarrasine a-t-il été écrit avec une volonté de demeurer très près de la réalité historique de l'époque ou vous êtes-vous orienté vers une écriture plus libre ?

La dimension documentaire était très présente au départ mais elle s'est estompée à mesure que nous écrivions. Certaines répliques à l'intérieur du film proviennent d'articles ou de dossiers de curés du début du siècle, comme par exemple cette phrase que Pasquale dit à Carmelo en allant à l'église: «Dans ce pays, plus tu es vieux et laid, plus tu te maries tôt le matin». Ou encore lorsque Félicité dit à son père: «Si ça avait été un Canadien français, y'aurait été pendu», cette réplique avait été dite par quelqu'un qui assistait au procès de Giuseppe Moschella à l'époque. Il y a donc un aspect documentaire en filigrane mais qui demeure discret. Notre volonté était avant tout de partir d'un fait divers

et, en l'investissant de notre imaginaire, raconter une histoire. Le plus dangereux quand tu fais un film d'époque, c'est de tomber dans le pittoresque. Même s'il était absolument essentiel que les personnages parlent le dialecte sicilien, nous n'avions pas, là non plus, de souci documentaire; il n'y avait pas de volonté de retrouver des archaïsmes du dialecte ou du français tels qu'ils auraient été parlés à l'époque. La langue était toutefois importante dans la mesure où elle fait organiquement partie des personnages et leur confère une authenticité.

C'est clair qu'il aurait été ridicule de tourner ce film en français avec un accent italien. On ne semble pas réaliser bien souvent, dans le cinéma québécois, l'importance de la langue; de la sonorité de la langue. Est-ce par maladresse ou manque d'attention à cette dimension ? On a soit tendance à faire trop «bien parler», dans une langue complètement désincarnée, ou encore, au nom d'une certaine couleur locale, à faire volontairement

«mal parler» mais sur un ton déclamé; ce qui est aussi grave. Dans un cas comme dans l'autre, ça sonne faux.

C'est vrai et c'est un problème bien réel. Denys Arcand, par exemple, faisait remarquer qu'il est beaucoup plus simple de faire un film dans un pays comme la France où il existe une langue claire, précise. Ici, on a souvent dix expressions pour dire la même chose; laquelle doit-on choisir? C'est peut-être l'insécurité culturelle qui crée cette indéfinition dans laquelle on vit... depuis qu'on est là en fait.

Enrica par exemple avait appris très consciencieusement son français en Italie, pour le film. J'ai dû lui dire: «Ce n'est pas «pas» qu'il faut dire mais «pââ». » Si je prends l'exemple de mes cousins qui sont arrivés ici à l'âge de 20 ans avec une instruction sommaire et qui ont appris leur français chez Steinberg ou Da Giovanni où ils travaillaient, ils vont dire: «Aie, toé, tabarrnack...» Ils répètent ce qu'ils entendent dans la rue. Ninetta ne pouvait pas parler dans un français très pur; ça n'aurait pas été crédible. Le respect d'une réalité linguistique est d'une extrême importance au cinéma. Si elle dit «pas» au lieu de «pââ», ça ne voudra strictement rien dire par rapport au contexte précis du film.

La langue utilisée dans les films est également importante parce qu'elle crée des modèles, ou du moins une référence au niveau de l'imaginaire. Moi, pour le prochain film, je n'ai pas de références précises. J'ai la référence de la réalité mais nous, ce n'est pas la réalité qui nous intéresse mais la fiction.

C'est aussi effectivement une erreur de croire que l'on doit mettre la langue ou la réalité telle quelle dans un film pour se rapprocher de la vérité. Il faudrait plutôt arriver à créer une sorte d'union entre la langue naturelle, et les exigences de la fiction qui, elle, n'est pas la réalité... Lorsqu'on a l'impression qu'un cinéaste s'est approché de la réalité, l'a reproduite, il suffirait qu'on y regarde de plus près pour s'apercevoir que c'est parce qu'il y a un décalage — un décalage habile — qu'on a l'illusion de justesse et de vérité.

Absolument, et toute la difficulté vient de savoir comment décaler en partant de cette réalité qui s'offre à soi: qu'elle soit linguistique ou culturelle. Ça demande parfois de construire une langue. Si je faisais, par exemple, un autre film avec des gens qui sont ici depuis quarante ans, il faudrait construire le français un peu à la façon de l'anglais que parle Robert De Niro-Jake La Motta (*Raging Bull*); avec un accent de Brooklyn. C'est complexe mais passionnant à faire...

Et le travail avec les acteurs...?

Une fois qu'ils ont été choisis — ce qui a été très long et très compliqué — il fallait commencer à confronter les scènes avec eux. C'est là que nous nous sommes aperçu, au moment des répétitions, que certaines scènes qui étaient magnifiques dans le scénario, comportaient des trous une fois jouées. On a donc dû les refaire complètement à partir de balises précises à l'intérieur du scénario. Malgré tout, ce sont ces scènes, dont le tournage nous angoissait le plus, qui sont selon moi les plus fortes. Par exemple, la scène en prison entre Ninetta et Giuseppe; aussi celle entre Gilbert Sicotte, Paul Dion, Luc Picard, et Tony Nardi dans la rue. Nous avons voulu la rendre plus vivante qu'elle l'était dans le scénario. C'est en faisant ce travail que tu arrives à trouver des moments qui ne pourront jamais être écrits; des actions qui sont tellement organiques avec le personnage qu'elles sont impossibles à mettre sur papier. Dans le cinéma québécois, il faut se battre pour avoir du temps avec les acteurs. Ce qui ne veut pas seulement

dire des répétitions avant le tournage, mais aussi pendant le tournage, et le matin sur le plateau. Nous n'avons pas la possibilité de tourner pendant trois jours, d'arrêter pendant deux jours pour travailler avec les acteurs, ce qui permettrait de questionner les scènes et de les pousser plus loin. Il faut se donner les moyens de laisser de la place à ce qui n'était pas prévu dans le scénario. On a l'impression, quand on fait un film au Québec, de copier au propre; alors que le scénario n'est en fait rien d'autre que l'ébauche de quelque chose à venir.

C'est Bresson d'ailleurs qui disait qu'un film est fait de deux morts et de trois naissances: il naît dans l'imagination du réalisateur ou du scénariste, meurt en l'écrivant, reprend vie dans les personnes qui le jouent et dans l'espace, meurt à nouveau par sa reproduction sur la pellicule et renaît enfin au moment de sa projection.

Bien sûr! Le problème c'est qu'il y a une logique du cinéma qu'on ne respecte pas assez au Québec. Ce qu'on respecte ici, c'est la logique du scénario. Il y a une sorte de cloisonnement entre le scénario d'une part, et d'autre part les images, comme si écrire était la même chose que tourner. Le scénario, ce n'est rien de plus qu'un repère te permettant de travailler et d'aller plus loin au moment de tournage. C'est une base, importante certes, mais qui a une relation organique avec le film. Le problème c'est qu'on vit dans un petit univers — l'univers de la production au Québec — qui refuse cette réalité-là. Je ne suis pas sûr qu'on ne peut pas se permettre de travailler autrement; on manque peut-être seulement d'imagination.

On cherche probablement surtout à se sécuriser et pour le moment, cette sécurité, on la trouve artificiellement dans quelque chose de palpable, de matériel, écrit noir sur blanc qui est le scénario.

Voilà! Il ne s'agit pas d'enlever au scénario sa valeur, mais il ne faut pas oublier que ce qui fait un film c'est aussi un réalisateur, des acteurs, un espace, des angles de prises de vue, etc. Le cinéma, ce n'est pas un scénario... Et ce problème, je l'ai vécu à plein dans *La Sarrasine*. Comme on n'avait pas de temps, on était parfois pris jusqu'à quatre heures du matin à réécrire des dialogues. Il ne faut surtout pas s'installer dans le corset que constitue la scène écrite; elle nous trahit tout le temps parce que l'imagination comble les trous de l'écriture. Mais une fois filmés, ces trous deviennent visibles. Il ne faut pas les balayer du revers de la main mais les affronter.

Jusqu'à quel point n'y a-t-il pas moyen de contourner ces normes. On vous demande un scénario, vous en fournissez un mais au tournage, vous prenez beaucoup plus de liberté pour garder toute la vie à l'histoire que vous faites naître?

Oui, évidemment. Mais cette liberté encore faut-il l'avoir... Avoir cet espace de travail qui implique du temps. Un tournage s'inscrit actuellement à l'intérieur de 30 à 35 jours de tournage, ce qui est très court. Pour cette raison aussi, les extérieurs deviennent très compliqués. J'avais besoin qu'il pleuve, il faisait un soleil éclatant et j'ai dû tourner quand même. Un film coûte trois millions et tu ne peux même pas choisir la température! Des fois je me dis qu'il faudrait peut-être couper deux assistants de production, deux autos, et se payer ce genre de choses. Pour cela, il faudrait prendre conscience de l'importance que peut avoir, non seulement le jeu d'un acteur — qui est très important — non seulement un cadre, mais l'espace que tu filmes et la lumière dans



Ci-contre :
Le barman (Claude
Lemieux) et Giuseppe

Au centre :
Carmelo (Nick La
Morgia), Pasquale
(Gaetano Cisco
Cimarosa), Melo
(Franck Crudell) et
Joe (Domenico Fiore)

En-bas :
Ninetta (Enrica
Maria Modugno)
et Giuseppe
(Tony Nardi)

laquelle baigne cet espace. Le soleil, ce n'est pas comme de la pluie... Ce sont deux mondes complètement différents. Il y a toujours des compromis à faire mais la lumière et le temps pendant le tournage, est-ce les bons compromis? Ce sont des choses dont devraient avoir davantage conscience les gens qui font de la production.

Il faudrait aussi davantage tenir compte de la façon de travailler de chacun. Certains ont besoin de temps à l'écriture ou au tournage, ou encore au contraire de travailler très rapidement pour préserver une certaine spontanéité. De toute évidence, nous sommes portés à vouloir faire entrer tout le monde dans un même moule.

Ah oui! Là-dessus vous avez parfaitement raison. On crée des standards auxquels on devrait tous se conformer. Ça revient à ce qu'on disait la dernière fois¹: on a un budget de 2,5 millions et tous les films, quels qu'ils soient, doivent se faire avec ce budget-là. Il serait absolument nécessaire d'individualiser davantage la production.

Votre film témoigne malgré tout qu'il est possible de contourner certaines contraintes puisque vous avez tourné en plans longs, avec beaucoup de plans-séquences, et en évitant les champs contrechamps systématiques.

C'était le parti pris que j'avais choisi au départ, de donner une certaine place aux personnages, et la façon de le faire était en utilisant le plan-séquence. En même temps, ce qui m'intéressait, c'était de construire, à l'intérieur du plan-séquence, un découpage fluide. Les acteurs sont tantôt à l'avant-plan, tantôt à l'arrière-plan. Le plan-séquence était aussi le moyen de mettre en valeur la choralité du film en unissant, dans un même espace, les différentes voix. Je voulais également travailler le hors champ. Tout cela était



PHOTO: LYNE CHARLEBOIS



Ninetta se fait conduire par Scissia (Pietro Fichera)

très clair dès le départ. C'est un choix qui a fait «bad triper» les producteurs. Ils me disaient que je ne me couvrais pas assez. Effectivement, oui... Je devais parfois faire jusqu'à 18 prises d'un même plan parce que certains étaient assez compliqués à exécuter. Mais je n'ai pas fait de gros plans. Je n'ai pas coupé à l'intérieur du plan pour aller chercher la «réaction psychologique» du personnage. Au début, il y a eu certains accrochages lorsque l'on visionnait les rushes le soir. On me répétait toujours: «Tu ne te couvres pas assez, qu'est-ce que tu vas faire au montage». Je leur disais: «Oui, on va marcher sur la corde raide». Mais c'est un choix que j'avais fait et il fallait prendre ce risque. J'avais parlé de cette approche avant le tournage avec Michel Caron, le directeur photo, et Catherine Saouter qui a dessiné le «story-board». Nous avons eu des discussions passionnantes sur chacune des scènes pour déterminer comment nous allions les faire. Sans pourtant tomber dans le formalisme pur, nous avons cherché à demeurer fidèle à la logique que nous nous étions prescrite afin de conserver une certaine unité.

Ce parti pris venait-il d'une certaine vision du cinéma ou était-il strictement imposé par le sujet?

En un sens, ce choix pouvait être imposé par le sujet mais vient aussi du refus d'un certain cinéma; le refus d'un cinéma conformiste, si on peut dire, où tout est fait un peu de la même façon. On parlait de «master shot» tout à l'heure: on découpe à l'intérieur des plans et le film se fait par la suite, au montage. Il ne s'agit pas non plus d'éviter une certaine rhétorique propre au cinéma. Un champ contrechamp n'est pas mauvais en soi. C'est plutôt qu'on ne se pose même plus la question pourquoi on les met là. Faire un film, c'est faire des choix, c'est limiter son terrain de jeu pour créer une cohérence. Et on ne peut pas dévier ces choix, sinon c'est se faciliter paresseusement la tâche, ce qui n'est jamais très intéressant.

Pour moi, c'était important de travailler sur la profondeur, et là également, il y a peut-être une part de réaction contre ce qui se fait dans le cinéma québécois où l'on ne travaille presque toujours qu'en surface; derrière, tu as un mur, une bibliothèque... Je trouvais intéressant de me confronter à d'autres possibilités qu'offre le cinéma et qu'offre une caméra 35 mm.

La Sarrasine est d'ailleurs complètement anti-télévisuel...

Ah, oui! Tout à fait! Il faut absolument le voir sur grand

écran. Moi, c'était mon premier film en 35 mm et je trouve ça absolument extraordinaire comme outil de travail, à comparer au 16 mm. Cela offre une magnifique liberté d'expression, grâce justement au travail sur la profondeur de champ qu'il permet. Le piège par contre, c'est la beauté facile que tu peux créer. Mais le cinéma est là...! Je trouve malheureux qu'on ne tourne pas davantage dans ce format au Québec.

Cela s'explique par le fait que les films étant pensés presque systématiquement en fonction de leur diffusion à la télé, il devient plus simple de tourner en 16 mm ou sinon, en 35 mm, il faudra penser le cadrage avec la conscience que chaque côté de l'écran se trouvera coupé au petit écran.

C'est sûr que la télévision produit un certain type d'images et on y échappe difficilement, surtout quand on tourne pour la télévision. D'où la banalité extrême des cinéastes — moi le premier — lorsque l'on tourne pour la télé. Je me demande quand même pourquoi c'est ainsi. Les téléfilms que l'on fait actuellement sont de vrais désastres... Et ce ne sont pourtant pas des imbéciles qui tournent, mais j'ai l'impression que c'est la taylorisation du travail qui cause ça: on a un scénariste, on a un réalisateur et on a un film, quand en réalité ce n'est pas ainsi que ça fonctionne. Je trouve ça malheureux parce qu'on en tourne quand même dix ou douze par année: ça représente beaucoup d'argent...

En plus, on sait qu'il serait possible de faire autrement, de faire de bons films destinés à la télé, lorsque l'on regarde à l'étranger ce que font des cinéastes comme Kieslowski avec Le Décalogue ou Doillon avec La vie de famille, L'amoureuse (1987) ou Pour un oui ou pour un non, pour ne nommer que ceux-là.

Vous avez parfaitement raison et ce que je trouve grave, c'est qu'on est en train de gaspiller quelque chose, un outil qui pourrait être extraordinaire. À la place, on tombe dans une sorte de sous-produit: à faire du Janette Bertrand qui, même elle, est souvent meilleure dans ce qu'elle fera en une demi-journée. C'est aux produits que j'adresse ma critique et non aux individus. Je crois que c'est important d'en prendre conscience. On a assez fait de ce que j'appelle du «psycho-pop».

Mais comment expliquer ce phénomène et pourquoi les cinéastes se prêtent-ils à de tels compromis...?

Peut-être que souvent les gens font des téléfilms en attendant de pouvoir tourner pour le cinéma. Le film-télé est probablement quelque chose qu'on ne prend pas assez au sérieux, alors que c'est extrêmement sérieux: ce sont des images que l'on fait — et puis, ça suppose aussi beaucoup d'argent. On produit en quelque sorte, des péchés contre l'imaginaire...

Par rapport à cette mise à mort de l'imaginaire que pratique la télé (mais également le cinéma qui se confond de plus en plus avec la télé)... l'importance accordée au hors champ dans La Sarrasine par l'utilisation du son fait assez nettement contraste avec une grande partie de la production actuelle. Par exemple, le fait que le meurtre se passe entièrement en hors champ permet au spectateur d'imaginer entièrement la scène.

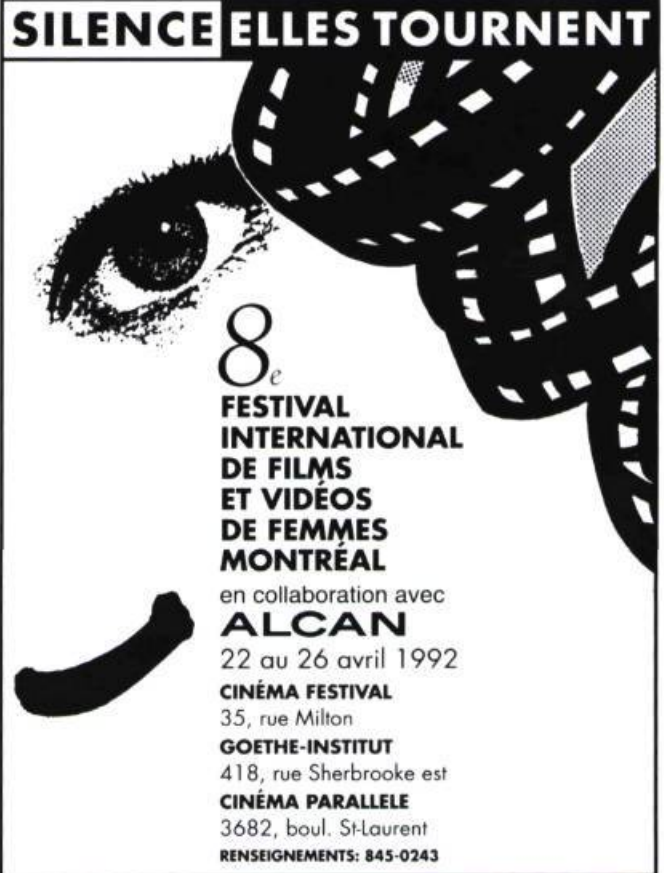
Cela permet au film à ce moment de changer de point de vue. Ninetta s'installe alors à l'avant-plan. De plus, ne pas voir le meurtre vient beaucoup plus l'inscrire dans l'inéluctable; il devient comme une sorte de fatalité. On ne le voit pas mais on sait que ça va se passer. Cette scène fait justement partie de celles qui ont été entièrement retravaillées au moment du tournage. Jusqu'à la dernière minute, je me suis cassé la tête pour savoir comment montrer ça. Dans cette séquence, décrite dans le scénario sur quelques pages, il était prévu de voir le meurtre, mais le voir était en fait complètement inutile dans la mesure où, dès que Giuseppe prend le pistolet, on sait déjà ce qui va se passer. Cela n'aurait d'ailleurs rien donné de plus qu'une banale bataille de cow-boys. C'est finalement en me demandant «Qu'est-ce qui arrive à ce moment-là?» que j'ai compris que c'est à cet endroit qu'il fallait créer un brusque changement de point de vue puisque c'est le moment où tout bascule: Ninetta devient la nouvelle protagoniste. C'est le drame qui la fait naître.

Il y a un plan d'arbre qui revient à quelques reprises dans le film et qui m'a fait penser aux frères Taviani. On sent aussi parfois un lyrisme près de celui de ces deux cinéastes: je pense à Kaos par exemple.

Ce que j'aime chez les frères Taviani, c'est qu'ils font un cinéma historique en se foutant complètement de l'histoire. Ils prennent énormément de liberté par rapport à celle-ci. Il y a aussi une sensibilité lyrique à l'intérieur de leurs films que j'aime beaucoup. Si vous dites que vous retrouvez ça dans certaines scènes de *La Sarrasine*, j'en suis très heureux mais je n'ai pas pensé à eux en les faisant.

Cet arbre que l'on voit dans le film — puisque c'est trois fois le même — est le lieu de cette marche vers l'enracinement qui traverse tout le film. Par rapport à l'évolution du personnage de Ninetta, c'est au moment où elle s'enfuit qu'un pas est franchi. À partir de là, elle ne peut plus retourner en Italie; les ponts sont vraiment coupés. Je trouve ça marrant parce qu'on m'a demandé à quelques reprises: «Mais qu'est-ce qu'elle devient cette femme?» Tout ce que je répondais c'est qu'elle est là et qu'elle ne peut pas retourner en arrière. Bruno et moi ne voulions pas donner de réponse parce qu'il n'y en a pas. C'est une destination qui est en même temps un recommencement. ■

1. Entretien 24 images n° 59 (Les cinéastes et la production)



SILENCE ELLES TOURNENT

8^e
FESTIVAL
INTERNATIONAL
DE FILMS
ET VIDÉOS
DE FEMMES
MONTREAL

en collaboration avec
ALCAN
22 au 26 avril 1992

CINÉMA FESTIVAL
35, rue Milton

GOETHE-INSTITUT
418, rue Sherbrooke est

CINÉMA PARALLELE
3682, boul. St-Laurent

RENSEIGNEMENTS: 845-0243



**UNE SÉANCE
DANS UN
BAIN-FLOTTANT,
C'EST DONNER
LIBRE COURS
À VOTRE
CRÉATIVITÉ**

OVARIUM
●
**CENTRE D'ÉVEIL
DE L'ÊTRE**

271-7515

RABAIS DE \$5
aux lecteurs de 24 IMAGES
lors d'une séance
de bain-flottant

● ● ●

Cette offre ne peut
être jumelée à aucune autre offre.
Non monnayable. Valable jusqu'au
30 juin 1992