

Entretien avec Michel Langlois

Gérard Grugeau et Marie-Claude Loiselle

Numéro 65, février–mars 1993

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/22669ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (imprimé)

1923-5097 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce document

Grugeau, G. & Loiselle, M.-C. (1993). Entretien avec Michel Langlois. *24 images*, (65), 6–11.

entretien avec

MICHEL LANGLOIS

propos recueillis par Gérard Grugeau et Marie-Claude Loiselle

24 IMAGES : *Cap Tourmente est très différent des films québécois des dix ou douze dernières années où la ville était souvent exploitée par une image froide et esthétisante. En situant votre film hors de la ville, sur le bord du fleuve, était-ce une façon pour vous de rompre avec le glacis formel des années 80?*

MICHEL LANGLOIS: Il y a quelque chose dans notre culture qui est fondamentalement proche de la terre, et notre cinéma s'est éloigné de cette réalité depuis quelques années. Pour me rendre chez moi à la campagne, j'ai une longue route à faire où je vois défiler le paysage de l'autoroute Transcanadienne, les restaurants sur le bord de la route, et tous ces espaces typiquement québécois. Or, quand j'ai une idée pour un film, ça se passe souvent dans des lieux comme ceux-là, isolés, perdus. Des lieux que l'on retrouvait davantage dans le cinéma québécois des années 70, chez Gilles Carle entre autres. Ce n'est pas pour rien que le film québécois que je préfère est *Les bons débarras*. Dans nos campagnes, même dans des coins aussi anodins que Plessisville d'où je viens, on rencontre des gens très colorés, qui ont les deux pieds bien sur terre, et c'est de cela dont j'ai envie de parler. Il y a une chose dont je me suis rendu compte en faisant des films, c'est à quel point je suis québécois.

Étant donné que l'histoire de Cap Tourmente se déroule dans Charlevoix, sur le bord du fleuve, il peut sembler surprenant que sa présence ne soit pas plus exploitée. N'y a-t-il pas eu de votre part une forme de retenue? Voulez-vous renforcer, par un certain effet de huis clos, l'idée d'enfermement des personnages dans des relations dont ils ont beaucoup de mal à se dépêtrer?

Ce qui me faisait très peur avec *Cap Tourmente*, c'était justement la beauté des lieux. Je ne voulais pas refaire un *Mario* où l'histoire devenait prétexte à filmer les Iles-de-la-Madeleine. Mais, au-delà de la volonté de huis clos qui était bien réelle, je voulais aussi respecter le fait qu'il n'y ait plus de rapport réel à la nature pour ces gens-là: ils ne naviguent plus, ils vivent dans une maison qui est une auberge. De plus, je crois qu'il faut aussi prendre en considération le fait que la plupart des gens qui vivent à la campagne, même dans des endroits pareils, ne la voient pas vraiment. Ils y sont très attachés, mais ils ne vont pas s'asseoir devant le fleuve pour le regarder: le salon est en arrière... Je me souviens que Madame Desgagnés, qui vit dans son auberge à St-Joseph-de-la-Rive (c'est de ce lieu dont s'inspire le film. J'y avais moi-même travaillé comme garçon de table neuf ou dix étés de suite) me disait avoir vu très tard dans sa vie combien le cadre dans lequel elle vit est exceptionnel. C'est en voyageant et en comparant qu'elle a réalisé cela.

Cap Tourmente est largement autobiographique?

Le film ne s'inspire pas tant de ce que j'ai vécu là-bas, comme de l'amour que j'avais, et que j'ai encore, pour cette famille de St-Joseph-de-la-Rive. La première version était gênante parce que beaucoup trop près de ce que j'avais vécu, mais le scénario s'est considérablement modifié en cours de route. C'est le personnage d'Alfa qui est venu faire toute la différence dans la dernière version. Au départ, c'était seulement une fille qui venait faire le ménage. En 89, elle était devenue la sœur, mais ça ne fonctionnait pas encore très bien, puis finalement, elle s'est transformée en mon alter ego: elle dit ce que j'ai envie de dire. C'est en écrivant cette toute dernière version que, pour la première fois, j'ai eu un véritable rapport de plaisir à l'écriture. Écrire avait toujours été tellement ardu pour moi qu'il m'arrivait de me demander comment j'avais pu gagner ma vie avec ce métier! Alors que j'avais toujours eu l'impression que l'écriture était sur mes épaules et qu'il fallait que je monte la montagne, là, j'étais tout à coup à cheval... et le cheval allait même trop vite! C'était presque indépendant de ma volonté...

Au moment de ...comme un voleur, vous nous disiez laisser beaucoup de marge de manœuvre aux comédiens par rapport au scénario, et être très ouvert aux suggestions pour qu'ils nourrissent leurs personnages. Avez-vous procédé de la même façon dans ce cas-ci?

Oui, tout à fait. Dès que c'était devenu clair que j'écrivais pour eux, j'ai voulu reprendre des choses qui leur appartenaient pour qu'il y ait une sorte de synchronicité entre eux et leurs personnages. Dans le cas d'Alex par exemple, je cherchais quel rêve il avait pu trimballer; comme un morceau d'enfance. J'ai décidé que ce serait le violoncelle, puisque Roy en avait fait durant huit ans et qu'il avait voulu être violoncelliste. Même s'il devait se forcer pour mal jouer, ça l'impliquait davantage du fait que c'est proche de lui. Nous avons longuement parlé du scénario ensemble et tous les comédiens l'aimaient beaucoup parce qu'ils se sentaient impliqués dans cette histoire. En juin, avant le tournage, Éric Cayla (le directeur photo) et moi avons travaillé sur le découpage de façon assez précise. Ensuite, nous avons fait des ateliers en studio, mais sans jouer l'émotion. J'ai expliqué le découpage aux comédiens et nous avons travaillé uniquement les déplacements, les façons de bouger, de se toucher, l'attitude des uns par rapport aux autres. Nous avons aussi retravaillé les dialogues, ils apportaient d'autres idées. Lorsque nous sommes arrivés sur les lieux de tournage, nous n'avons eu qu'à travailler le sens profond, l'émotion; s'imprégner de l'histoire.



PHOTO: BERTRAND CARRIÈRE

C'est vraiment un jeu d'action-réaction. Il y a même certaines scènes qui ont été complètement réécrites à la dernière minute, parce que plus nous avançons dans le tournage, et plus je trouvais qu'il y avait des choses qui n'allaient pas suffisamment loin, qui manquaient d'audace ou de franchise. Par exemple, dans les premières versions, le personnage de Jean-Louis avait toujours un côté ambigu. Mais je ne voulais surtout pas tomber dans le piège de l'homosexualité refoulée. Donc, je me suis dit: «Jean-Louis aime profondément ces gens-là, y compris Alex, mais Alex essaye de dévaloriser cette affection-là, de ramener la relation à

autre chose de plus contrôlable». Mais c'est en fait le talon d'Achille d'Alex parce qu'il n'arrivera pas à contrôler cet amour-là par ses moyens habituels de séduction. Sa séduction va se heurter à quelque chose de plus grand.

Ce peut être un peu surprenant de comparer le film à son synopsis. Le synopsis nous dit que c'est le personnage de Jean-Louis qui est le catalyseur ou le révélateur de beaucoup de sentiments refoulés, alors que le film donne plutôt l'impression que c'est Alex qui joue ce rôle. Il est une sorte d'ange exterminateur venant perturber

l'univers familial, mais sans jamais toutefois aller jusqu'au bout. Cela d'ailleurs est vrai pour chacun des personnages dont les actes sont toujours inaboutis.

Moi aussi je crois que d'une certaine façon, c'est inabouti. Le seul aboutissement du film, ce n'est pas la résolution entre eux, c'est une résolution pour chacun d'eux. Une sorte de début de libération. Ils essaient tous de se rencontrer les uns les autres, mais ils vont plutôt se rencontrer eux-mêmes. Dans *Théorème* de Pasolini, c'est clair que Terence Stamp incarne l'ange. C'est lui qui, par une volonté divine ou démoniaque, fait bouger tout le monde, par l'amour ou même le sexe. On ne peut pas dire cela de Jean-Louis puisqu'il est trop ballotté par les circonstances. S'il a le rôle de l'ange, chose certaine, il n'a pas d'ailes... En fait, pour constituer le personnage de *Théorème*, il faut à la fois Jean-Louis et Alex. C'est pour ça que j'ai mis en exergue la phrase de Cocteau qui dit: «Là où l'amour n'a pas peur d'éveiller ce qu'il aime, l'amitié veille avec respect.» Pour moi ce sont les deux pôles. Il y a, d'une part, un aspect très stérile de l'amour dans ses formes impossibles: frère-sœur, mère-fils. Eux n'ont pas peur de s'éveiller. Ils s'éveillent même à coups de massue, ils se disent des choses dures, se bousculent, alors que, d'autre part, l'«amitié veille avec respect». C'est cette amitié-là qui est la moins stérile. Pour moi, une des scènes les plus importantes est celle où Jean-Louis dit à Alex: «Tue-moi, mais manque-moi pas, parce que moi j'te manquerai pas.» C'est sûr qu'il y a là un niveau symbolique de langage, mais en fait, il ne le manque pas. Jean-Louis se laisse faire et ira jusqu'à se laisser casser la gueule par Alex pour qu'il crache le venin qui lui empoisonne la vie. Après, Jean-Louis sait que ce qui rongait Alex est désamorcé et il lui dit «Va-t'en. Je ne peux pas aller te reconduire plus loin.» Pour moi, il faut être amoureux de quelqu'un pour faire ça. C'est sûr que la fin du film est très peu réaliste. Je ne sais pas où s'en va Alex, sans bagages, ni rien. On peut même se demander s'il a déjà vraiment navigué.

Théorème était vraiment pour vous le film-phare au moment de l'écriture?...

C'est un film qui a énormément compté dans ma vie, mais davantage au niveau du sens, du propos, qu'au niveau formel. Le cinéaste qui m'a vraiment marqué sur ce plan c'est Godard. Par contre, s'il y a une référence à laquelle je revenais constamment pour *Cap Tourmente*, même en parlant avec les acteurs, c'était *Les enfants terribles* de Cocteau. Je leur disais: «C'est l'âpreté de l'enfant qu'il faut retrouver. Ce qu'il y a d'immédiat dans ses désirs: il veut quelque chose maintenant, il veut ça mais pas ça.»

Dans Cap Tourmente, une tension est constamment présente entre partir et rester. Ce déchirement animait déjà Lucille dans Sortie 234 qui disait que les livres dans sa roulotte sont pour plus tard, quand elle aura quitté «ce trou». Ici, Alex passe son temps à quitter la maison familiale puis à y revenir, mais cette dynamique existe aussi chez tous les personnages, même ceux qui ne partent jamais comme la mère ou Alfa.

Pour la mère, il y a l'enracinement qui la retient, mais elle aurait probablement rêvé que sa vie soit autrement. Jean-Louis, lui, a dû se dire un matin: «J'ai été heureux avec ces gens-là», comme s'il avait soudainement eu l'impression d'avoir laissé derrière lui un pan de sa vie et que c'est là qu'il aurait dû être. Alfa voudrait que sa vie soit à l'auberge, mais sa mère ne veut pas

la lui céder et elle doit travailler dans une brasserie. Et Alex, dès qu'il est loin, veut revenir, parce qu'il croit avoir tout compris et qu'il pourra dire ce qu'il a à dire pour que la vie puisse enfin changer. Pourtant, dès qu'il est là, il n'a rien qu'une idée, «crisser son camp», parce qu'il a le sentiment que c'est ailleurs que ça se passe. Je ne sais pas comment vous êtes, mais moi, je ressens souvent ce déchirement. Par exemple, les choses vont bien pour moi actuellement: j'ai fait deux films cette année. Mais est-ce mon but dans la vie de travailler comme un débile? Est-ce la rançon à payer pour faire des films? de ne plus avoir de vie? Évidemment que ce n'est pas mon but! J'ai envie de plus d'équilibre que ça, et j'ai longtemps refusé de faire beaucoup de choses pour cette raison. Je tenais à protéger le côté contemplatif de la vie. Faire un film, c'est incarner ses idées, donc les confronter. C'est prendre le risque que ça plaise ou que ça déplaise. Tant que c'est devant, tu peux toujours rêver au beau film que tu feras, ou au beau livre que tu écriras un jour. J'ai longtemps été dans cette inertie. Maintenant que j'ai pris goût au travail, j'ai tellement peur que ça devienne une drogue, de ne plus être capable de m'arrêter, d'être malheureux si je ne tourne plus...

Qu'est-ce qui vous a poussé justement à incarner vos idées? Vous auriez très bien pu choisir de rester davantage dans l'ombre, comme lorsque vous scénarisiez pour les autres.

Il y a quelque chose de libérateur à faire des films. Lorsque j'ai fait *Lettre à mon père* par exemple, cela a été une étape très importante pour moi. Je crois que c'est la plus importante jusqu'à maintenant. C'est pourtant très simple: un texte, des photos, sauf que j'ai risqué beaucoup en parlant de moi au premier degré. Je me suis demandé jusqu'où a-t-on le droit de parler de soi? Et jusqu'où ce peut être communicable? Je crois que ce qui est important avant tout, c'est d'être honnête, de ne pas tricher. Comme le texte existait déjà au départ, puisque c'était une vraie lettre, je trouvais qu'il avait cette qualité de ne pas se regarder, d'essayer avant tout de dire. Il fallait aussi que ce soit ma voix. J'ai eu l'impression, en réalisant *Lettre à mon père*, de faire un pas, de traverser une ligne qui me semblait auparavant infranchissable. Ce film m'a fait tellement de bien que je suis content lorsque des gens viennent me dire ce que le film leur a fait, ce qu'il a fait bouger en eux. Je crois que c'est avant tout ce que doit permettre n'importe quel film. Avec *Cap Tourmente*, je ressens encore un peu la même chose; alors je me dis qu'il pourra probablement agir aussi sur quelques personnes... D'une certaine façon, je suis persuadé que ça aura de l'écho. Par contre, dans le contexte du cinéma actuel, et pour un large public, il est probable qu'il n'en ait pas autant que ce que je pourrais espérer...

Il est assez surprenant de constater combien les films que vous réalisez sont différents de ceux que vous avez scénarisés, notamment pour Léa Pool à qui vous avez longtemps été associé. Chez Léa Pool les personnages sont repliés sur eux-mêmes, incapables de communiquer, alors que chez vous, c'est tout à fait le contraire. C'est à la fois un cinéma du geste et de la parole.

Je crois que les gens ont effectivement été surpris que mes films soient aussi différents de ceux de Léa, mais j'ai moi-même été étonné, lorsque j'ai fait *Sortie 234*, de constater que les personnages qui m'habitaient n'avaient pas grand-chose à voir avec ceux en qui j'étais entré, autant ceux des films de Léa que

CAP TOURMENTE



Un film où circule un torrent d'affects. En haut: Jeanne (Andrée Lachapelle) et son fils (Roy Dupuis).
En bas: Alfa (Élise Guilbault) et Jean-Louis (Gilbert Sicotte).



PHOTOS: BERTRAND CARRIÈRE

ceux de *Trois pommes à côté du sommeil* de Jacques Leduc. Mon travail de scénariste me demandait de savoir investir l'univers de l'autre. Sauf que quand je me suis mis à écrire pour moi, en visualisant la mise en scène, ce que les personnages allaient devenir à l'écran, j'ai eu l'impression que lorsqu'ils réfléchissaient sur eux-mêmes, ça ne vivait pas. J'écris maintenant de façon beaucoup plus instinctive. Je ne suis pas capable de mettre le sens avant, de me dire: «Je veux parler de ça.» Avant d'écrire la version finale du scénario, j'ai été confronté à un moment de blocage où je n'arrivais plus à avancer. J'ai pu sortir de cet état en cessant de vouloir écrire une histoire qui allait signifier quelque chose. J'ai laissé venir les situations. Je suis parti à la rencontre des personnages en leur laissant la parole, et je me suis dit: «On verra ce qui arrivera». C'est ainsi que le personnage d'Alfa m'a totalement devancé. Il était déjà là mais soudainement, il s'est révélé.

Si on associe Cap Tourmente aux films de Doillon, est-ce quelque chose qui vous gêne ou qui vous fait plutôt plaisir? Nous pensions particulièrement à La pirate, à un certain cinéma des attitudes corporelles, où l'histoire, à la limite, est moins importante que ce qui circule entre les corps.

Ça ne me déplaît évidemment pas. *La pirate* est un film qui a beaucoup compté pour moi. Je serais incapable de vous raconter l'histoire, mais je sais qu'affectivement, il m'avait profondément touché. J'ai encore une impression très forte de ces personnages qui se cherchent... Et en plus il sont sur un bateau!... On ne sait pas trop pourquoi, mais ça, on s'en fout!...

Tous ces corps à corps dans le film, les aviez-vous déjà en tête au moment d'écrire le scénario ou se sont-ils imposés sur le tournage, à cause de la complicité entre les comédiens?

Je suis toujours très surpris de ce qui sort du scénario parce que dans ma tête, ça ne se passe pas du tout de cette façon-là! J'ai l'impression que mes idées sont toujours très «spleen» alors que lorsqu'elles s'incarnent, que je travaille la mise en scène, ce n'est plus du tout ça. Je vois certaines choses, par pans, comme des ferments semés un peu partout dans le scénario, mais je ne vois pas tout. Ça vient évidemment beaucoup en travaillant avec les comédiens, mais il y a aussi l'apprivoisement qui doit se faire entre eux, pour qu'ils puissent entrer physiquement dans la relation: par exemple, pour ce qui est de Roy et Élise, du rapport frère-sœur, il fallait trouver comment ils allaient s'approcher, se toucher. Pour ce qui est des scènes comme celle à la table, quand Alex défait les cheveux de sa mère, il était interdit de les répéter. D'abord, Andrée était trop bouleversée par ça. Elle a aussi un fils qui est marin... Et puis, à la première prise, elle s'est vraiment laissé faire par lui. Dans ce genre de plan-là, c'est de toute façon presque toujours la première prise qui est la bonne, parce qu'il y a alors une énergie première qui agit, et, bien que sur quatre prises, les trois autres soient parfois techniquement meilleures, tu ne peux pas retrouver la même émotion par la suite. Il faut demeurer à l'écoute de l'imprévisible, et c'est souvent une erreur que d'arriver au tournage avec une idée trop précise que tu cherches à reproduire. La précision, ce n'est pas à ce niveau-là qu'elle doit se situer. Tu dois évidemment être précis dans tes rapports avec les comédiens, avec les techniciens, mais il faut qu'il y ait une zone très souple pour être capable de capter ce que l'énergie mise en

branle va produire. Le cinéma, c'est avant tout la captation de quelque chose. Il faut être à l'écoute. On trimbale encore à tort cette notion de «direction d'acteurs», qui serait comme une manipulation des acteurs où le réalisateur se dit: «Je vais lui faire faire ça, je vais l'insécuriser et il va finir par me donner ce que je veux». Ce n'est pas ça! Un tournage est un travail fictionnel, pas une thérapie de groupe, et beaucoup de gens confondent les deux. Diriger une scène, c'est lui dicter un sens afin que ce sens devienne le plus clair possible. Au fond, quand tu as quelque chose à dire, ce n'est pas «Moi, j'ai cela à dire», ce n'est pas un «ego trip», mais plutôt «Quelque chose veut se dire» et ce quelque chose passe par toi, à travers toi, pour se dire. Bien des gens se préoccupent beaucoup trop d'être «réalisateur», d'être «écrivain», etc. Aussi, je me rends compte que ce qui m'agace énormément, c'est qu'on mette en scène des artistes: un pianiste, une danseuse, un peintre, un écrivain. Je préfère voir des gens qui «vivent» plutôt que des gens qui commentent la vie. Je ne peux plus entendre parler des Créateurs, des affres de la création, de la propriété de l'idée... Je suis allergique!!! Il y a toute une terminologie issue du mythe de la création que je trouve dangereuse et abusive. Je ne supporte plus que les gens se targuent de ça en disant: «Nous les créateurs...». Avoir des «dons» créatifs, ce n'est pas un privilège! C'est simplement un instrument de plus pour t'aider à vivre. Et si tu passes à côté de la vie quand tu as ça en plus, ostie que tu es épais!...

Comment se sent-on lorsqu'on a vécu avec un projet aussi longtemps — neuf ans dans ce cas-ci — et qu'on arrive à son accomplissement? Vous disiez tout à l'heure que tant qu'il est devant, on peut toujours le rêver, même l'idéaliser. Avez-vous l'impression que c'est bel et bien la fin de quelque chose ou plutôt une étape qu'il était temps de franchir?

Je mûrissais ce projet-là depuis plus longtemps que neuf ans en fait, parce que j'avais fait un premier film de façon artisanale au début des années 70 et il était aussi tourné à St-Joseph-de-la-Rive. Le premier été où je suis allé là-bas en 69, j'ai vu le bateau sur lequel nous avons tourné, le Mont-Sainte-Marie, être ramené à quai après son dernier voyage. Je l'ai vu ensuite, au fil des années, devenir de plus en plus pourri. Quand au bout d'un si long chemin, un matin, tu es là avec une équipe, la caméra et que c'est «Là»!... Cet aboutissement, c'est très émouvant, mais c'est en même temps tellement terrorisant! Tu te demandes à quoi tu vas bien pouvoir rêver après. J'ai vraiment l'impression que c'est la fin d'un cycle. J'ai déjà quelques idées, et ça ne ressemble plus du tout à ce que j'ai fait jusqu'à maintenant. D'abord au niveau thématique, parce que j'ai quand même réalisé trois films où la mère était très présente, mais aussi sur le plan formel. Je regardais mes notes de mise en scène pour *Cap Tourmente* et curieusement, elle devait être beaucoup plus sèche que ce qu'elle est devenue. Je ne veux pas dire moins tactile mais moins lyrique, et j'ai l'impression que c'est vers ça que je tends, parce que les choses que j'admire le plus sont extrêmement dépouillées; je pense à Bresson par exemple. Mais il y avait là, avec *Cap Tourmente*, une énergie propre à l'histoire qui m'a submergé. On a beau avoir des modèles, on ne peut pas non plus copier ce que l'on admire. ■

CAP TOURMENTE

Les couples:
mère-fille (en haut),
frère-sœur (à droite)
amants ou amis (à gauche)
ou la difficile rencontre
des êtres désirés.



PHOTOS: BERTRAND CARRIÈRE