

Jean-Claude Lord Lance et compte

Léo Bonneville

Numéro 128, février 1987

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/50736ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (imprimé)

1923-5100 (numérique)

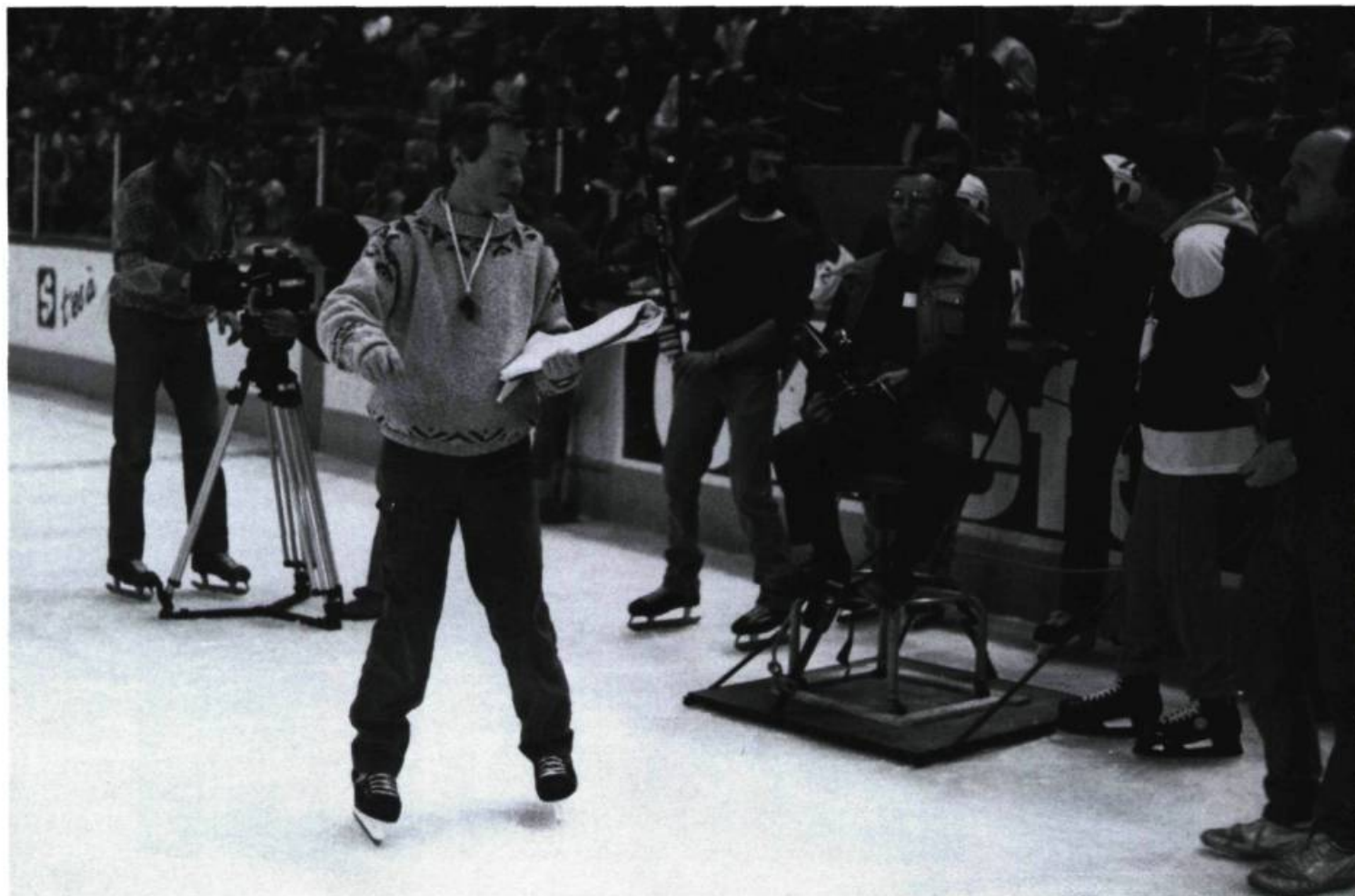
[Découvrir la revue](#)

Citer ce document

Bonneville, L. (1987). Jean-Claude Lord : lance et compte. *Séquences*, (128), 12-20.

Jean-Claude Lord

lance et compte



Jean-Claude Lord passe pour un cinéaste populaire. *Bingo*, *Parlez-nous d'amour*, *Panique* ont connu un succès d'assistance chez nous. Il ne faut donc pas être surpris si on a pensé à lui pour tourner la série *Lance et compte* pour la télévision. Pourtant, c'était la première fois qu'il touchait à ce média. L'accueil a dépassé toute attente. Les Québécois réservaient le mardi soir pour suivre cette série souvent survoltée. L'intérêt était soutenu et l'enthousiasme étonnant. Jean-Claude Lord lui-même est tout surpris de sa réussite. Devant l'immense popularité de ces treize épisodes, nous avons pensé que les lecteurs de *Séquences* seraient heureux de connaître la démarche du réalisateur dans cette imposante entreprise. Malgré le triomphe de cette série, Jean-Claude Lord garde toujours la nostalgie du cinéma.

Léo Bonneville

Séquences — Notre dernière rencontre date de dix ans. ⁽¹⁾ C'était à propos de *Parlez-nous d'amour* (1976). Vous n'avez pas chômé durant ces dix ans. Si on revenait à *Panique* (1977). Le film a-t-il eu le succès convoité et l'influence espérée? Il s'agit encore d'une dénonciation.

Jean-Claude Lord — C'est un film qui a bien marché ici, sauf que le débat de fond que je voulais susciter ne s'est jamais amorcé. Toutefois, le film a été projeté à l'Assemblée nationale, mais sans suite. Le film a eu une excellente sortie à Paris. Malheureusement, personne n'est allé le voir. Au Québec, le film a fait près de 300 000 entrées. Ce qui est appréciable. Quelques années plus tard, je me suis demandé si le film n'était pas en avance sur son temps pour un débat sur la pollution. *Panique* a été à l'origine d'une transformation assez radicale chez moi. Un an après ce film, on a eu sur nos écrans le film de James Bridges, *The China Syndrome*. *Panique* traite de la pollution des eaux, tandis que *The China Syndrome* parle de l'énergie atomique. Quand on considère la structure de l'histoire, les personnages, un certain nombre de scènes, on remarque des choses qui se rapprochent, même si *Panique* va plus loin au plan politique. À la sortie du film américain, je pleurais littéralement. Je me disais que j'ai passé des années extrêmement difficiles à faire *Panique* et d'autres films. On les sort ici. Ils marchent bien. Mais ailleurs, rien. Parce que ces films sont faits avec les moyens du bord, parce qu'ils sont réalisés en français et parce qu'ils ne comprennent pas des vedettes qui permettent d'attirer un public considérable, on en est réduit à recommencer à zéro après chaque film. J'ai trouvé cela frustrant. Je me demandais ce que cela aurait donné si j'avais pu faire *Panique* avec un meilleur budget, en anglais, pour un marché international. Je suis persuadé que le message aurait eu plus d'impact.

— Toutefois, n'y a-t-il pas dans le scénario à la fois simplification (nous sommes tous coupables) et réquisitoire politique ou démagogique?

— Je ne dis pas que je referais le film de la même façon. Au moment où j'ai fait le film, je voulais provoquer une discussion sur les problèmes de fond. Peut-être que le problème était mal posé, peut-être que le film était trop émotif, toujours est-il que le débat n'a jamais démarré. Quand, à Québec comme à Ottawa, nous avons essayé de provoquer des réactions, les gens avaient peur de se mouiller. Finalement rien ne s'est passé.

— Avec *Éclair au chocolat*, vous changez du tout au tout. De drames collectifs, vous passez à un sujet intime. Au lieu de dénoncer, vous observez. Votre film prend une valeur poétique rafraîchissante. Comment en êtes-vous venu du collectif au particulier?

— Deux raisons. D'abord, je ne pouvais plus trouver de budgets pour faire le genre de films que je faisais. D'autre part, j'avais le goût de faire autre chose, d'essayer de voir ce que j'étais capable de faire dans une autre direction. Personnellement, je suis très content de ce que j'ai fait dans *Éclair au chocolat*, mais c'est mon seul film qui n'a pas marché en français. Est-ce dû à la nature du film qui n'est ni aussi spectaculaire, ni aussi commercial? Après *Éclair au chocolat* qui s'est fait ramasser par une bonne partie de la critique, j'en suis arrivé à la conclusion, amorcée après *Panique*, que je devais effectuer un virage. Ce virage-là allait s'effectuer, pendant quelques années, en anglais, pour voir ce que je pourrais faire pour un autre marché sur des projets qui n'étaient pas de moi, dans l'espoir de faire un jour mes films dans de meilleures conditions.

— Il me semble qu'*Éclair au chocolat* a reçu de bonnes critiques, du moins dans *Séquences*?

— Cela dépend. Je me suis fait ramasser dans *La Presse* et dans *Le Devoir* entre autres. Mais c'est une guerre qui dure depuis des années. Toujours est-il que le film n'a pas marché et que je me trouvais coincé après *Éclair au chocolat*.

— Vous avez refusé l'appellation de catastrophe pour le film *Panique*. Peut-on qualifier *Visiting Hours* de film d'horreur?

— Film de terreur sûrement. C'est un film de série B. Après *Panique* et *Éclair au chocolat*, j'ai donc essayé de faire des



Panique

FILMOGRAPHIE

- 1965: Délivrez-nous du mal
- 1972: Les Colombes
- 1974: Bingo
- 1976: Parlez-nous d'amour
- 1977: Panique
- 1979: Éclair au chocolat
- 1980: The Fright
- 1981: Visiting Hours [Terreur à l'hôpital]
- 1983: Covergirl [Dreamworld]
- 1984: The Frankenstein Factor [The Vindicator]
- 1985: Toby McTeague [Toby]
- 1986: Lance et compte [série de télévision]

(1) Voir *Séquences*, no 86, octobre 1976, pp. 4-14.



Visiting Hours

films de commande en espérant qu'il y en ait un ou deux qui marchent suffisamment pour arriver un jour à faire des choses plus intéressantes. **Visiting Hours** a été le premier de ces films-là. Des quatre films que j'ai réalisés en anglais, ce n'est pas le meilleur, mais c'est celui qui a le mieux marché. Le film a été fait à Montréal, a été financé à Montréal avec des capitaux canadiens. Après le premier montage, il a été acheté par la 20th Century Fox. Elle a sorti le film dans 1 100 salles à travers les États-Unis et le Canada, après une campagne de publicité qui a coûté quatre millions de dollars. La première semaine, le film était deuxième au box-office américain, derrière **Rocky III**. Ce sont des choses qui sont ignorées ici parce que c'est un autre marché.

— Vous sentez-vous à l'aise dans ce genre de film?

— Comme exercice de style, j'ai aimé faire ce film. J'ai été chanceux parce que j'étais entouré de bons comédiens qui m'ont aidé. C'était ma première expérience en anglais. J'avais un budget de 5 millions de dollars. J'ai essayé des choses complètement différentes de ce que j'étais habitué de faire.

— Le scénario de Brian Taggart a ramassé toutes les recettes du genre; mais le montage est de vous et de Lise Thouin. Trouvez-vous une certaine satisfaction à travailler au montage?

— J'ai fait le montage de tous mes films jusqu'à il y a deux ans. Parce que j'aime ce travail et parce que j'avais de la difficulté à me trouver un monteur qui soit sur la même longueur d'onde que moi, monteur que j'ai trouvé depuis. Après le tournage, ma femme et moi, nous nous sommes installés chez nous. J'ai fait venir tout l'équipement de montage dans le sous-sol de la maison. Ce travail nous permettait d'être ensemble et d'être auprès des enfants. Quand la 20th Century Fox a acheté le film, il n'y a pas eu de remontage. Le film a été livré tel quel.

— Votre film **Covergirl** n'est pas sorti dans les salles, mais est passé à la télévision. Pouvez-vous en parler et dire pourquoi nous ne l'avons pas vu dans les salles?

— À l'origine, il s'appelait **Dreamworld**. J'avais signé un contrat avec Filmplan, précisant que je ferais un film l'année suivant **Visiting Hours**. On m'a fait trois propositions qui n'étaient pas très intéressantes. La moins médiocre était **Covergirl**. C'était une comédie pour la télévision qui coûtait 5 millions de dollars. J'avais proposé à Pierre David, le producteur, de transformer le scénario en conte de fées. Il a dit oui. Mais il n'a jamais compris le changement. De plus, j'ai commis l'erreur d'accepter certains comédiens qu'on me proposait. Le plateau s'est changé en champ de bataille. Champ de bataille avec des problèmes de drogue, d'alcool, de bagarres entre comédiens, de clans pour lesquels j'ai été amené à prendre parti. Je suis sorti de ce film complètement vidé. J'avais perdu 18 livres. Ce fut une expérience infernale. Cependant, j'ai pris le film pour établir le montage chez moi. Je me suis rendu compte que j'avais réussi à faire passer certaines choses que j'avais en tête au départ, en y plaçant de la musique de Mozart, de Vivaldi. Cela donnait un cachet particulier au film. Nous avons fait une première projection. C'était une présentation vraiment inattendue pour la majeure partie des gens qui étaient dans la salle, y compris le producteur. Pierre David a amené le film à Los Angeles pour le montrer aux **majors** de la 20th Century Fox et de la M.G.M. Le film a été radicalement refusé. Il ne correspondait à aucun de leurs tiroirs. Il était trop européen. Ils ne savaient qu'en faire. Ils ont dit que la seule chance d'une sortie possible, c'était de transformer le film en « cheap exploitation ». Le producteur n'a pas défendu le film qu'il avait pourtant beaucoup aimé. Pourquoi? Il cherchait à se créer une place à Los Angeles. Le film a subi trois montages subséquents à Los Angeles, montages auxquels je n'ai rien eu à voir. Le film est sorti sous le nom de **Covergirl** qui ne contenait rien de ce que nous avons tourné. Tout a été complètement modifié, même les plus belles scènes ont été éliminées. Il n'a rien à voir avec le film que j'ai tourné.

— Le film est-il passé chez nous?

— À la télévision payante.

— En somme, vous le reniez.



Covergirl

— Oui, parce que ce n'est pas ce que j'ai fait.

— *The Frankenstein Factor* est sorti à Paris sous le titre *The Vindicator*. De quoi s'agit-il et le verrons-nous un jour?

— Après *Covergirl*, je suis resté trois mois sans tourner. J'avais divers projets mais rien n'aboutissait. Quand on monte des projets, ça coûte de l'argent. C'est dire que je m'étais beaucoup endetté. Quand on m'a proposé *The Frankenstein Factor*, nous étions en train de perdre notre maison. J'ai donc accepté de faire le film, même si, au départ, c'était un film d'horreur. J'avais prévu que je pourrais améliorer sensiblement le scénario. La 20th Century Fox avait délégué à Montréal deux membres de son exécutif pour réécrire le scénario. Aussi nous en sommes venus à une entente. Sauf qu'il y a eu un balayage à la 20th Century Fox alors que nous étions rendus au tiers de la réécriture du scénario. Tous ceux qui avaient accepté le projet ont été remerciés. La nouvelle administration ne s'engageait pas à respecter les anciens projets. Il y eut une guerre à finir entre la 20th Century Fox de Hollywood et la Dalco de Montréal, la compagnie qui produisait le film. Ce qui n'est pas un stimulant pour travailler. J'ai pu faire le film grâce à de bons comédiens. C'est un film qui a coûté 3 millions de dollars. Le producteur misait sur les effets spéciaux et les bagarres. Il y en avait tellement de prévus dans le film que l'argent ne suffisait pas pour les réussir. De plus, l'histoire était boîteuse. J'ai essayé de donner une certaine crédibilité à l'ensemble. J'ai supervisé le premier montage. Mais la production avait décidé de faire un film d'action. Or, tout ce qui caractérisait les personnages était rejeté. Le montage a été repris pour faire du film de la « cheap exploitation ». Pendant un an, je n'ai plus entendu parler du film. Je pensais qu'il ne sortirait jamais, parce que la Dalco était toujours en conflit légal avec la 20th Century Fox. Il y a un mois, on m'apprenait que le film sortait à Paris sous le titre *The Vindicator*. Il faut avouer que ça demeure un film dont je ne suis pas content du tout.

— Va-t-il sortir ici?

— Je me dis que s'il est sorti à Paris, il peut bien sortir ici. Mais si vous ne le voyez pas, vous ne perdez rien.

— Pourquoi avez-vous pris Toby à la veille du tournage? Est-ce difficile de s'ajuster à un scénario qu'on n'a pas prévu? Êtes-vous satisfait du film?

— J'ai pris le film trois jours avant le tournage. On m'a appelé le mardi matin pour me dire qu'il y avait des problèmes et que le réalisateur s'était retiré pour des raisons personnelles. J'avais lu une version du scénario un an et demi plus tôt. Je l'avais beaucoup aimé. On me l'avait offert, mais je venais de signer pour *The Frankenstein Factor*. Je n'étais donc pas disponible et on me demandait une sérieuse préparation. Finalement le réalisateur a fait une sérieuse préparation, sauf que la production manquait d'argent. Le film a donc été repoussé. Devant la démission du réalisateur, on m'a demandé de le remplacer. Après les années que je venais de vivre, je me suis dit que je n'avais rien à perdre. *Toby* est une belle petite histoire pour enfants. Après avoir lu le scénario définitif, j'ai dit non. Non, car je ne connais rien aux courses de chiens, non parce que les comédiens et les techniciens sont déjà choisis, non car je n'ai rien à faire là-dedans. Encore une fois, je me suis dit: je n'ai rien à perdre. Je ferme les yeux. Je fonce. Le mercredi, je partais pour Chicoutimi. Et le samedi, je commençais à tourner. Contrairement à mon habitude, je n'ai pu influencer l'écriture du scénario. Toutefois j'ai changé un peu la couleur du film par rapport au réalisateur précédent qui la voulait plutôt monochrome. Je voulais un film plus coloré, plus vivant, plus amusant. La première course devait se passer dans la montagne. Je l'ai réalisée dans le village pour lui donner plus de couleur. Une nuit, des camions sont venus remplir les rues du village de neige. On était fin mars. Finalement, tout s'est bien passé. Ça été un tournage bien agréable. *Toby* est un film de santé.

— Vous en êtes satisfait?

— Compte tenu des circonstances dans lesquelles le film a été fait, j'en suis satisfait.

* * *



The Vindicator



Toby



— **Voici que Lance et compte a connu un succès étonnant à la télévision. Comment en êtes-vous venu à tourner cette série?**

J'étais encore sur le tournage de *Toby* à Chicoutimi quand Claude Héroux m'a téléphoné pour me dire qu'il préparait une série de télévision sur le hockey. Il me demandait si cela m'intéressait. J'ai répondu que je n'avais jamais fait de télévision et que cela ne m'intéressait pas particulièrement. Toutefois, le hockey, c'est un sport que j'ai suivi depuis que je suis tout jeune. Je lui ai demandé où en étaient les choses. Déjà les deux auteurs, Réjean Tremblay et Louis Caron étaient engagés. On m'a envoyé le texte de quatre émissions d'une demi-heure, texte écrit comme un téléroman maison. J'ai prévenu le producteur que s'il voulait m'engager dans cette aventure, il fallait faire la série en « style cinéma », mais pour la télévision, avec des séquences courtes et un rythme **punché**. J'étais donc d'accord pour travailler à l'élaboration du projet. Finalement, je me suis assis avec les deux auteurs pour concevoir et élaborer ensemble le style de la série et l'évolution générale de la trame dramatique. En l'espace de deux mois, d'un projet élaboré à l'extérieur de Radio-Canada mais relativement limité, avec la participation de TF 1, de CBC, de O'Keefe, c'est devenu une « grosse machine » qui me permettait de faire une expérience nouvelle pour la télévision. C'était un défi différent que j'avais envie de relever. J'ai donc fait le pilote dans des conditions épouvantables — non pas au tournage —, mais parce que je vivais des moments difficiles. Nous avons travaillé continuellement les textes parce que les auteurs n'avaient pas beaucoup d'expérience en écriture cinématographique et en écriture dramatique.

— **Comment ont été vos rapports avec les deux scénaristes?**

— Amicaux, sauf que j'ai établi, dès le départ, des rapports de cinéma et non des rapports de télévision. Souvent, à la télévision, l'auteur a préséance sur le réalisateur. Le réalisateur doit respecter le texte de l'auteur. Quand ils m'apportaient les premiers textes, je disais à Réjean et à Louis, cette scène je ne l'aime pas. Si vous l'aimez, tant mieux, mais moi, je ne la tourne pas et je la remplace par une autre que j'écris si vous ne la récrivez pas. Confrontés à cette situation — et j'étais appuyé par le producteur —, les auteurs se rendaient compte que mes suggestions amélioraient sensiblement les textes. Écrire treize heures de télévision et les tourner en l'espace de douze mois, c'est un défi majeur. Nous avons travaillé les textes au mois de juillet et nous avons commencé à tourner à la fin du mois d'août. À cette vitesse, les auteurs en sont venus rapidement à bout de souffle. J'ai pensé alors qu'il fallait nourrir la série avec la participation de tout le monde. J'ai donc invité les techniciens et particulièrement les comédiens à s'engager spécialement dans l'écriture des textes.

— **Avez-vous eu votre mot à dire dans le choix des comédiens?**

— J'ai choisi tous les comédiens.

— **Comment?**

— J'ai fait des auditions. Je dois dire que nous avons été chanceux, parce que nous avons eu la collaboration de tous. L'entente entre les comédiens et toute l'équipe a été prodigieuse.

— **Comment voyiez-vous la mère de Pierre Lambert?**

Au départ, la mère de Pierre Lambert, c'était maman Plouffe. J'ai trouvé qu'une maman Plouffe, ça suffisait. J'ai ramené le rôle à une femme de quarante ans, beaucoup plus dynamique. Avec la coproduction, il a fallu choisir des rôles pour les Français. On ne pouvait vraiment pas trouver de joueurs de hockey chez eux. Nous nous sommes donc rabattus sur des rôles de femmes. Nous sommes allés à Paris et avons choisi Macha Méril. Elle a été d'une telle collaboration, d'un tel enthousiasme, d'une telle énergie qu'elle a influencé directement la trame dramatique des épisodes 8 à 13. Ce genre de

collaboration a eu un effet de boule de neige chez les comédiens. Graduellement, au fur et à mesure qu'ils se sentaient plus sûrs de leur personnage, ils amenaient des idées. La trame dramatique des épisodes 8 à 13 a été grandement influencée par les comédiens qui se réunissaient souvent le soir. Ils écrivaient des scènes sans que personne ne songe à tirer la couverture à soi. Tout le monde me soumettait des scènes et je dois dire que 75% d'entre elles ont été réécrites par les comédiens.

— **Avez-vous rencontré des difficultés au cours du tournage? Avez-vous senti des rivalités entre les comédiens?**

— Non, ce fut merveilleux. Durant toute la série, il a régné un enthousiasme constant.

— **La participation a donc été efficace?**

— Nous avons tourné en deux blocs: le bloc de 1 à 7 et le bloc de 8 à 13. Entre les deux blocs, il y a eu une pause de cinq semaines. C'est alors que j'ai réuni, à la maison, une vingtaine de comédiens. Chacun a fait part de ce qu'il souhaitait comme évolution du personnage. Les synopsis étaient pourtant écrits pour les prochains épisodes. Mais nous avons utilisé leurs suggestions. Des comédiens venaient me voir pour me dire que cela n'allait pas avec leurs personnages. Je leur répondais que je n'avais pas le temps de réécrire les personnages. Ni les auteurs non plus. Je leur recommandais de s'asseoir et de réécrire leurs personnages et de venir me les montrer. Souvent je prenais les suggestions telles quelles. Parfois, je faisais des modifications pour les intégrer à l'ensemble. En général, cela apportait énormément à la série. Personnellement, je trouve le contenu des épisodes 8 à 13 plus substantiel que les précédents. Les épisodes 1 à 7 sont du **show**, du **soap**. 8 à 13 également, mais ils abordent des thèmes qui sont un peu plus sérieux: le racisme, la religion, etc. et aussi la conception des femmes, le féminisme. Il y a une évolution au cours de la série qui est imputable aux comédiens, à leur travail avec moi sur le plateau.

— **Comment ont été tournées les scènes sur la patinoire?**

— Cela est aussi compliqué qu'extraordinaire. Tout d'abord, les Canadiens de Montréal et la Brasserie Molson ont été réticents à apporter leur contribution à la série. La Brasserie O'Keefe et les Nordiques de Québec sont intervenus. Personnellement, je croyais qu'il serait plus facile d'obtenir la collaboration des Nordiques et des gens de Québec. Le producteur est monté à Québec. Il fallait l'appui de l'organisation d'une équipe de hockey majeure parce qu'il n'y a que deux amphithéâtres de 15 000 places (Montréal et Québec) au Québec. De plus, il fallait pouvoir utiliser des **long shots** pour donner l'illusion de vraies parties. Il fallait donc cette collaboration. Assuré de l'enthousiasme des Nordiques et de leur administration, je suis allé à Québec. Je me disais que rapporter des jeux comme le fait la télévision habituellement, cela n'est pas intéressant. À Radio-Canada, on m'affirmait que je ne pourrais montrer des scènes de hockey sans ajouter le commentaire normal auquel tout le monde est habitué. Sinon les gens vont s'ennuyer. J'ai répliqué que cela était mon défi. Je voulais essayer de les faire vivre de l'intérieur sans commentaire. Comment? En plaçant la caméra sur la patinoire plutôt que dans les estrades. Mettre la caméra sur la patinoire, cela permet de voir les comédiens et des milliers de sièges en arrière. À Québec, certains soirs, nous sommes allés tourner de vraies parties de hockey. Nous avons donné 400 bannières et posters au nom de Pierre Lambert aux spectateurs. Nous avons mis nos comédiens parmi la foule. Cinq minutes avant le début de la partie, on m'a laissé aller sur la patinoire pour expliquer aux gens le genre de scènes que nous allions tourner. J'ai fait un essai et les gens collaboraient d'une façon extraordinaire. Je leur ai demandé de faire une ovation délirante quand les Nordiques entreraient. J'avais quatre caméras sur la patinoire qui tournaient. L'ovation a duré dix minutes. Et cet enthousiasme s'est maintenu durant toute la partie. Entre la première et la deuxième période, j'ai demandé aux gens de rester assis pour la présentation des trois étoiles. Personne n'a bougé.

— **Vous tourniez durant les parties?**





— Nous tournions des **long shots** pour permettre de lier nos comédiens à ces lancers. Nous retournions d'autres jours avec vingt-cinq personnes autour des comédiens pour tourner des scènes dans les estrades. De plus, nous demandions aux gens de venir un dimanche après-midi, au Colisée de Québec, pour des scènes. Pendant deux jours, je me suis promené dans les postes de radio et des stations de télévision pour faire la promotion du tournage. Nous offrons des prix à tirer. C'était au mois de décembre. Nous avons eu 8 300 personnes pour le bloc 1 à 7 et 8 300 personnes également pour le bloc 8 à 13. À Chicoutimi, dans le stade Georges-Vézina, pour les joutes dans les mineures, nous avons réuni 4 000 personnes. Nous tournions hors de la patinoire avec les doubles des comédiens. Nous reprenions le jeu avec les caméras sur la patinoire et les vrais comédiens et la foule. La journée suivante, nous tournions des plans du banc avec une cinquantaine de figurants derrière. Nous faisons quelques plans rapprochés sur la patinoire afin de ponctuer certains jeux. Au total, pour faire une scène de hockey de 30 à 40 secondes, il fallait des plans pris sur dix jours de tournage afin de créer l'illusion de la réalité.

— **J'imagine que, pour les scènes sur la patinoire, il a fallu un travail de montage considérable.**

— Tout d'abord il a fallu mettre en scène les chorégraphies et les répéter. Oui, le film a nécessité un travail de montage colossal.

— **Qui vous est revenu.**

— Comme la diffusion commençait en septembre et que nous finissions le tournage le 15 juillet, il m'était matériellement impossible de m'occuper du montage. Pour le film **Toby**, j'avais trouvé un monteur avec qui je m'entendais très bien: Yves Langlois. C'est lui qui a commencé le montage. Comme il n'arrivait pas à tout faire pour l'échéance prévue, il n'a monté que 9 épisodes. Jacques Gagné a monté les 4 autres. Yves Langlois possédait une plus grande expérience. C'est donc lui qui s'est occupé des scènes de hockey. Le film a été tourné en 16mm, mais le montage a été fait en vidéo. À un moment donné, Yves Langlois avait 42 cassettes différentes pour monter une scène de hockey. C'est vous dire le travail colossal que cela exigeait. Yves connaissait très peu le hockey, mais il a appris à le connaître en faisant le montage. Il adorait la série parce qu'il y trouvait une possibilité de création. Nous faisons en moyenne 40 plans par jour. C'était énorme. Il mettait quatre semaines à monter un épisode.

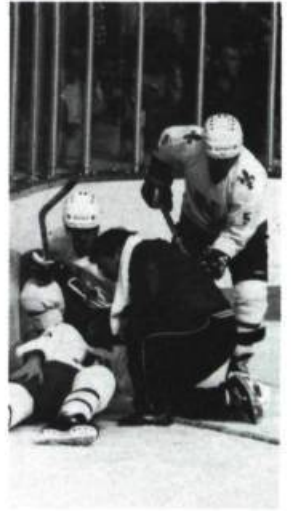
— **Les scènes dans la chambre des joueurs sont assez percutantes. Comment ont réagi les acteurs dans ces circonstances?**

— Au départ, les comédiens se rendaient compte que ce que nous décrivions était en partie vrai. Comme ils s'étaient engagés dans l'écriture des textes, ils sentaient bien ce qu'ils faisaient. Il y avait 18 joueurs dans l'équipe du National. 9 comédiens joueurs furent soumis à une audition; 9 autres étaient d'anciens joueurs de la Ligue nationale ou de la ligue des Médias. Les comédiens connaissaient ce qui se passe dans le milieu du hockey et étaient suffisamment bons pour jouer sur une patinoire. Comme les textes collaient beaucoup à la réalité du milieu, je dois dire que l'image que nous projetions de ce milieu était, en général, embellie par rapport à la réalité. Certains joueurs ont protesté, déclarant que le miroir n'était pas suffisamment flatteur à leur goût. Quand on connaît les coulisses du hockey et quand on parle privément avec des joueurs, il faut reconnaître que l'évolution des personnages principaux est nettement plus rapide et plus intéressante que l'évolution moyenne des joueurs. Tourner les épisodes 2 à 7 dans la chambre des joueurs durant cinq jours consécutifs avec un lourd équipement, cela peut trahir un manque de discipline, mais c'est un manque de discipline volontaire pour libérer les joueurs afin qu'ils puissent être prêts à donner ce qu'il fallait dans des scènes émotionnellement difficiles. J'ai obtenu une collaboration formidable.

— **On a reproché à la série la violence, le langage cru, les scènes de sexe légères. Croyez-vous ces trois reproches justifiés?**



— Je n'ai jamais fait de télévision. Quand nous avons commencé à tourner, j'ignorais à quelle heure on allait mettre la série à l'horaire. Lors de l'élaboration de la série, il y avait une adaptation à faire quant au genre de scène, à la mise en scène, à l'approche cinématographique, au budget. Ce dont je me suis rendu compte, au cours de la diffusion de la série, c'est que beaucoup de gens âgés qui regardent le plus la télévision vivent dans un monde qui est très loin de celui que nous décrivions. Comme notre télévision ne nous a pas habitués à une description réaliste d'un certain milieu social, ces gens ont eu de la difficulté à l'accepter et à le croire. Ils ont donc trouvé la série trop violente, trop vulgaire, trop sexy. Cela les a heurtés et ils ont dû changer de canal. J'ai trouvé cela dommage. Honnêtement, je ne m'attendais pas à cette réaction. Je vous répète que je viens du long métrage et que je n'ai pas l'expérience de la télévision. Cependant, tout un public qui, habituellement, regarde peu ou pas la télévision est devenu tout à coup passionné de la série. En conséquence, le mardi soir, il restait à la maison pour regarder l'émission. Cela dit, en ce qui concerne le niveau de langage, je ne peux pas concevoir un joueur de hockey qui fait une colère dans la chambre des joueurs en lançant un « maudit ». J'ai essayé de limiter les « sacres » au minimum de crédibilité. Il faut dire que l'on « sacre » dans les films et que cela ne heurte pas, mais à la télévision, l'auditoire est différent et certaines personnes ont été choquées. Quant aux scènes de violence — Lise Payette a comparé **Lance et compte** à **Rambo** — je trouve que celle qui règne dans ce sport est quatre fois plus grande que celle que l'on trouve dans la série. Je pense que les valeurs proposées aux héros — particulièrement dans la dernière tranche de la série — sont très positives. Ce ne sont nullement des valeurs de violence. On n'a qu'à examiner l'évolution des personnes. Ce qui importait pour moi de montrer, c'était cette passion, cette obsession du jeu et de la victoire qui, dans le système dans lequel nous vivons, doivent habiter ces gens-là s'ils veulent arriver au sommet.



— Et les scènes de sexe?

— Je les cherche encore. Dans le 9e épisode, deux scènes ont été coupées. L'une des deux était un beau moment de tendresse entre deux personnages. C'est vrai qu'il y a de la nudité partielle de la part des femmes. Mais c'est très beau. On m'a reproché de n'en pas faire autant chez les gars. Je ne pouvais pas, car ils n'avaient pas le physique pour faire croire à des joueurs de hockey. Il fallait que je les cache. Cela n'a rien à voir avec des raisons morales. Il faut dire que nous ne sommes pas habitués à voir des scènes de nudité, même partielle, à la télévision. On en voit davantage au cinéma. Évidemment cela en a surpris plusieurs. Il ne faut pas oublier que le milieu du hockey est un milieu macho. Il fallait aussi refléter cela dans la conception que les joueurs ont des femmes. Toutefois, je refuse de porter des jugements de valeur et moraux sur le milieu du hockey. J'ai beaucoup aimé les personnages et les comédiens. Si je me base sur mon code d'éthique personnel, je dois avouer qu'il y a bien des choses que je ne dirais pas ou ne ferais pas. Mais les personnages de la série sont le reflet d'un milieu particulier.

— Trouvez-vous que cette série est l'oeuvre de scénaristes ou d'un cinéaste?

— C'est une série d'un cinéaste. Sans équivoque. Les scénaristes et les comédiens ont été au service de l'orientation que j'ai voulu donner à la série. Le débat s'est amorcé sur la question de savoir si la série reflétait vraiment le milieu du hockey. Or, c'est Réjean Tremblay qui a été interpellé. Je me suis tenu en dehors de ce débat. Finalement, la télévision n'est pas un médium de réalisateur tel qu'on le conçoit. Les gens conservent l'image que l'auteur de la télévision a préséance sur le réalisateur. Mais ça n'a pas été le cas pour la série. La seule chose que je regrette, c'est que les gens ne sachent pas, du point de vue de l'« inside » (ce qui s'est passé derrière), la participation énorme des comédiens dans l'écriture de la série. Cette participation est unique. Je n'ai jamais connu une expérience comme celle-là. Si la série a eu vraiment une crédibilité, c'est à cause de cette participation efficace.

— Avez-vous pris autant de plaisir à tourner cette série qu'à faire un film comme *Éclair au chocolat* qui m'apparaît comme votre film le plus accompli?

— *J'ai beaucoup aimé faire la série à cause du défi et de l'ambiance de travail. Au mois de mai, alors que nous étions durant le tournage du 2e bloc, (8 à 13) et que tout allait merveilleusement bien, j'ai pris la décision de ne pas faire la suite. Pourquoi? Parce que le réalisateur est très limité en ce qui concerne l'approche, la mise en scène, le temps, par rapport au long métrage. Donc, le plaisir que j'ai éprouvé à tourner cette série, je veux le retrouver au cinéma, enrichi de l'expérience de la télévision. Voilà la raison pour laquelle j'ai refusé de faire la deuxième série et d'autres séries qu'on m'a proposées. J'ai voulu prendre cinq à six mois pour développer des sujets de longs métrages.*

— **Ces longs métrages que vous entrevoyez ont-ils des thèmes précis?**

— *Ce sont des thèmes précis qui n'ont rien à voir avec le hockey, avec la série B, avec la terreur, avec l'horreur, etc. J'ai dit non à tous ces genres de films que l'on m'a proposés récemment.*

— **Alors quels sont ces sujets?**

— *Ce sont des sujets originaux. L'un m'a été apporté par un producteur et le sujet a été réécrit par quelqu'un avec qui je travaille. L'autre vient d'une rencontre avec quelqu'un et tous les deux nous écrivons le sujet. Ce sont des sujets de films très différents de ce que j'ai fait dans le passé. Je vous dirai que l'un traite des enfants et de la paix dans le monde.*

— **Ce sera un film intimiste?**

— *Pas nécessairement, mais ce n'est pas non plus un film d'action. Ce seront deux films pour toute la famille qui seront marqués à la fois par la fantaisie et par le spirituel.*

