

## Nardo Castillo Le cinéaste des « immodernités »

Élie Castiel

Numéro 27, printemps 1986

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/22017ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (imprimé)

1923-5097 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce document

Castiel, É. (1986). Nardo Castillo : le cinéaste des « immodernités ». *24 images*, (27), 30–32.

# NARDO CASTILLO

## le cinéaste des «immodernités»

Élie Castiel

Depuis quelque temps, nous constatons qu'une bonne partie des cinéastes québécois tendent vers un cinéma intimiste. Nous songeons à Louise Carré (*Ça peut pas être l'hiver, on n'a même pas eu d'été!*), Jean Beaudry (*Jacques et Novembre*), Léa Pool (*La Femme de l'Hôtel*)... Nardo Castillo est de ceux-là. Son premier long métrage *Claire, cette nuit et demain* est un film qui traite du choix. Nous sommes allés le rencontrer dans ses bureaux, quelque part dans le Vieux-Montréal.

— Pourquoi avoir choisi comme nom pour votre maison de production celui de «Cléo 24 Inc.»?

— Nous avons incorporé la société en tant que «Les Films 24». C'était un numéro et on voulait quand même lui trouver un nom. Nous étions assis là, dans cette salle, mes partenaires et moi, justement en train de chercher un nom. Voyez-vous, quand on pense à la dernière minute, c'est toujours pareil, on dirait que le nom devient tout à coup un obstacle. Tout d'un coup, on a reçu un appel de la fille d'un de nos partenaires, qui justement s'appelle Cléo. On s'est alors dit: «Pourquoi pas Cléo 24?»

— Le nom a donc été choisi par un concours de circonstances.

— Absolument!

— Parlez-nous de vos débuts en tant que réalisateur.

— Mes débuts en tant que réalisateur sont un peu variés. J'ai commencé par faire des films éducatifs à International Cinéma-Média, avec John Kémény, ensuite j'ai travaillé avec Denis et Claude Héroux à Ciné Vidéo. Là, j'ai commencé à faire des films publicitaires. Si ma mémoire est bonne, j'ai aussi fait un film documentaire! J'ai ensuite fait beaucoup de direction de production et même de la scénarisation sur des longs métrages que nous produisons à l'époque. Par la suite, j'ai continué à travailler comme réalisateur de films publicitaires surtout aux Productions du Verseau avec, entre autres, Guy Fournier, pour ensuite fonder une maison de production (Les Films 24) qui se spécialise dans le film publicitaire.

— Est-ce que *Claire, cette nuit et demain* est votre premier long métrage?

— Oui. J'ai toujours eu envie de faire de la fiction, du long métrage. Et voilà que de fil en aiguille, de production en direction de production, et de documentaire de films éducatifs en films publicitaires, je suis arrivé à faire un long métrage.

— Est-ce que votre expérience en tant que réalisateur de films publicitaires se manifeste dans *Claire, cette nuit et demain*?

— Alors là, je suis catégorique. Non, je ne le crois pas. D'ailleurs il y a eu des metteurs en scène dont on a vu des œuvres qui portent beaucoup le sceau du «spot» publicitaire. Je pense surtout dans la composition de l'image, à la clarté de l'éclairage, au soin apporté à la composition, aux détails visuels. Prenons, par exemple, le cas de Ridley Scott qui est un grand réalisateur de films publicitaires. Son premier film *The Duellists* est une

œuvre qui, sur le plan formel et plastique est très bien faite. Les atmosphères sont très bien rendues, etc., mais je pense, par contre que sur le plan du contenu, sur le plan du fond, c'est peut-être pas très lourd. Il a réalisé également un film qui s'intitule *Blade Runner*. Là, le souci esthétique du réalisateur est encore plus poussé. Le côté étouffant, oppressant de la pluie constante qui tombe sur cette ville démentielle d'un autre siècle, tout cet univers où les gens ont l'air d'espèces de robots ne ressemble après tout qu'à de la BD; par contre, l'ambiance que le réalisateur arrive à créer dans son traitement de l'image est très caractéristique du film publicitaire. Mais je pense aussi qu'il y a tout de même un sacrifice du contenu pour la forme. Non, pour *Claire, cette nuit et demain*, je n'ai pas eu ce souci dans le tournage, ou du moins je l'espère.

— Donc pour vous, il est nécessaire d'avoir une histoire comme fond.

— Absolument. Une histoire, une idée. Il faut que tout ce qu'on voit sur l'écran procède d'une préoccupation, d'un souci quelconque, et pas simplement d'une envie de bien exposer et composer les images.

— Dans quelle catégorie de cinéastes vous situez-vous? Je précise: est-ce que vous vous orientez vers un cinéma-industrie (donc commercial, populaire) ou plutôt vers un cinéma plus intimiste, et pourquoi pas, un cinéma d'auteur?

— Ça c'est une question extrêmement compliquée à laquelle il est très difficile de répondre, parce qu'il y a l'implication et la notion de tous les genres de cinéma. On aime bien penser que même si on fait un film intimiste, un film d'auteur, les gens vont le voir. Est-ce que ça devient commercial à ce moment-là? Je ne sais pas. La seule chose que je peux dire, c'est de prime abord, il y avait un souci derrière ce film. J'ai surtout voulu raconter une tranche de vie sur un certain ton. Vous pouvez très bien faire un film «culturel» qui est très commercial, qui marche très bien, et qui n'est pas nécessairement une sorte d'assemblage d'images étalées sur l'écran pour faire un effet et attirer un public. Il me paraît alors très difficile de départager l'idée de commercial. *Claire, cette nuit et demain* est un film intimiste, c'est sûr, il y a un certain nombre de raisons qui président à ça. Mais je ne voudrais pas dire que j'ai nécessairement cherché à faire un film d'auteur. Je préférerais faire un certain genre de films, si j'en ai la chance, et le talent. Mais par contre, je crois que c'est le temps qui en jugera.

— Quelle a été l'origine de votre film?

— Nous cherchions à faire un premier long métrage qui ne soit pas trop cher. Personnellement, en tant que réalisateur, je cherchais également un film à caractère intimiste. Ce qui s'est produit, c'est qu'on s'est rencontré avec Arnie Gelbat, mon partenaire, et Victor Désy. Ce dernier nous a confié qu'il avait un vieux texte écrit il y a quelques années. Un dialogue qui n'avait pas vraiment de structures cinématographiques formelles. Un simple dialogue entre un gars et une fille. Je l'ai lu et l'ai trouvé intéressant. Mais il n'avait rien à voir encore avec ce qu'il est devenu par la suite. Nous avons donc commencé à lui donner la forme cinématographique, et tout doucement on a bâti *Claire, cette nuit et demain*.

— Le titre évoque la notion de temps (passage du jour et de la nuit) et celle d'ambivalence (lucidité/ambiguïté)...

— Disons que comme lecture d'un titre, c'est assez intéressant, parce qu'effectivement ça dénote une grande perspicacité et peut-être que ça traduit assez bien l'atmosphère du film. Sans aucun doute, **Claire, cette nuit et demain** traite d'un sujet qui n'est pas facile. Il traite des choix qui se posent à une jeune femme moderne, une femme de carrière qui gagne bien sa vie et qui a décidé d'avoir un enfant, et qui donc se retrouve grâce aux progrès que nous avons accomplis aujourd'hui, à faire un certain choix, celui de pratiquer l'insémination artificielle, lui donnant ainsi une parfaite liberté et une grande autonomie. Sauf que voilà, malgré tous les avantages que pour une femme émancipée cela peut représenter, elle va se mettre à réfléchir. Et à partir de là, le film ne traite pas uniquement, et à proprement parler, d'un drame intérieur. Le film pose, en demi-teintes et en nuances, des questions qui se traduisent parfois par des hésitations et des ambivalences. Je voudrais que le film arrive à faire surgir dans l'esprit du spectateur quelques réflexions, sans nécessairement tomber dans le prosélytisme ou dans le moralisme.

— L'œuvre est donc conçue dans un esprit de lucidité.

C'est bien ça. Je pense qu'il y a aujourd'hui un certain nombre de problèmes auxquels nous sommes confrontés à cause des

progrès technologiques. Nous devons prendre conscience de la puissance qui est en nous, à savoir qu'en tant qu'êtres humains, nous pouvons contrôler la technique, la biologie et le déclenchement de tout un ensemble de phénomènes. Je pense que d'après la façon dont c'est fait, cela peut être dangereux ou bénéfique. Ce qui m'amène à dire que dans le titre du film, il y a aussi un autre phénomène: le film se passe dans un espace temporel qui est décrit par le titre lui-même: cette nuit et demain.

— À ce niveau, considérez-vous le film comme une œuvre visionnaire?

— Non, je ne le pense pas. Je voudrais surtout qu'elle soit une œuvre «visionnable»! Visionnaire, pour moi, a un sens très large dans la mesure où on se dit: «ce film ouvre des champs de pensée extraordinaires, amène le spectateur sur des sentiers où son imagination peut s'éclater». Ici, c'est plutôt un film où on a essayé d'éviter tout aspect mélodramatique. Nous avons écrit environ 16 à 18 versions, et en regardant les notes, je me suis aperçu comment un segment du film avait tout d'un coup sombré dans une espèce de mélo, je dirai même complainte. Ce segment a donc été éliminé pour laisser jouer des nuances. Dans ce sens-là, je trouve que le film, sans être visionnaire, essaye plutôt de faire réfléchir.

Nardo Castilho et Liliane Clune, dans *Claire... cette nuit et demain*



— Alors disons que c'est une œuvre sur une prise de conscience.

— Exact. Je souhaiterais que ça soit cela.

— Comment s'est fait le choix des comédiens? Disons des principaux.

— Dans le cas de la comédienne, ça s'est fait par audition. Dans le cas du comédien, nous avons suivi le même processus encore que, peut-être, le choix était un petit peu plus réduit. J'étais confronté à un problème: il était nécessaire que la comédienne soit quelqu'un qui, par son physique, par son aspect, communique aux spectateurs qu'effectivement elle a le libre choix de faire ce qu'elle veut. Il y avait autre chose aussi: je voulais que le personnage de Claire, par exemple, soit crédible dans la mesure où, en tant que femme moderne, elle soit à la fois séduisante et en même temps inquiétante. L'image que je voudrais projeter de cela, c'est un peu l'image que projette une comédienne comme Catherine Deneuve: très jolie, très attrayante, mais qui en même temps a quelque chose d'inquiétant. Elle maîtrise trop bien l'espace dans lequel elle évolue pour qu'on se jette dans ses bras spontanément. À ce titre, le choix de Lilliane Ciune qui a d'ailleurs travaillé très fort dans son rôle, correspond assez bien à l'idée physique que je me faisais du personnage. De la même façon que Luc Matte correspond aussi à ce personnage de peintre un petit peu plus désinvolte, un peu plus relaxe, qui vit de façon assez «relative» (comme on dit dans le film), et qui possède un côté un peu plus «nature».

— En tant que directeur d'acteurs, quelle place leur accordez-vous? Les laissez-vous improviser ou doivent-ils s'en tenir (strictement) à vos instructions?

— Nous avons fait quelque chose de nouveau dans le tournage de ce film. Nous avons répété dans les lieux de tournage pendant deux semaines avec une caméra VTR. Pendant ces deux semaines, nous avons eu l'occasion d'examiner le texte, d'en éliminer les problèmes d'élocution et d'interprétation. Donc, j'ai travaillé avec les comédiens pour en arriver à une situation où ils parviendraient à un certain confort.

— C'était donc un travail d'équipe.

— Absolument! Et de cette façon, nous sommes arrivés à des niveaux de réécritures du texte jusqu'à la version finale du scénario. Quand nous sommes arrivés sur le plateau où déjà, sur le plan technique, j'avais un découpage précis, je suis devenu beaucoup moins souple sur les possibilités de changer le texte. Simplement parce que j'estimais qu'après avoir fait un exercice approfondi, nous avions atteint ce que j'appellerai un consensus entre comédiens et réalisateur. Le comédien doit apporter tout son bagage pour donner à son personnage tel ou tel profil, d'où un travail qui obéit à deux intelligences: celle du comédien qui se sent à l'aise d'une manière ou d'une autre, et celle du metteur en scène qui doit composer avec sa propre vision du personnage. Un travail d'équipe qui doit se faire en préparations et en répétitions.

— Tout comme au théâtre

— Exactement. Un peu comme au théâtre. Et pour le reste, dès que nous sommes sur un plateau où les exigences deviennent financières, où les exigences de tension, celles d'une équipe technique deviennent extrêmement importantes, je pense qu'à ce moment-là, ça doit couler de source. Mais par contre, je ne suis pas fermé à l'idée de l'inspiration d'un moment, comme ce fut le cas dans deux scènes du film.

— En tant qu'observateur du quotidien, quels sont les thèmes qui vous préoccupent et que vous auriez voulu porter à l'écran?

— De par mon expérience de vie et d'un ensemble de convictions, je voudrais essayer de vous dire quelque chose de très

concret. Ce qui me préoccupe, finalement, c'est tout ce qui porte atteinte à l'individu, c'est-à-dire à ce qui est l'être humain. Je pense comme Élisée Reclus que «l'anarchisme est la plus haute expression de l'ordre malgré qu'on appelle tous les ordres de l'anarchie». L'anarchisme a exalté une chose: ça a été le développement de l'individu en harmonie avec tous les autres, dans un sens philosophique. Je pense que dans cet esprit-là, ce qui me préoccupe, c'est tout ce qui fait que, lentement ou rapidement, l'individu est soit pris dans un engrenage qui l'étouffe, soit carrément aliéné. Comme un auteur exilé russe l'a dit: «Le drame avec l'être humain aujourd'hui, c'est qu'il est domestiqué.» C'est-à-dire, il a ses vacances, il a sa voiture, il a tout un ensemble de choses qui font partie de son univers, de son confort, confort qui a abouti à une domestication qui se traduit également par la façon dont les médias ont atteint un certain degré de banalité. En fait, ce qui me préoccupe c'est la banalisation et la médiocratisation de la vie.

— On peut donc dire que vous êtes le cinéaste de la lucidité,...

— J'aimerais mieux être celui de l'inquiétude.

— Combien de temps a duré le tournage?

— Vingt jours. Quatre semaines, si vous préférez.

— Quel a été le budget du film?

— 600 000 \$

— Est-ce que le film sera distribué à l'extérieur du Québec?

— Nous le souhaitons. Il y a des négociations qui se font dans ce sens, mais rien n'est encore conclu.

— Avez-vous des projets?

— J'ai fait des découvertes en traitant ce sujet, et dans le style des «immodernités», parce qu'il y a dans le film un manuscrit qui appartient à un personnage, et qui justement porte le titre «Les Immodernités». C'est un mot que je me suis fabriqué en voulant dire que si on peut aboutir avec notre propre intelligence à faire avancer les choses, on peut aussi aboutir à des aberrations. Il y a un sujet qui m'est apparu clair, comme ça, en travaillant, et c'est la conséquence logique de quelqu'un qui aurait un enfant par insémination artificielle. Ce serait, imaginons la situation, cet enfant qui, arrivé à l'âge de 17 ou 18 ans, aurait voulu connaître son père. On peut imaginer, sans en faire une situation mélodramatique ou simplement dramatique, la représentation d'un bébé-éprouvette. J'aurais, par ailleurs, assez envie de faire un film, déjà scénarisé, une comédie qui se passe dans les milieux néo-canadiens, dans le milieu de ceux qui sont venus ici avec un rêve. Une comédie sur la volonté de réussir dans un pays neuf.