

En attendant l'*Amoureux fou*

Numéro 151, mars 1991

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/50322ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (imprimé)

1923-5100 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce document

(1991). En attendant l'*Amoureux fou*. *Séquences*, (151), 17–21.

En attendant l'Amoureux fou

J'ai reçu un appel de Pierre Brousseau me proposant pour le lendemain un reportage sur le film de Robert Ménard, **Amoureux fou**. Cela devait se passer tout près du square Saint-Louis, au restaurant Laffeur. Pourquoi pas? Je n'aurai qu'à traverser la rue et j'y serai rendu en quelques minutes. Mais voici que, le matin même, un appel à sept heures et demie m'avertit que le lieu de tournage a été déplacé. On tournera à partir de neuf heures au poste de police no 16, rue Rachel, près de la rue Christophe-Colomb.

Ce jeudi, 19 juillet 1990, il fait un temps exceptionnellement beau. En arrivant près du poste de police, je ne vois personne, ni même un car, ou des fils. A-t-on encore changé de lieu? Je pénètre dans la partie désaffectée du poste et j'arrive dans la cour arrière. Je trouve une équipe d'une trentaine de personnes s'affairant à préparer un plan. C'est donc là qu'on va tourner les scènes de voiture.

Je salue Pierre Brousseau qui me confie le découpage du film et m'indique la scène à tourner. Deux acteurs sont de service. Rémy Girard dans le rôle de Rémi et Jean Rochefort dans celui de Rodolphe.

Il faut dire que le film se déroule dans une ville et qu'il tourne autour de l'amour-passion de Rémi. Cet homme est comme coincé entre deux femmes: Judith son épouse et Sarah qu'il convoite. Il doit choisir. Mais Sarah est déjà mariée à Rodolphe. Vous voyez le conflit à quatre. Comment sera-t-il résolu?

Donc, ce matin, la voiture se déplace lentement dans la cour. On est en train de répéter cette scène.

— Rémi : Vous l'avez connue comment?

— Rodolphe : Qui ça?

— Rémi : Sarah.

— Rodolphe : Ben euh... Et qu'est-ce que ça peut vous foutre?

— Rémi : Vous avez quitté votre étudiante uniquement pour m'enlever Sarah?

— Rodolphe : Il me semble vous avoir dit que...

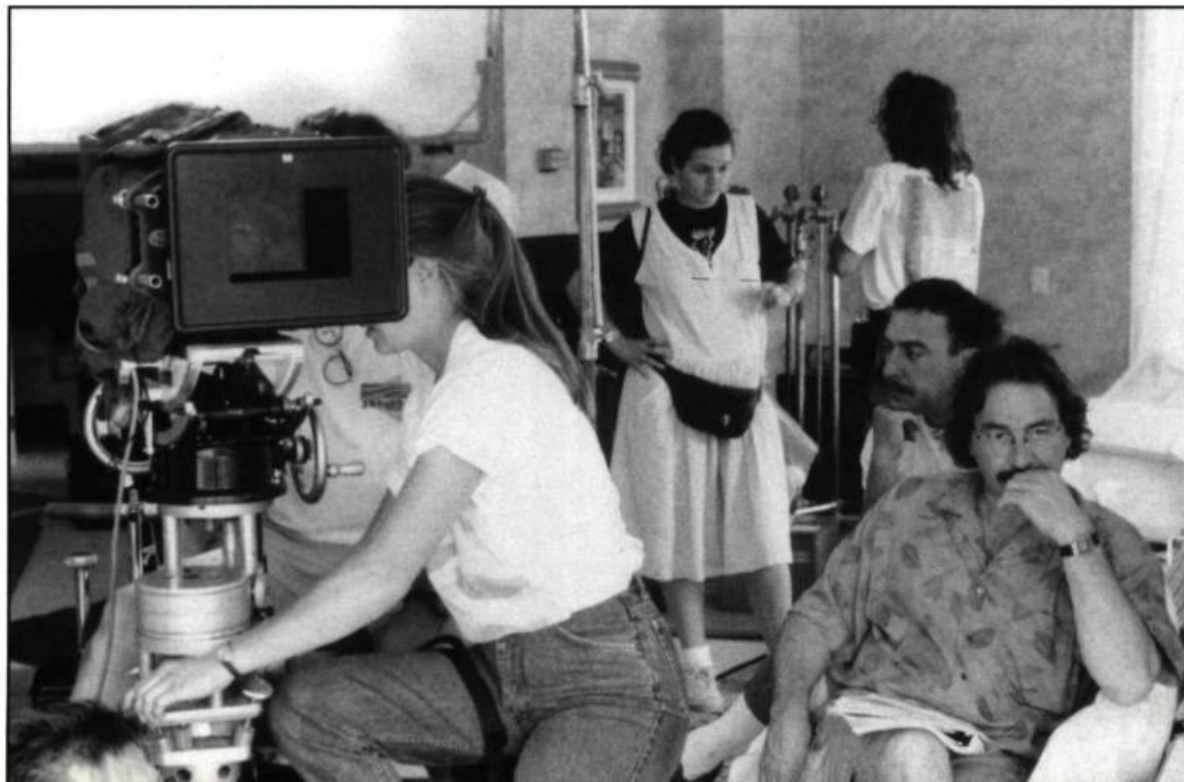
On va refaire cette scène jusqu'au moment où le réalisateur sera satisfait. Rien ne doit clocher.

Pendant qu'on va préparer la scène suivante (des plans rapprochés et des gros plans pour saisir le dialogue entre les deux protagonistes), je bavarde avec Pierre Brousseau et Jean Rochefort. Cet acteur français est d'un abord facile et agréable. Il ne manque pas d'humour. Il se plaît à évoquer des souvenirs. Il se rappelle une pièce, Une vie de théâtre, qui a failli interrompre sa carrière. La pièce fut un réel four et dut être retirée après quarante représentations. Il n'y avait presque personne dans la salle. Toutefois, une vieille dame, au premier rang, s'est écrié en le regardant : «Mon Dieu, comme il a changé!» Constat presque assasin! Mais cela n'a pas empêché Rochefort de sourire. Il a moins accepté la remarque acerbe d'un critique pour dénoncer la performance de deux acteurs : Noiro et Rochefable. Non, c'était trop. Et Jean Rochefort d'écrire au critique. Tout cela raconté d'un ton déagagé et savoureux. Amusant Rochefort!

Maintenant, on veut obtenir des plans des figures des protagonistes. Comme le soleil est brillant ce matin, on approche un écran noir pour absorber la lumière et on maintient un écran blanc pour la diffuser. On enregistre également le son pour obtenir les dialogues. Les plans sont très rapprochés pour saisir les expressions du visage ainsi que la conversation.

Il est près de onze heures. On en a fini avec le tournage en extérieur. On va préparer la scène qui se déroule à l'intérieur du poste de police. Pendant qu'on transporte la caméra et les accessoires, j'en profite pour rencontrer Rémy Girard et m'entretenir avec lui.

Rémy Girard est un de nos plus brillants acteurs. Il ne manque





Rémy Girard

Photo Michel Gauthier

jamais de panache ni d'éclat au théâtre et au cinéma. Mais, hors de scène, il m'apparaît comme un être calme, doux, timide même. On dirait qu'il est inquiet, qu'il doute de ce qu'il fait. Bref, c'est un comédien imbu de son métier et qui se pose des questions sur ses prestations. L'homme de spectacle et l'homme dans la vie ne semblent pas les mêmes. Vraiment, l'acteur est un autre.

Séquences — M. Rémy Girard, on vous voit très souvent au théâtre et au cinéma. Laquelle des deux disciplines préférez-vous ?

Rémy Girard — C'est très difficile à départager. J'aime beaucoup le cinéma que j'ai découvert, il n'y a pas longtemps, après le Déclin de l'empire américain. J'ai toujours été avant tout un comédien de théâtre. Même si cela fait partie du comédien de passer de l'un à l'autre, je ne saurais dire s'il y en a un plus facile ou plus difficile que l'autre. J'aime les possibilités que donne le cinéma de jouer une palette d'émotions très large. Mais le contraire peut arriver au théâtre. Le théâtre, c'est une énergie dont on a besoin pour faire du cinéma. Mais, en même temps, le cinéma procure une recherche d'émotions dont a besoin le théâtre. A mon avis, les deux se complètent.

— Quand vous jouez Galilée de Bertold Brecht, qui est une pièce très longue, on remarque une évolution dans les sentiments. Au cinéma, tout est fractionné comme je viens de le voir dans la scène que vous avez tournée. Au cinéma, n'est-ce pas difficile d'entrer dans un personnage ?

— Le fait de jouer au théâtre me donne la possibilité de voir le film et l'action toujours dans leur ensemble. Pour moi, c'est très important. J'essaie toujours de voir où j'en suis à chaque seconde du film. Jouer au théâtre oblige de créer un personnage dans un jet continu. Vous interprétez ce personnage pendant plus de deux heures et demie. C'est presque la longueur de deux films ! Cela permet une sorte de vision d'ensemble et facilite la tâche de faire la synthèse dans le scénario pour savoir où j'en suis à tel plan.

— Vous jouez beaucoup au cinéma. Quand on vous présente un scénario, acceptez-vous facilement le rôle ?

— Plusieurs facteurs me conseillent d'accepter ou de refuser. Je considère d'abord le scénario, c'est-à-dire l'histoire si elle me plaît ou me touche. Et surtout si j'ai la possibilité de varier la composition du personnage.

— Vous ne voulez pas vous complaire dans un personnage.

— Pas du tout.

— Êtes-vous plus à l'aise dans la comédie que dans la tragédie ?

— Je suis très à l'aise dans la comédie, mais souvent la marge entre les deux est assez étroite. J'aime précisément les scénarios où justement la marge est étroite, comme par exemple dans *Amoureux fou*. J'aime les scénarios où il faut jouer sur la clôture. Cela me séduit beaucoup.

— Le metteur en scène a-t-il de l'importance quand vous acceptez de jouer dans un film ?

— Oui. Bien que j'aie travaillé avec plusieurs metteurs en scène de chez nous jusqu'à maintenant, je n'ai pas eu à faire ce choix. C'est la première fois que je travaille avec Robert (Ménard) et c'est très agréable. Tout va bien sur le plateau. Il faut dire que j'aime beaucoup le cinéma et je suis toujours disponible sur un plateau. Même en dehors des prises, j'aime être avec l'équipe pour savoir ce qui se passe. Au début, je ne savais pas très bien comment les choses fonctionnaient.

Mais, de plus en plus, j'aime savoir comment les choses se déroulent et je fais dans ma tête mon propre montage.

— Le fait d'avoir tourné la scène finale à Nomingue au début du tournage ne vous a-t-il pas gêné ?

— Cela est difficile, j'en conviens. Les dés sont jetés. Nous avons commencé la première semaine du tournage par la toute fin du film. Et il y a beaucoup de scènes d'émotion dans cette finale. Il fallait tout de suite se jeter dans le bain et comprendre tout ce qui s'était passé antérieurement. Au cinéma, c'est rare que l'on tourne selon la chronologie. Mais il reste tout de même qu'il y a la chronologie des émotions. On arrive à construire le personnage petit à petit. Dans le cas présent, ce n'était pas ça. Il fallait commencer par l'aboutissement pour ensuite reculer. Une fois que c'est fait, c'est un véritable soulagement.

— Vous tournez présentement un film de passion. Est-ce un personnage difficile à rendre ?

— Il faut jouer sur des sentiments très intimes que l'on n'a pas souvent l'occasion de rendre ni au théâtre ni au cinéma. Nous avions l'impression, ma partenaire (Nathalie Gascon) et moi, durant le tournage, d'être entourés d'une équipe de voyeurs. Il faut arriver à jouer l'intimité sur le plateau en oubliant qu'il y a une équipe qui nous regarde. Nous devons nous laisser aller dans les sentiments intimistes. C'est la seule condition avec laquelle la scène peut passer. Il est vrai que je n'ai pas encore vu le film.

— Vous ne voyez pas les rushes ?

— Je ne vais jamais voir les rushes.

— Pourquoi ?

— Je n'en suis pas capable. Les rares fois où j'y suis allé, j'ai été déçu. On dirait que les voir m'enlève la confiance. Je me fie plutôt au réalisateur qui me dit ce que je dois faire.

— Quand le film est terminé, le voyez-vous ?

— Oui. J'aime le voir pour constater autre chose que ce que j'ai fait.

— Avez-vous déjà été déçu par un film dans lequel vous avez joué ?

— Pas par un film en particulier. Il m'est arrivé d'être déçu d'une scène que je croyais avoir réussie. Je pensais qu'elle aurait donné toute autre chose. C'est étrange. Au cinéma on dit que plus tu en fais, plus tu prends du métier. D'un autre côté, c'est une arme à deux tranchants. Plus tu prends du métier, moins il faut que tu aies l'air d'en avoir. C'est-à-dire qu'il faut toujours exprimer le naturel devant la caméra. Il faut



éliminer toute impression de fabrication. Plus on fait du cinéma, plus c'est difficile de trouver la spontanéité. Cela demande de faire le vide pour essayer de retrouver cette spontanéité. Il m'arrive de voir une scène et de me dire : tu aurais dû faire cette scène de telle manière. C'est pour cela que je crois que la confiance qui s'établit entre le comédien et le metteur en scène est primordiale et essentielle. Il faut que les deux soient à l'affût de possibilités nouvelles qui se produisent en cours de tournage.

— **Quand vous travaillez avec vos confrères comédiens, cela pose-t-il des problèmes?**

— En général, avec les autres acteurs tout se passe bien. Quand je dis qu'il faut être disponible sur le plateau, j'entends qu'il faut aussi être disponible aux autres. Je ne suis pas un acteur qui se retire dans son coin. Actuellement, je travaille avec Jean Rochefort. C'est une aventure extraordinaire, parce que c'est un comédien que je respecte beaucoup. Je le regarde travailler et je vois comment il se comporte. Lui aussi est très disponible sur le plateau. Il faut que la complicité entre deux personnages principaux puisse se faire. C'est très important. Le premier travail, c'est lorsque le réalisateur fait son casting. Il est très important pour lui de voir la chimie entre les personnages. C'est ce qui s'est passé à propos du *Ventre du dragon* (Simoneau) entre Michel Côté et moi. Toutefois, il peut arriver que des acteurs jouent ensemble et ne s'aiment pas du tout. Ceux qui m'en ont parlé m'ont dit que c'était l'enfer.

— **Dans les scènes auxquelles j'ai assisté ce matin, la caméra vous prenait de très près. Est-ce plus difficile pour rendre l'expression voulue?**

— C'est ce qu'il y a de plus difficile. Au cinéma, il faut exprimer par les yeux une vérité qui doit être perçue par le spectateur immédiatement. Cela joue souvent sur des subtilités. Par exemple, un mot qui finit une question. Tantôt, en cours de route, on a changé l'interprétation d'une phrase qui constitue un point charnière du film. Le fait de prononcer la phrase en l'inclinant comme une question plutôt qu'une simple constatation, change tout le rapport pour la suite du film entre les deux personnages. C'est pour cela qu'il faut toujours avoir dans l'esprit le déroulement du film.

— **La scène que vous venez de faire avec Jean Rochefort s'est-elle faite en alternance?**

— La première partie est en plans suivis ; la seconde en champ contrechamp. Évidemment, nous répétons la scène au complet pour



nous situer afin d'avoir dans l'esprit ce qui arrive.

— **Parmi les films que vous avez faits à ce jour, lequel préférez-vous?**

— J'ai aimé *Le Déclin de l'empire américain* (Arcand). J'ai aimé travailler dans *Kalamazoo* (Forcier) et aussi *Dans le ventre du dragon* (Simoneau). Pour certains films, j'aime des scènes particulièrement. Par exemple, j'aime la scène de l'orgue dans *Le Chemin de Damas* (Mihalka) qui a été improvisée. C'était la première fois que je jouais sur un instrument d'église. Pour *Les Portes tournantes* (Mankiewicz), ce qui était intéressant, c'était de travailler à une certaine époque.

— **Vous est-il arrivé de refuser de jouer dans des films que l'on vous a proposés?**

— Rarement. Souvent pour la ressemblance des personnages. Souvent aussi pour des questions de disponibilité.

— **Comptez-vous bientôt retourner au théâtre?**

— En ce moment, j'écris une pièce avec trois de mes camarades, Pierrette Robitaille, Suzanne Champagne et Denis Bouchard. Cette pièce nous allons la jouer au Rideau Vert, en février et mars.

— **Donc, cette alternance de théâtre et de cinéma ne vous gêne pas?**

— Pas du tout. Sauf pour des questions d'horaire.

On a donc tout transporté à l'intérieur. Au rez-de-chaussée, vers la porte d'entrée, on a transformé la pièce en bureau. En franchissant la porte vers l'intérieur, on trouve une cellule faite de fer et de bois d'un gris austère. Cette cellule a été construite de toute pièce pour le film. C'est là que la prochaine scène sera tournée. Vous pensez bien que l'espace est fort réduit. Un escalier jouxte cette cellule et le perchman, sur une marche, tend difficilement son micro. Les gens sont très serrés les uns contre les autres et il faut garder le silence.

Rémi somnole en cellule. Rodolphe passablement contrarié vient lui porter un sac qu'il laisse tomber au pied du lit. En entrant, il débite :

— Vous savez où il m'a fallu courir par ce beau dimanche pour trouver un banque munie d'un guichet automatique. Ici, dans cette région de villégiature, de montagnes, de fermes? Vingt kilomètres. Vingt kilomètres, mon cher, à rager contre vous... Ça m'a paru être une

éternité!!!

Il lui tourne le dos et le quitte aussitôt.

Cette scène et ce texte seront repris six ou sept fois. Toujours avec des intonations variées de la part de Jean Rochefort. Le mouvement est court. Bourru, il entre dans la cellule et il dit son texte sèchement. Les prises de vue semblent satisfaire le réalisateur. Mais on va reprendre la même scène, en surveillant cette fois les paroles. C'est le preneur de son qui s'applique à diriger sa perche pour bien saisir les mots que prononce Rodolphe.

Ces deux scènes ont duré près de deux heures. Il est 13 heures. Il est temps d'aller se restaurer. L'équipe se disperse. Robert Ménard m'invite à partager sa table. J'en profite pour l'interroger malgré les bruits environnants.



Robert Ménard

Séquences — Vous avez fait beaucoup de choses dans le cinéma. Vous avez été scénariste, producteur, réalisateur...

Robert Ménard — Eh oui, je pense que, dans le cinéma québécois, il faut faire beaucoup de choses pour gagner sa vie. Mais mon désir a toujours été de réaliser des films. En 1992, on va fêter les vingt ans de ma société de production, Les Productions Vidéofilms limitée. J'ai commencé à faire du cinéma professionnel en 1967. J'ai d'abord travaillé avec Pierre David des Productions Mutuelles. Après trois années d'expérience en production, j'ai fondé ma société de vidéofilms en 1972. Toutefois, mon but visé était la réalisation. J'y suis arrivé dix ans plus tard. Mon premier long métrage a été **Une journée en taxi** (1981) avec Jean Yanne et Gilles Renaud. J'ai donc produit une quinzaine de films avec les Productions Mutuelles.

— Vous avez également travaillé à des séries de télévision.

— Oui, pour **Un amour de quartier**, en 1984. Puis, en 1986, j'ai réalisé mon deuxième long métrage, **Exit**. Entre ça, j'ai fait beaucoup de messages publicitaires comme producteur et réalisateur, car ma société a un département de messages publicitaires. Un matin, je me suis levé en remerciant le bon Dieu de m'avoir accordé un flash : créer des téléfilms avec trois associés : Max Films, Verseau, Vision 4. Au lieu d'être des concurrents, nous devenons des associés. Aujourd'hui, nous en sommes à notre vingtième long métrage. De plus, nous en avons huit en développement pour Radio-Canada, huit pour une société française de production et nous venons de signer un contrat avec CBC pour huit téléfilms en anglais. Tout ça se passe au Québec.

— D'où viendront les scénarios?

— Du Québec, mais adaptés en anglais. Les films tournés ici dureront deux heures, avec des acteurs de chez nous. Ce qui est extraordinaire, c'est l'union des maisons de production pour un but commun. Nous étions des concurrents. Nous nous sommes rencontrés et nous avons pensé à créer une œuvre collective. Nous avons fait travailler vingt scénaristes, vingt réalisateurs, des équipes. Et ces produits se vendent partout. Nous nous sommes aperçus que nous faisons du cinéma pour la télévision comparativement aux Américains, car nous avons une approche cinématographique.

— Nous avons l'exemple des Noces de papier de Michel Brault.

— Nous arrivons au bout de vingt films. Nous nous demandons s'il faut tourner en 35 mm ou en 16 mm. **Les Noces de papier** est à Paris. Nous avons sorti **T'es belle Jeanne** (1988) en salle. Nous voulons améliorer nos produits. Bien que les budgets de production soient restreints (900 000 \$), les téléfilms ont une qualité indéniable. Ce sont les mêmes acteurs qui travaillent pour le cinéma et pour les téléfilms.

T'es belle Jeanne



— Est-ce que tourner des téléfilms change votre méthode de travail?

— Quand j'ai fait **T'es belle Jeanne**, je l'ai abordé avec une approche cinématographique. Oui, c'est pour la télévision, mais je ne suis pas un gars de télévision. Je n'ai pas trois caméras. Je n'en ai qu'une. Je fais du cinéma. Forcément, on peut être obligé de s'approcher davantage des acteurs parce qu'un téléfilm est un film de scénario, de contenu, d'acteurs. Mais avant tout, mon regard est cinématographique. **T'es belle Jeanne** est demeuré un mois en salle et j'ai pu apprécier la réaction des spectateurs. C'est péjoratif de dire qu'un produit de télévision, c'est uniquement des gros plans. Peut-être que les Américains procèdent ainsi. Mais les Européens et nous-mêmes, nous procédons autrement. Prenez **Amoureux fou**. J'ai un budget de 2 millions 4 \$. Je sais que j'ai sept semaines de tournage. Je sais que je ne peux travailler plus de dix heures par jour. Nous avons toujours des barrières. D'ailleurs, il en faut en création, sinon cela n'aboutit pas. Le gros du travail d'un long métrage, c'est la préparation. Au tournage, vous ne changez pas d'idée. Il y a quarante-cinq personnes qui vous regardent et attendent. Le tournage, c'est l'exécution.

— Le succès de votre dernier film, Cruising Bar (1989) vous a-t-il surpris?

— On ne s'attend jamais à un tel succès. D'ailleurs, on ne fait pas un film pour avoir un succès. On rêve d'un succès, mais ce n'était pas prévu. Disons que nous avons de bonnes chances, parce que la performance d'acteur était exceptionnelle. En tant que réalisateur, je me suis mis au service de la performance de l'acteur. Le succès fait toujours du bien. Et ce qui me ravit encore plus, c'est que le film a été vendu à une vingtaine de pays. À l'automne, il va sortir en version anglaise. Ensuite, je compte le sortir aux États-Unis, bien que les Américains veulent acheter le scénario pour en faire un remake.

— A ce jour, le film a-t-il fait ses frais?

— Le film a rapporté 3 millions 4 \$ de revenus. C'est le plus gros box-office au Québec. Le film a coûté 2 millions 4 \$, sans compter la publicité. On a vendu pour 800 000 \$ à l'étranger. Il sort maintenant en cassette au Québec et les 5 000 cassettes vont rapporter un demi-million de dollars. Ensuite viendra la télévision, car Télé métropole a acheté le film. Je vous avoue que j'aime mieux voir une longue file d'attente pour mon film qu'une bonne critique. Si je peux avoir les deux, tant mieux. Le seul film pour lequel j'ai reçu une bonne appréciation à la fois du public et de la critique, c'est **T'es belle Jeanne**. J'étais ravi.

— Comment êtes-vous arrivé à Amoureux fou?

— D'abord et avant tout, je suis partenaire avec Claire Wojas, ma scénariste depuis **Un amour de quartier**. C'est une collaboration de cinq ans de travail. Je participe beaucoup à l'écriture. Quand j'entre dans une période de montage, commence une période d'écriture pour Claire et moi. C'est ainsi que **L'Homme de rêve** est un téléfilm que je tourne après **Amoureux fou**.

— Qui a eu l'idée originale d'Amoureux fou?

— C'est toujours Claire Wojas qui est l'auteure du scénario. Nous faisons des meetings et nous développons le sujet ensemble. Comme nous formons un couple dans la vie, nous trainons jour et nuit nos problèmes.

— Avez-vous eu de la difficulté à trouver le financement?

— C'est toujours difficile de trouver le financement. Je voulais tourner ce film l'an passé. Mais comme **Cruising Bar** n'était pas encore sorti, on



Cruising Bar

sais qu'ils vont me donner ce qu'il faut pour le personnage.

— **Justement, comment arrivez-vous à les mettre dans l'état que vous désirez?**

— Par la chimie de notre rencontre de départ. Dans la préparation, il faut que ça se passe là. C'est une question de confiance. Il faut avoir la même vision du film.

— **Laissez-vous beaucoup de liberté aux gens qui travaillent avec vous?**

— Un film, ça se passe devant et ça se passe derrière. Autant je mets de l'énergie à placer mes acteurs devant moi en confiance, il faut que j'aie la même confiance, le même enthousiasme, le même dynamisme, de ceux qui sont derrière la caméra. Je suis près de tous mes collaborateurs. D'ailleurs, ils savent comment je travaille. Tout se passe dans l'harmonie et tourner, pour moi, c'est un plaisir.

— **Après voir tourné ici, où allez-vous travailler?**

— Nous commençons dans les grands lieux maintenant. **Amoureux fou**, c'est un film où la ville devient un personnage. Quand on se promène rue Sainte-Catherine, je remarque que personne ne se regarde. Les gens sont pressés. Ils n'ont pas le temps de vivre. Le soir, ils rentrent dans leur maison et ne sortent plus. Dans ce film, vous allez voir Montréal comme jamais vous ne l'avez vu. Même de l'intérieur, la ville est présente sans cesse.

— **Est-ce différent d'Une journée en taxi?**

— On se promène également, mais à l'intérieur des maisons. **Amoureux fou** est un film de contradictions constantes.

— **Avez-vous pensé à la trame musicale?**

— Contrairement à mes autres films, ni le musicien, ni la musique ne sont choisis. Toutefois le style de musique est trouvé. Je veux une mélodie pour que les gens la retiennent. Pour l'orchestration, je n'aurai que des violons. Donc, du moderne avec une orchestration classique. C'est encore de la contradiction.

— **Travaillez-vous au montage?**

— Le montage, c'est ma passion. Je m'enferme pendant vingt-cinq semaines autant pour le son que pour l'image. Michel Arcand et moi commençons le montage le 20 août. Je passe donc beaucoup de temps au montage. J'ai pris des risques lors de la mise en scène ; je veux voir si tout fonctionne bien.

— **Quand le film sera-t-il prêt?**

— Le 15 avril 1991. Il sera sans doute dans certains festivals. Et il devrait être sur les écrans d'ici l'automne prochain.



Une journée en taxi

nous a dit qu'il était préférable d'attendre pour connaître l'accueil du public. J'ai eu l'accord des industries du cinéma et des finances au mois de janvier. J'ai préparé le découpage pendant les mois de février, mars, avril et j'ai tourné le film au mois de juillet. C'est dire que j'ai retardé le tournage de six mois. Ce retard m'a donné l'occasion de faire un voyage en France pour aller chercher Jean Rochefort et aussi pour former l'équipe du film qui est toujours à peu près la même depuis dix ans. C'est dire que je suis fidèle à mes collaborateurs. **Cruising Bar** a coûté 2 millions 4 \$ et je l'ai fait en 1988. **Amoureux fou** coûte 2 millions 4 \$ et est tourné en 1990. Donc, il n'y a pas eu d'augmentation de budget, sauf que pour ce film j'ai obtenu des abris fiscaux.

— **Comment êtes-vous venu à choisir Jean Rochefort?**

— Dans le scénario, le personnage de Rodolphe est un homme qu'on connaît bien au Québec. C'est un Français, professeur d'université depuis une quinzaine d'années, à la fois intellectuel et colérique. Pour moi, Jean Rochefort, c'est un acteur que j'adore. Il y a une dizaine d'années, j'avais travaillé avec Jean Yanne et je me disais que Jean Rochefort avait le comique et l'émotion pour créer le personnage de Rodolphe. Nous lui avons envoyé le scénario. Il nous a téléphoné pour nous dire qu'il l'aimait. Je suis allé à Paris avec Claire. Nous l'avons rencontré. Et ça a cliqué. Pour moi, le cinéma, ce sont des rencontres. La chimie s'est installée tout de suite. Il est parti à rire ; je suis parti à rire. Il m'a demandé quel personnage je cherchais. Je lui ai dit qu'il était accroché aux années 70. Il portait à ce moment-là des culottes en corduroy et des petites bottines. Claire me regardait avec de gros yeux, parce qu'il était habillé exactement comme on le décrivait et que je ne m'en étais pas rendu compte. Quand le scénario le permet, je trouve important d'avoir de grands acteurs pour travailler avec nos grands acteurs. Car Rémy Girard est un grand acteur.

— **Rémy Girard était-il prévu au départ?**

— Oui. Dans le rôle de Rémi, il passe par toutes les émotions. Rémy est un acteur très consciencieux. Il est installé dans une angoisse. Il ne sait pas s'il joue vrai et s'il joue bien. Il a besoin de cette angoisse. C'est un gars qui, le matin, arrive sur le plateau et cherche à répéter son rôle seul, en se promenant à travers les techniciens dans l'action et dans le bruit. C'est la première fois que je vois un acteur travailler comme ça. Il a besoin de sentir le pouls. Quant à moi, une fois les acteurs maquillés, nous faisons une générale et nous plaçons les mouvements. Je laisse les acteurs aller et je les regarde. Rémy sort de pures merveilles inattendues. Sa concentration, il la trouve dans l'activité de la préparation d'un plan. Jean Rochefort, c'est bien différent. C'est son soixante-quinzième film. Il a beaucoup de métier et d'assurance. Le premier plan est bien ; le deuxième est le meilleur ; le troisième, l'acteur commence à cabotiner. C'est un acteur qui est en recherche. Il veut en mettre, en mettre. Alors il faut le descendre. Le quatrième plan est inutilisable. Notez que le film n'est pas une comédie tragique. C'est plutôt une tragédie comique. C'est une nuance importante. Nous pouvons rire. Les personnages sont vrais, mais la situation est drôle. Cependant ce n'est pas une comédie à grand déploiement. Ça n'a rien à voir avec **Cruising Bar**. C'est une situation qui fait mal. Tu ris parce que tu es mal et que tu as un malaise.

— **J'ai constaté que votre direction d'acteurs était très discrète.**

— La direction d'acteurs, quel grand mot! Je ne sais pas. J'ai tout placé pour le film une semaine avant le tournage. Quand les gens arrivent sur le plateau, tout est en nuances. Ce sont des regards. Ce sont des états d'émotions. Je ne suis pas directif. Il faut que les acteurs sentent ce qu'ils ont à faire. Si je réussis à les mettre dans l'état que je souhaite, je