

## Entretien avec André Brassard et Michel Tremblay

Léo Bonneville

Numéro 88, avril 1977

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/51224ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

### Éditeur(s)

La revue Séquences Inc.

### ISSN

0037-2412 (imprimé)

1923-5100 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

### Citer ce document

Bonneville, L. (1977). Entretien avec André Brassard et Michel Tremblay. *Séquences*, (88), 4-15.



*Michel  
Tremblay*

*André  
Brassard*

# entretiens avec

André Brassard  
et  
Michel Tremblay

*Le cinéma d'André Brassard est fort lié au monde théâtral de Michel Tremblay. En effet, les films d'André Brassard partent tous d'un scénario de Michel Tremblay. Il nous paraissait donc impossible d'interviewer l'un sans inviter l'autre. C'est pourquoi nous avons pensé qu'il serait intéressant de connaître la pensée du tandem. Au cours de la conversation, des questions posées à l'un recevaient également une réponse de l'autre. Le lecteur s'en rendra compte tout au long de ce relevé que nous avons voulu aussi fidèle que possible. C'est en compagnie de Janick Beaulieu que nous nous sommes rendus au domicile de Michel Tremblay, à Outremont, où est venu nous rejoindre André Brassard. Et l'entretien s'est poursuivi durant deux bonnes heures. C'était le 18 mars 1977.*

Léo Bonneville

**Séq. André Brassard, comment êtes-vous venu au cinéma ?**

A.B. - Le cinéma me tentait depuis longtemps. Quand nous faisons "Demain matin, Montréal matin", **Françoise Durocher, waitress** m'est passé par la tête.

**Séq. - Pourquoi avez-vous choisi de réaliser un film sur les "waitresses" ?**

A.B. - Comme ça. Par un flash. Parce que dans "Demain matin", il y en avait une vingtaine, en ligne, toutes habillées de la même façon. A cette époque, Michel et moi, nous étions des piliers de restaurants. Le film est une sorte d'hommage. (Je l'ai revu à la télévision, hier soir : ça n'a pas l'air d'un hommage !) Ça se voulait un hommage aux "waitresses" comme à nos mères.

**Séq. - Ce n'étaient pas les conditions de travail qui vous intéressaient particulièrement ?**

A.B. - Non. Ce n'était pas un document social. Ce n'était pas non plus un reportage.

**Séq. - Ce n'était pas non plus une caricature ?**

M.T. - Nous avons une drôle de conception de la caricature au Québec. Aussitôt qu'une personne ressemble à ce qu'elle est dans la vie, comme on n'est pas habitué de la voir, on pense tout de suite que c'est une caricature. Ce n'est pas cela une caricature.

A.B. - Il faut dire que l'Office national du film s'attendait à recevoir un reportage. La publicité avait été mal faite. Elle laissait en-

tendre que le film était un reportage sur les "waitresses". Evidemment si quelqu'un veut se servir de ce film-là comme une image de l'asservissement, de l'aliénation, il en a le droit. Cela dit, en revoyant le film hier soir, j'ai trouvé qu'il y avait des passages un peu gros. Cela doit venir de notre tempérament. La nuance, c'est une chose qui s'acquiert.

**Séq. - Le chœur en portrait de famille semble passer difficilement l'écran. Le spectateur est porté à "décrocher" à ce moment-là. Pourquoi n'avez-vous pas songé à un équivalent cinématographique ?**

A.B. - Moi, je ne saisis pas la différence entre le cinéma et le théâtre. Je ne vois pas très bien où est la frontière entre ces deux arts. C'est évident qu'il y a des procédés qui sont plus efficaces dans un médium que dans l'autre. Je ne vois pas la limite entre ce qu'on peut dire au cinéma et ce qu'on ne peut dire qu'au théâtre.

M.T. - On est supposé tout pouvoir faire au cinéma. Pourquoi ne ferait-on pas cela ?

A.B. - Les artistes se sont battus et se battent encore pour abolir les frontières entre les arts. Pourquoi une chose serait nécessairement mal parce qu'elle ne rassemble pas tous les critères ? Je ne dis pas qu'elle serait nécessairement bien, non plus.

M.T. - D'accord, c'est théâtral. Mais nous n'avons jamais eu la prétention de n'être pas

théâtral. Tu es ce que tu es.

A.B. - Nous venons tous deux du théâtre. Est-ce que nous reprochons à quelqu'un qui vient du reportage de faire un premier film de fiction qui aurait des allures de reportage ?

**Séq. - Pour vous donc, il n'y a pas beaucoup de différences entre montrer une pièce de théâtre et tourner un film ?**

A.B. - Il y en a profondément. Mais comme je n'ai pas fait beaucoup de cinéma, je ne suis pas capable de les théoriser. Je ne travaille pas de la même façon au cinéma qu'au théâtre. Dans le processus d'élaboration, il y a des différences énormes mais disons que je n'ai pas mis le doigt sur ce qui fait la différence essentielle entre les deux arts.

**Séq. - Michel Tremblay, est-ce difficile pour un dramaturge de devenir scénariste ?**

M.T. - Je vois une différence sans doute. Mais je sais très bien que ce que j'écris est théâtral parce que j'ai une façon d'écrire la langue qui est transposée. Pour moi, je ne trouve pas cela très grave. Quand nous avons fait **Il était une fois dans l'Est**, pendant que nous tournions le film, on a dit que nous faisons du théâtre filmé. Nous ne nous en cachions pas. D'accord, nous faisons du théâtre filmé.

**Séq. - Avec *Le Soleil se lève en retard*, vous abordez un nouveau cycle. Quels seraient les caractéristiques de ce nouveau cycle ?**

M.T. - J'ai dit que **Le Soleil se lève en retard** POURRAIT être le commencement d'un cycle. Je n'ai aucune idée de ce qui m'attend dans la vie. J'ignore totalement ce qui s'en vient. Je suis actuellement très content d'avoir le cerveau en vacances. Je sais qu'un cycle est terminé avec "Damnée Manon, sacrée Sandra". Je vais maintenant écrire un roman. Ensuite on verra. Je pense qu'il faudra que je vive un peu parce que jusqu'ici je me suis beaucoup attardé sur mon enfance que je trouvais très importante.

## **L'art de transposer**

**Séq. - Quand vous passez de la dramaturgie qui est le théâtre au scénario d'un film, êtes-vous davantage préoccupé par le réalisme ?**

M.T. - Au cinéma, le réalisme m'intéresse toujours un peu, sauf dans **Il était une fois dans l'Est**. Pour **Le Soleil se lève en retard** (et aussi pour **Parlez-nous d'amour** dont j'ai écrit le scénario pour Jean-Claude Lord), à l'intérieur de l'écriture, je m'auto-censurais un peu (non dans un sens préjoratif) parce qu'il y a, chez moi, une sorte de lyrisme naturel qui fait que je pars toujours d'un peu plus haut que la réalité, dans le verbe. C'est pour cela que la famille, dans **Le Soleil se lève en retard**, est si sympathique. J'avais le souci de coller à la réalité. Mais comme je ne suis pas un visuel, je laisse à un autre le soin de faire ce qu'il veut avec ce que j'écris.

A.B. - Je n'ai jamais cru à la réalité en art. La réalité est un point de départ. Evidemment le théâtre, dans une certaine mesure, à cause des conventions, permet une stylisation plus grande ou plus évidente. Au cinéma, j'ai toujours essayé de faire une transposition soit avec les décors, soit avec les costumes. Dans la vie, les gens s'habillent un jour en jaune, un autre jour en bleu, un autre jour en gris. Eh bien ! dans le film, j'ai tenté de créer une unité avec la couleur.

**Séq. - Par souci d'esthétisme ?**

A.B. - Je n'aime pas beaucoup ce mot. Je voulais faire sentir aux gens que tout cela n'est pas vrai. Personnellement, il ne suffit pas de raconter une histoire. Je préfère que les spectateurs se demandent **pourquoi** les choses arrivent ainsi plutôt que **comment** elles arrivent. J'ai toujours eu l'impression que les anecdotes étaient les points de repère d'une réalité qui se cache derrière l'action. C'est pourquoi j'aime transposer d'une certaine façon.

**Séq. - Comme au temps du réalisme poétique français ?**

A.B. - Les films qui me satisfont le plus, au point de vue de la forme, ce sont les films d'avant-guerre. Le traitement de l'image m'apparaît tellement important. Je trouve que la plupart du temps les films en couleur sont insignifiants. Par la lumière, par l'utilisation du noir et blanc, les films de 1930 me ravissent. D'ailleurs on n'a pas le choix : ce n'est pas la réalité. Je trouve que le noir et blanc, c'est merveilleux. Cela impose une transposition. Le monde n'est pas comme on le voit dans la rue. C'est déjà une réalité filtrée.

**Séq. - Vous êtes partisan de l'expressionnisme allemand ?**

A.B. - Je trouve les films de cette époque tellement beaux. J'admire les films de Josef von Sternberg, de Fritz Lang... Je pense que personne n'a retrouvé ce traitement de la lumière.

**Séq. - Comment s'accomplit la collaboration entre Michel Tremblay et André Brassard au cinéma ?**

A.B. - Il faut dire que nous avons beaucoup échangé nos idées auparavant. Il arrive aussi que Michel reprenne une scène. Au cours du tournage, certaines modifications s'imposent. Parfois même au montage.

**Séq. - Le montage relève-t-il de vous ?**

A.B. - Je travaille avec un monteur que j'aime beaucoup. Mais je suis le premier responsable parce que c'est mon film. Je laisse donc travailler André Cousineau parce que je le trouve brillant. Il a monté mes deux longs métrages. La première fois, j'étais plus présent à la table de montage parce que, ne sachant pas encore à qui j'avais affaire, j'avais peur d'être trahi. Mais je me suis vite rendu compte qu'il comprend rapidement ce que je veux dire et, de plus, il a un sens critique et un souci d'objectivité que fatalement je n'ai pas, parce que je travaille depuis six mois sur le même film. Il est donc pour moi un collaborateur précieux.



Françoise Durocher, waitress

### Une leçon de vigilance

**Séq. - En passant d'Il était une fois dans l'Est au Soleil se lève en retard, on dirait que le langage s'est épuré. Est-ce exact ?**

M.T. - C'est un souci que j'ai eu à un moment donné. C'est un problème qui a surgi dans ma vie personnelle. J'ai soudain constaté que tout le monde sacrait. Cela m'a vraiment choqué. "Sacrifier" est devenu une attitude tellement systématique que maintenant cela me fatigue. Dans mes premières pièces, les "sacres" sont très calculés, très dosés. Dans "Les Belles-Soeurs", on fait beaucoup de verbes avec les "sacres". Mais il n'y a qu'un "sacre" volontaire : "chrisse". Les autres sont aussi inconscients que le reste. Ils faisaient partie du langage. Dans mes premières pièces, je travaillais beaucoup au niveau de l'inconscient. Mais depuis, les "sacres" se sont systématisés au théâtre et au cinéma. J'ai rarement retrouvé chez les autres (les auteurs) un égal souci de dosage du "sacre" à l'intérieur d'une pièce ou d'un film. Cela m'a fatigué. "Hosanna", c'est la première pièce où un de mes personnages ne "sacre" pas. J'ai trouvé un patois : cibole. Quand je suis allé voir "Hosanna" en anglais et que j'ai entendu Hosanna répéter, tout au long de la pièce, "chrisse", cela m'a dérangé. Pour **Le Soleil se lève en retard**, j'ai délibérément décidé que, dans cette famille-là, on ne "sacrait" pas.

A.B. - Nous avons même supprimé une scène dans laquelle les "sacres" abondaient. Nous nous sommes rendus compte que cela tranchait vraiment avec le reste. J'en ai tiré une grande leçon de vigilance. Il faut exercer un contrôle du film à chaque instant.

**Séq. - Le monde créé dans Il était une fois dans l'Est est un monde fictif sans doute. Mais n'y trouve-t-on pas une part de réalité ?**

M.T. - Bien sûr. On part des besoins de quelqu'un et ce quelqu'un-là est capable de généraliser et de dire aux gens : Vous autres aussi vous avez des besoins. Ce qui est probablement vrai dans un pays comme le nôtre. Je trouve cela extraordinaire de transposer comme dans "Damnée Manon, sacrée Sandra" - qui est la pièce la plus transposée que j'ai jamais écrite et qui exprime la double face de n'importe qui. Tout le monde a, dans son moi, un recoin de Manon et un recoin de Sandra.

### **Respect et honnêteté**

**Séq. - Le film ne manque-t-il pas d'humanité, de tendresse ? En un mot n'est-il pas trop cruel ?**

A.B. - Cela est dû à la gaucherie. La tendresse a toujours été là, même dans mon premier film, **Françoise Durocher**. Au départ, c'était une entreprise tendre et sympathique. Nous avons toujours voulu montrer des gens qui n'étaient pas satisfaits, heureux, mais en laissant clairement entendre aux spectateurs que nous n'étions pas satisfaits de constater que ces gens étaient dans des conditions difficiles.

M.T. - Ce n'est pas du misérabilisme. La manière à trouver, le ton à prendre pour le cinéma, ont fait que naturellement **Françoise Durocher**, ce n'est pas très tendre. J'avoue qu'il était une fois dans l'Est, ce n'est pas beau à regarder mais il y a de grands moments dans le film. Je songe à la mort de Lise Paquette. On nous a dit que nous parlions du désespoir d'une société mais que nous en parlions avec beaucoup de tendresse.

De toute façon, au Québec, personne ne peut être bien objectif. Nous les premiers. Voir ce qui se passe dans **Il était une fois dans l'Est**, cela ne fait pas plaisir. Alors le premier mouvement, c'est de dire : comme ils sont méchants !

**Séq. - On trouve un certain goût du pittoresque dans Il était un fois dans l'Est. Est-ce pour appâter le public ?**

M.T. - Jamais. Ailleurs cela se fait depuis longtemps. Chez nous, cela est nouveau. Les gens pensent que nous ajoutons du folklore, du pittoresque. Ce n'est pas vrai. Je n'ai jamais de ma vie pensé être pittoresque.

A.B. - Je revendique hautement le fait que nous n'avons jamais rien fait pour attirer le public, pour l'appâter. Nous n'avons jamais rien fait qui ne corresponde à une nécessité intérieure. Nous avons pu nous tromper. J'espère que nous nous tromperons encore. Mais j'espère aussi que nous ne céderons jamais sur ce point. J'appelle cela du respect, de l'honnêteté. J'ai souvent vu, en tant que spectateur, des gens faire n'importe quoi, n'importe comment pour appâter le brave spectateur. C'est une attitude que je méprise profondément.

### **Le monde des travestis**

**Séq. - On remarque beaucoup de masques ou de déguisements dans Il était une fois dans l'Est. Quel sens leur donnez-vous ?**

A.B. - Je vais vous donner une explication théorique. Ça vient, pour ma part, d'un intérêt de longue date pour les travestis. C'est une sorte d'intérêt que j'ai profondément en moi envers la personne qui s'organise pour que la réalité corresponde à son monde intérieur. Des gens qui ne sont pas heureux. Des gens qui, à un moment donné, trouvent qu'il n'y a pas de correspondance entre ce dont ils ont l'air et ce qu'ils sont intérieurement. Des gens qui essaient. Je ne dis pas qu'ils réussissent. Ce sont parfois des tentatives bien naïves, bien gau-

ches et souvent désespérées. Mais la volonté de créer une harmonie entre l'intérieur et l'extérieur, je trouve cela digne d'intérêt.

M.T. - Pour moi, c'est le dépassement : ce besoin tellement gros d'être autre chose. Ce qui me fascine le plus, c'est de savoir qu'au bout de cela, il y a des gens qui vont jusqu'à changer de sexe. Il y a des gens tellement pris avec cela qu'ils commencent par mettre des souliers à talon haut quand ils sont petits, ensuite des bas de nylon, puis une petite robe. Ils pensent tellement comme ça qu'ils finissent par se faire opérer. Je trouve que c'est le besoin d'être quelqu'un d'autre au point de changer. Puis politiquement, ou socialement, c'est très intéressant de s'en servir. Mais on a pensé à cela après.

A.B. - Pendant longtemps, au Québec, on n'était pas digne d'exister.

M.T. - On ne pouvait pas être des Québécois à part entière. Puis, on s'est rendu compte, à la fin des années cinquante, pendant notre génération, qu'on existait. C'est vrai que c'est un message simple, voire même simpliste. Mais personne ne l'avait fait. C'est assez extraordinaire de constater que des gens décident d'être eux-mêmes en puisant dans leur propre culture. Au fond, c'est très admirable ce qui se passe au Québec, même si c'est simple et simpliste. C'est un premier pas vers autre chose. Pourquoi commencer au centième pas ? Les cent premiers pas, il faut les faire. Je regardais "Les Belles-Sœurs" dernièrement à la télévision. Il y a tellement d'affaires là-dedans qui ne sont plus vraies ! C'est heureux qu'il en soit ainsi. La pièce va avoir douze ans, cet été. La pièce demeure encore plausible. Mais il y a des détails qui font que nous nous rendons compte que nous sommes en train de changer. C'est extraordinaire. Il faut que, dans dix ans, cette pièce soit complètement dépassée. Ce qui n'empêchera pas cette pièce de demeurer intéressante.

A.B. - Et qu'on se serve des "Belles-Sœurs" comme d'une borne. Ce qui est malheureux, ici, au théâtre, c'est qu'on pense qu'il n'existe pas de répertoire. Même les directeurs artistiques de compagnie de théâtre ont tendance à considérer le théâtre québécois essentiellement comme un théâtre de création, alors qu'il existe, depuis quinze ans, un répertoire intéressant. Les pièces créées, il y a dix ans, très peu de gens les ont vues. Les jeunes ne les ont jamais vues.

### **Recherche d'une certaine unité**

**Séq. - En regardant Il était une fois dans l'Est on a l'impression d'assister à une agglomération de pièces détachées. Comment arrivez-vous à assurer l'unité du film ?**

M.T. - Je ne sais pas si nous sommes arrivés à faire l'unité dans le film. Il faudrait poser la question à quelqu'un d'un autre pays, qui ne connaît pas du tout notre théâtre et qui ne sait pas qui nous sommes.

**Séq. - Mais, vous, quand vous travaillez, avez-vous l'impression que vous juxtaposez des moments ou que vous développez quelque chose ?**

A.B. - Le seul fait de faire évoluer tout ce monde à l'intérieur d'une même journée impose forcément une certaine unité. Les personnages sont tous sur l'écran pendant un certain temps et font leur chemin. Moi, j'ai l'impression qu'il y a de l'unité parce que, même si ce ne sont pas les mêmes personnages, ce sont les mêmes affaires qui grossissent.

**Séq. - C'est le thème qui créerait l'unité, le sujet, plutôt que les personnages eux-mêmes ?**

M.T. - Le fait de raconter une journée qui commence relativement bien pour tout le monde et qui finit mal pour tout le monde systématiquement, ça lie déjà beaucoup toute l'histoire qu'on raconte. La seule personne qui va vraiment mal, c'est Pierrette, qui ivre le matin se retrouvera encore plus saoula le soir. Mais Hosanna est très heureux

de sa journée. Germaine Lauzon gagne ses timbres. Hélène perd son emploi mais ne le perd qu'à midi. D'une façon systématique, à la fin, tout va mal. Ça suffit pour unir tous ces personnages-là. D'autant plus qu'à la fin, on comprend qu'ils se connaissent.

A.B. - C'est une sorte de tentative. C'est comme si, pendant un temps - aujourd'hui ce n'est plus la même chose - les groupes nous intéressaient plus que les individus. Par exemple, dans **Il était une fois dans l'Est** et **Françoise Durocher, waitress** nous avons essayé de créer un monde, tandis qu'avec Gisèle, il s'agit plus d'un personnage que d'un monde. Toutefois nous avons essayé de ne pas oublier ce qui se passait autour d'elle. C'est plus intéressant de parler d'une collectivité. C'est plus large. Certes, il y a des personnages uniques qui sont très riches et qui contiennent en eux beaucoup de choses. Mais durant toute une époque, ce fut une préoccupation plus précise, comme si nous n'osions pas nous concentrer sur une personne. Nous préférons obtenir comme une vision panoramique d'un groupe.

### **Choix de la couleur et des plans**

**Séq. - La couleur (je pense au rouge et au blanc) joue-t-elle un rôle émotif dans certaines scènes ? Je pense au flash-back (pique-nique) et à la rencontre de Denise Filiatrault, Sophie Clément et Michelle Rossignol.**

A.B. - Quand j'ai vu **Cris et chuchotements**, j'ai trouvé le film tellement beau ! Ce que je trouvais si beau dans le film de Bergman, c'était, après avoir constaté que le personnage était mort et dans quelles circonstances, de voir tout d'un coup, par le journal, une boule de bonheur, une boule de sérénité. Quand tu vois quelque chose de beau, tu consens à te laisser influencer. Je me rends compte que, dans beaucoup de choses que je fais, surtout au cinéma — je pense qu'à Montréal on voit moins de choses admirables au théâtre qu'au cinéma — je m'inspire des



**Il était une fois dans l'Est**

bonnes choses que j'admire chez les autres. D'ailleurs, pourquoi je ne m'en servais pas ? Pour en revenir à mon film, il faut se rappeler que cette séquence se situe au milieu d'**Il était une fois dans l'Est**. C'est un moment de bonheur et de tendresse. C'est une sorte de respiration. Ça n'a pas été tourné idéalement, parce que je me suis rendu compte par la suite que faire du cinéma muet, c'était drôlement plus compliqué que de faire du cinéma parlant.

**Séq. - Quel rôle attribuez-vous à la caméra ? On l'a trouvé bien statique dans Il était une fois dans l'Est.**

A.B. - Caméra statique ? Je pourrais vous décrire des plans-séquences où nous avons eu beaucoup de misère à voiturier la caméra, d'un bord à l'autre du club.

**Séq. - Cette impression de statisme viendrait peut-être du fait que les plans sont longs.**

A.B. - C'était un parti pris de ma part. Il faut avoir une grande maîtrise du plan-séquence pour faire des films qui ont de l'allure jusqu'au bout. Je dois dire que l'action du film était très morcelée. Nous passions d'un lieu à un autre. Puis, j'ai eu l'impression que si nous ne faisons pas des cellules autonomes - c'est une impression un peu fausse, mais



c'était une impression que j'avais à cette époque-là - que si nous faisons des plans fermés par un lieu, cela entraînerait trop de coupures, trop de découpage. Maintenant, je sais qu'on peut découper sans donner cette impression de morcellement. Ce n'est pas nécessairement parce que tu découpes que les gens ont l'impression que le montage est hachuré. Quand nous avions une scène qui durait cinq minutes, j'essayais de m'organiser avec les comédiens pour placer tout ce que je pouvais dans cette scène, sans avoir à couper. De toute façon, une caméra qui bouge, je n'aime pas tellement cela.

### **Respect des personnages**

**Séq. - Ne trouvez-vous pas que cette galerie de marginaux (toute cette faune) risque de paraître par trop exotique aux yeux d'une majorité de spectateurs ? Une femme bien ordinaire avait candidement avoué beaucoup aimé le film, parce qu'il ridiculisait les "tapettes". Était-ce là votre but ?**

M.T. - Si vous interrogez les vingt-cinq millions de personnes qui ont vu **One Flew over the Cuckoo's Nest**, qui est un film profondément intelligent, vous n'aurez pas vingt-cinq millions de réponses intelligentes. Tout le monde n'aime pas un film pour les bonnes ou les mêmes raisons. Parfois, au théâtre, on est choqué par la réaction des gens.

A.B. - C'est le problème de tous les artistes qui travaillent dans les communications. Ce qu'on pense vouloir en montrant certaines choses est perçu différemment par différentes personnes. Quand on se rend compte que telle chose est généralement perçue, par une majorité de gens, avec plus de violence que n'en contenaient les intentions, il faut rajuster son tir. C'est affaire d'expérience et de métier. Il faut essayer d'en tenir compte. Le public n'est pas homogène. Cela entraîne des réactions différentes.

La dame a aimé ce film d'après son

interprétation propre. Mais ce serait terrible si notre travail dépendait du jugement de chaque individu. Nous travaillons en spécialistes. Nous y consacrons toutes nos énergies. Les spécialistes ne portent pas les mêmes jugements que les profanes. Moi, je n'irais pas porter de jugements sur les courses d'automobiles, sur le hockey ou sur la plomberie. Et je ne m'attendrais pas à ce qu'un plombier change sa façon de faire, parce que je dis que cette rondelle de robinet a l'air fou. Tu peux aimer ta salle de bain pour les mauvaises raisons. Sans dire que le public se compose de crétins qui ne comprennent rien, il faut bien admettre que des gens ne comprennent pas une oeuvre de la même façon que nous. Je peux ne pas comprendre les films d'autres cinéastes. C'est le triste lot de l'homme.

M.T. - Par exemple, quand j'ai vu **Le Bonheur** d'Agnès Varda, je me tordais de rire : j'étais convaincu qu'Agnès Varda avait voulu se moquer de ce bonheur à l'eau de rose, made in France. Au cinéma Elysée, à l'époque, les gens me criaient des noms, parce que je riais. J'aimerais bien, aujourd'hui, demander à Agnès Varda si elle avait voulu faire un film comique. Je demeure convaincu que c'est un film profondément comique. C'est peut-être parce que ça se situait très loin de l'idée du bonheur que je me faisais, que j'ai trouvé son film drôle. C'est peut-être aussi que, dans un petit coin de la tête d'Agnès Varda, tout cela était perçu comme un peu ridicule.

A.B. - Nous n'avons pas voulu rendre ridicules les personnages du film **Il était une fois dans l'Est**. Autant on peut rire du monde dans la vie, autant nous ne nous permettrions pas de le faire dans notre métier. — C'est une sorte de conscience des frontières. Nous transposons.

M.T. - J'ai beaucoup de misère à inventer un personnage que je n'aime pas.

## **Demeurer lucide**

**Séq. - Avec Lise Paquette, le film se fige sur le visage de la jeune avortée clandestine qui se meurt. Cette fin, très forte sur le plan tragique, m'est apparue comme un collage — ou un hors-d'oeuvre — un peu déplacé, en tenant compte du manque de tendresse envers les autres personnages du film. Le film se présente à nous sous un jour froid et distant. Quel était votre but ?**

M.T. - Je ne sais pas comment on en arrive à dire que le monologue de la duchesse de Langeais dans l'avion n'est pas une boule de tendresse. Ce plan-séquence de sept minutes sort le plus profondément de mes tripes. Ce n'est plus intelligent tellement; ça vient des tripes.

A.B. - Il faut dire que nous en étions à nos premières armes sur le plan de la tendresse, contrairement à la violence. Nous étions peut-être plus habiles à faire les cris que la tendresse. Quand Amulette Garneau mange comme un chien sur le bord de la galerie, j'éprouve beaucoup de tendresse envers cette scène-là.

Dans l'esprit de certaines personnes, avoir de la tendresse équivaut à montrer le monde beau et fin, leur mettre de belles petites robes roses et leur fabriquer de belles coiffures. Je trouve que ce genre de tendresse manque de lucidité et s'avère inacceptable pour moi. J'aime mieux montrer quelqu'un de malheureux, mais avec amour, que montrer, sous prétexte que je l'aime, cette personne-là avec des petites roses. Gisèle Lapointe se situe entre les deux.

M.T. - La mort de Lise Paquette, c'est la mort d'une société.

A.B. - Le recul aidant, je me suis rendu compte, l'an passé, qu'**il était une fois dans l'Est** contenait un certain déséquilibre. Cela vaut pour **Françoise Durocher, waitress**. Ce manque d'équilibre est à mettre sur le dos de la gaucherie. Il faut savoir demeurer lucide. Surtout, au théâtre, j'ai toujours eu une sorte

de parti pris de distance. Il faut toujours garder une certaine lucidité par rapport à ce qui se passe. Il ne faut pas que l'émotivité empêche la raison de fonctionner. C'est bien beau d'être ému par un personnage, mais il ne faut pas oublier le pourquoi de son état. C'est une alchimie qu'il faut composer en chacun de nous pour correspondre vraiment à nos composantes personnelles. On n'y arrive pas du jour au lendemain.

**Séq. - On ne sent pas venir la mort de Lise Paquette. Elle nous apparaît soudaine.**

A.B. - On a ajouté des petits plans d'elle ici et là, parce qu'on nous avait dit de retravailler son rôle. Je peux vous donner une réponse naïve. Lorsque quelqu'un meurt dans notre entourage, voyons-nous toujours la mort venir ? C'est comme dans la vie. Il y a bien des choses qui arrivent pour lesquelles nous ne sommes pas préparés. Je n'ai pas de scrupule à présenter les choses ainsi à la fin de mon film.

**Séq. - André Brassard, comment travaillez-vous avec vos comédiens ? Travaillez-vous exclusivement avec des professionnels ? Pourquoi ?**

A.B. - Je travaille toujours avec des comédiens professionnels, parce que je ne saurais pas comment m'y prendre avec d'autres. Comme il y a toujours une part de transposition dans tout ce que nous faisons, cela s'impose à moi. Nous avons essayé, dans **Il était une fois dans l'Est**, de prendre un vrai travesti pour faire le personnage de Sandra. C'est finalement André Morency qui a joué ce rôle. Quand tu as du dialogue écrit, ça suppose qu'il faut l'apprendre et le recréer. Or, jouer, c'est un métier. On ne demande pas à son oncle de s'improviser caméraman, parce que, être caméraman, c'est un métier. Je me sens à l'aise avec eux. De plus, ce sont des amis. J'ai toujours trouvé qu'une réalité jouée était plus intéressante qu'une réalité réelle. Je n'ai rien contre le cinéma direct. Au contraire, j'admire ceux qui en font. Mais moi, j'ai besoin

de travailler avec des acteurs, capables de comprendre un certain langage de métier.

**Séq. - Dans *Le soleil se lève en retard*, donnez-vous un visage réel d'une agence matrimoniale ou avez-vous simplifié par dérision le mécanisme des rencontres ?**

A.B. - Ce n'est pas un reportage. Mais ce n'est pas très éloigné de la réalité.

M.T. - C'est comme la famille. Cette famille n'est pas plus vraie que l'agence matrimoniale.

A.B. - Vous avez remarqué qu'il n'y avait pas de télévision dans cette famille-là. Ce n'est pas très réaliste.

**Séq. - Pourquoi faites-vous terminer la bande sonore d'un plan sur le plan suivant ?**

A.B. - J'ai toujours senti, autant au théâtre qu'au cinéma, que le son amenait l'image. Je ne sais pas pourquoi. Je l'ai fait dans mes films précédents. Même au théâtre, si une personne doit parler dans un coin, je demande à l'acteur de commencer à parler avant de l'éclairer. C'est un procédé, peut-être. Je trouve que ça coule mieux.

### **Rester à l'écoute**

**Séq. - On sent votre intention de jouer sur les contrastes, l'opposition, pour mieux faire ressortir le bonheur très simple et la tendresse ordinaire du couple Lafontaine-Deschamps. Dans le contexte du film, ne trouvez-vous pas exagérée la bagarre quasi mortelle du début et les nombreux couples désunis qui traversent le film ?**

M.T. - Il y en avait davantage dans le premier scénario. Je voulais quelque chose de plus systématique. Plus les affaires de Gisèle allaient bien, plus les affaires des autres allaient mal. C'était comme des avertissements du destin. C'était très calculé dans le premier scénario. Cela aurait pu être plus intéressant, si on avait tout tourné. On peut ne pas être d'accord avec l'adage qui dit que le bonheur des uns fait le malheur des autres. Au moins, ça donnait une autre idée

de cette histoire ordinaire que je trouve très belle. Je voulais garder une certaine lucidité devant ce qui leur arrivait. Chaque fois qu'ils allaient quelque part, ça allait mal pour les autres. On trouve un peu de tout cela dans le film. Mais, c'est moins évident.

**Séq. - Pourquoi avez-vous introduit la scène de la femme qui se fait voler \$500.00 et celle des sourds-muets ? Ces scènes ont-elles une signification particulière ?**

M.T. - Dans la logique de ma réponse précédente, c'est évident. Dans le scénario, j'avais remarqué : deux sourds-muets s'engueulent. Ça fait partie des affaires qui vont mal. Ces choses-là sont inutiles, si on n'a pas une idée derrière la tête.

A.B. - Comme nous nous faisons couper, à la fin du tournage, nous avons essayé de compenser. Comme nous étions déjà dans la rue et que ça ne prenait qu'une heure de plus pour cette scène, nous l'avons fait.

**Séq. - Au restaurant, vous faites figurer, au fond de la salle, toute une famille vêtue de noir, aux gestes mesurés et uniformes. Pourquoi cette stylisation ?**

A.B. - C'est de la folie. C'est tellement beau les choses faites sans raison. Je n'ai pas pu résister. C'est arrivé comme on respire. Nous les avons engagés ces gens-là parce que

*Le soleil se lève en retard*



Tremblay avait mis dans son texte qu'il y avait là une famille en deuil. Lors du repérage, nous les avons placés là parce que c'était le seul endroit disponible. Quand je les ai vus ensemble, l'instinct m'a poussé à leur demander de faire les mêmes gestes en même temps. Je me suis payé cette petite fantaisie.

**Séq. - La ménagerie de verre traduit-elle une influence de Tennessee Williams ?**

A.B. - J'y ai pensé. Peut-être pas dans le but de rendre un hommage. Il faut dire que Rita Lafontaine possède une collection d'oiseaux. Mais le rationnel ne va pas jusque dans ces détails. En toute simplicité, je dois vous avouer que nous sommes portés à faire confiance à notre instinct, à notre talent, pour le choix de ces détails. Notre talent ne nous a pas trop mal servis à venir jusqu'à maintenant. Je le dis sans la moindre prétention. Pour faire un peu de théorie, je peux vous déclarer que j'ai appris l'importance de rester à l'écoute de ce genre de folies qui arrivent en moi. Avez-vous vu la tentative de citation de Bunuel dans **Le soleil se lève en retard ?**

**Séq. - Où se trouve-t-elle ?**

A.B. - Dans **Belle de jour**, il y a quelqu'un qui apporte une boîte et personne ne sait ce qu'il y a dedans. A un moment donné, Filiatrault apporte une boîte à sa mère et dit : "Tiens, maman, je te remets ta boîte". Malheureusement, par la suite, on apprend ce qu'elle contient. Je n'aurais pas dû faire cela.

**Séq. - Tous ces contrastes ne risquent-ils pas de nous distraire de l'essentiel ?**

A.B. - L'essentiel réside justement dans ces contrastes et ces oppositions.

M.T. - Depuis un mois, je m'amuse à dire que les critiques sont plus prétentieuses que les oeuvres elles-mêmes. Et ce, partout dans le monde.

## **Les contraintes du tournage**

**Séq. - Pourquoi avoir terminé sur la mort ?**

A.B. - On avait tourné un merveilleux mariage. C'était tellement laid, parce que très mal éclairé, que ce n'était plus un merveilleux mariage. Ça avait l'air d'un "anticlimax" de deux minutes et demie. Nous avons marché sur notre coeur et nous avons jeté cette scène. Finir avec la mort, c'est plus fort émotivement.

M.T. - Ceci dit, nous aurions aimé terminer le film par un mariage, si le tournage avait été réussi. Il y avait du cha cha cha. C'était beau !

A.M. - Nous avions commandé une musique à Beau Dommage. Il y a eu un malentendu. Beau Dommage pensait que nous voulions une musique québécoise, alors que moi je voulais une belle musique. En fait, je voulais que ça commence québécoise pour ensuite s'élever un peu.

M.T. - Une chance qu'on pouvait finir sur un sourire à l'enterrement, parce qu'on aurait vraiment été mal pris. Pas un seul plan de mariage n'était bon.

**Séq. - Dans le cinéma québécois, je n'ai jamais vu une scène de résidence funéraire qui ne soit pas caricaturée, souvent à outrance. Est-il possible de montrer un "salon" sans ridiculiser les gens qui s'y rendent ?**

M.T. - C'est moi qui en ai décidé ainsi. Je voulais donner une image du cinéma québécois comme mon père en avait une du cinéma français, quand j'étais petit. Mon père disait : "Ah ! c'est une vue française, donc on va voir une femme en brassière !" L'équivalent de la femme en brassière, pour nous, c'est le salon mortuaire.

## **Montrer des gens heureux**

**Séq. - Avec Le soleil se lève en retard, on dirait qu'il y a un renversement : la vision devient plus optimiste. Est-ce que c'était dans le courant de votre évolution ?**

M.T. - C'est un besoin que nous avons ressenti, tous les deux, à la fin de 1974. Un goût de montrer des gens heureux, sans tomber dans la mièvrerie. C'est une histoire d'amour tellement ordinaire que nous avons été chanceux d'avoir des comédiens aussi extraordinaire pour la faire passer.

**Séq. - Toutefois, le film se termine sur une scène de cimetière. Le bonheur doit-il se payer chèrement ?**

A.B. - Au départ, je souhaitais faire plus qu'une histoire d'amour. Je souhaitais faire une étude sur le prix du bonheur. J'avais l'intention de faire un film beaucoup plus théorique, beaucoup plus froid, presque littéraire. Ça m'a échappé des mains. J'ai commencé par mettre des gens en noir qui mangeaient leur soupe en même temps. Je suis content finalement de n'avoir pas fait le film que je voulais faire. J'en ai été déçu pendant longtemps. Mais depuis que les gens le voient, je suis heureux de constater que le film leur fait du bien.

M.T. - Le soir de la première, il y avait trois cents femmes qui nous attendaient pour nous serrer la main. Je vous avoue que je trouve cela gratifiant.

### **Apprendre le métier**

**Séq. - Vous confiez toujours la mise en scène de vos pièces à André Brassard. Lorsqu'il y a reprise d'une de vos pièces, pourquoi ne pas confier la mise en scène à un autre, pour le bénéfice du spectateur ?**

M.T. - Pour moi, ce qui est intéressant, c'est la création d'une pièce d'ici au Québec. Une reprise, ça m'intéresse beaucoup moins. Je viens d'aller voir **Bonjour, là, Bonjour**, à Vancouver. C'est relativement différent de ce qu'André avait fait avec ma pièce. Pour moi, c'est moins intéressant. Lorsqu'une pièce a dit ce qu'elle avait à dire, lors de sa création, tout ce qui vient ensuite est moins important. Les reprises, ça m'énerve. Ce que j'aime, chez André Brassard, c'est ce qu'il

ajoute à ce que je fais. Seul Brassard ici, actuellement, était capable de dire exactement ce que je voulais dire avec "Damnée Manon, Sacrée Sandra". Pour sentir profondément ces choses-là, il faut une longue connaissance des personnes en cause.

**Séq. - André Brassard, pouvez-vous faire un film sans le concours de Michel Tremblay ?**

A.B. - Bien sûr, il y a d'autres gens qui écrivent des choses intéressantes. Mais nous nous connaissons depuis longtemps et nous savons où nous en sommes rendus dans notre évolution. Nous n'avions qu'à nous dire deux mots pour nous comprendre.

**Séq. - Avez-vous des projets cinématographiques, André Brassard ?**

A.B. - Oui. J'ai trois idées de films dans la tête. Mais rien n'a abouti jusqu'à maintenant. Le fait que je ne sois pas capable d'écrire fait partie de ma paresse. J'arriverai peut-être à me corriger. Écrire, ce n'est pas dans mon tempérament.

**Séq. - Est-ce que le cinéma vous satisfait autant que le théâtre ?**

A.B. - Le cinéma m'apporte moins de satisfaction, parce que je m'y trouve moins bon. Je ne me sens pas encore en possession de tous les moyens. C'est la même chose envers la télévision. Réaliser des projets au cinéma, c'est plus compliqué qu'au théâtre. Nous manquons de producteurs. Il faut calculer deux ans pour faire un film. Un de mes rêves serait d'être engagé par un producteur qui me demanderait de faire cinq films en trois ans, comme cela se fait aux États-Unis. Pour apprendre le métier, je serais quasiment prêt à tourner n'importe quoi, y compris la **Valérie** de Denis Héroux. Je n'irais pas jusqu'à tourner **La Pomme, la queue et les pépins** de Claude Fournier ! J'accepterais de tourner des dramatiques, des suspenses, des courses d'automobiles en ville. Autrement dit, j'accepterais de tourner presque n'importe quoi dans le but d'apprendre le métier. Le cinéma, j'aime beaucoup cela.