

Entretien avec Serge Giguère

Marie-Claude Loiselle

Numéro 151, mars-avril 2011

Serge Giguère

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/63285ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (imprimé)

1923-5097 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Loiselle, M.-C. (2011). Entretien avec Serge Giguère. *24 images*, (151), 26–31.





Entretien avec Serge Giguère

Propos recueillis par Marie-Claude Loiselle

24 images : L'effaré, court film de 1967 qu'on pourrait dire expérimental, ressemble à beaucoup de films que tournaient les jeunes cinéastes de l'époque. En avez-vous fait d'autres dans le genre?

Serge Giguère : J'en ai un autre de 1989 où je joue un personnage ludique en solo. En plus, j'y fais la caméra. Il n'est pas monté. Je remets ça à plus tard. Peut-être que c'est mieux ainsi. Pour en revenir à l'époque de *L'effaré* en 1967, j'étais dans ma région natale, les Bois-Francs, sans contact avec le milieu du cinéma. Dans cette courte fiction allégorique, je jouais aussi le seul rôle du film. Au début, je cours nu-pieds dans des labours avec un filet plein de feuilles d'arbres sur le dos. J'arrive en ville en courant sur des rails de chemin de fer. Et par un jeu de montage étourdissant, on voit que la ville m'effraie. Dans la séquence finale, je me prends la tête, étant prisonnier dans un cercle de feuilles d'érable. Ouf! Quand je le projetais, je mettais une musique endiablée de *free jazz* de John Coltrane. Avec ce film, on n'est pas loin de ce que je ressens encore certains jours face à la ville, qui m'angoisse encore. Je ne serai jamais un urbain (*rives*).

Je choisissais les cadres, mon petit frère appuyait sur le bouton de la caméra. Avec ce premier film, je passais de la photographie, que je pratiquais depuis cinq ans en amateur chevronné, à l'image en mouvement. Je me suis essayé à la guitare, à la clarinette, mais aller montrer leur portrait aux sujets que j'avais photographiés et qu'il soit apprécié, c'était important, je pense. (*sourire*)

Les arts dans ma famille? Ma mère jouait du piano. Mon père faisait de la retouche de meubles avec des pinces dans une usine de meubles. Un de mes frères aurait pu avoir une carrière de chanteur. Il a fini dans le rembourrage de meubles à Chicago. Ma sœur, qui travaillait comme bonne, avait un vrai talent en dessin, mais elle s'est mariée... Je trouve ça tragique! La moitié de la famille (on était douze enfants) n'a qu'une huitième année. Mon père élevait des poules le soir, était barbier les fins de semaine, ma mère tenait un petit magasin de tissu à la verge -, les enfants sont entrés jeunes à la «shop». Moi, j'ai profité de la réforme de l'éducation en 1960. J'ai donné le goût de la photographie à mon jeune frère. Il a passé sa vie à photographe du mobilier de cuisine, de chambre à coucher. Le père dans les meubles, le petit dernier... d'une autre façon aussi dans les meubles.

Quand vous avez tourné **À maison** en 1975, est-ce que c'était avant tout pour garder une trace de votre famille ou aviez-vous déjà l'idée de devenir cinéaste?

Ce qui est le plus clair, c'est que je voulais faire la caméra sur des films. Le film *À maison* s'est fait dans l'urgence, sur un coup de tête... comme la plupart de mes films. On savait que ma mère n'en avait pas pour longtemps à vivre, même si elle se montrait forte. Je voulais garder un souvenir d'elle. Le prétexte était de filmer le premier de l'An chez mes parents, d'être debout avant tout le monde et de filmer jusqu'à ce que les cinquante personnes présentes aient quitté le soir. À l'ONF, où je travaillais alors comme assistant à la caméra, Jean Roy, qui s'occupait de l'Aide artisa-

nale, m'a prêté une caméra avec dix rouleaux de film! Mon petit frère a fait le son.

Comment en êtes-vous venu à vouloir être caméraman?

Quand j'étudiais en histoire de l'art à l'UQAM en 1969, Marcel Carrière, réalisateur de l'ONF et célèbre preneur de son de *Pour la suite du monde*, était venu y donner

une formation. J'ai opté pour la caméra. Comme disait Stanley Kubrick, l'odeur de la pellicule m'attirait. Marcel Carrière m'a montré comment enfiler la pellicule dans une Arriflex-BL 16 mm, fameuse caméra allemande. Puis il nous a dit : «Allez tourner et on regardera ça après». Plongez et on vous sauvera de la noyade. Il nous a projeté *Avec tambours et trompettes*, son film sur les zouaves pontificaux québécois. Il s'agit en fait d'un constat sur le Québec profond et naïf tout en humour. Bernard Gosselin était à l'image. J'ai beaucoup ri. Puis Marcel Carrière m'a appris qu'il avait réalisé en 1965 *Bois-Francs*, qui portait sur ma région natale. Que voulez-vous de plus?

J'ai tellement aimé mon expérience à la caméra et l'apprentissage de la magie du montage que je n'ai jamais terminé mes cours en histoire de l'art. Je voulais faire du cinéma et rien d'autre. Je suis allé m'asseoir dans le couloir chez Onyx films (la maison de production de Carle et des frères Fournier). Un jour, j'ai vu passer René Verzier, directeur de la photographie, j'ai pris mon courage à deux mains, je l'ai abordé. Je lui ai dit que j'avais déjà tourné en 16 mm et que j'aimerais être assistant. Il m'a dit qu'il faisait des tests de caméra deux jours plus tard (pour *Pile ou face* de Roger Fournier). C'est comme ça que j'ai commencé professionnellement, en étant deuxième assistant à la caméra sur ce film, puis sur deux autres fictions : *Les mâles* de Gilles Carle, toujours avec Verzier et *Les chats bottés* de Claude Fournier. Ce dernier, je ne l'ai pas terminé. Je me suis vu offrir un beau contrat de six mois à l'ONF comme assistant de Pierre Mignot qui tournait la série «Urbanose» de Michel Régnier. On est en janvier 1971. J'ai voyagé comme jamais. Et j'ai enchaîné avec Gilles Groulx, Pierre Perrault, Bernard Gosselin, Arthur Lamothe, Guy Borremans. J'ai découvert à ce moment-là que j'étais plus à l'aise sur les petites équipes de documentaires que sur les grosses équipes des films de fiction.

En plus, je m'ouvrais au monde par un contact privilégié avec le réel. Je voyageais de la toundra en haut de Schefferville à l'Abitibi en passant par la Basse-Côte-Nord. J'avais la chance de tâter le pouls politique du Québec aux côtés de cinéastes chevronnés. Je découvrais pour la première fois les peuples autochtones grâce aux tournages chez les Montagnais (qu'on nomme aujourd'hui les Innus). J'arpentais le «Québec total», comme dirait le grand géographe Louis-Edmond Hamelin.



Serge Giguère derrière la caméra sur le tournage du film expérimental *L'effaré*

Photo: Alain Giguère

Imaginez, trois ans auparavant dans un cinéma à Montréal, j'avais déjà vu *Le règne du jour* de Perrault avec Bernard Gosselin à la caméra et j'en avais pleuré de joie. J'étais renversé en voyant Alexis Tremblay dans une séquence où il bougonne au sujet d'une horloge grand-père qui ne marche pas. Après ce film, je me faisais la réflexion suivante : « Ça se peut-tu qu'on puisse faire tout ça avec une caméra? Wow! » Et voilà que trois ans plus tard je me retrouve en tournage avec Perrault et Gosselin. C'est comme passer du rêve à la réalité. Je ne regardais pas si on s'était trompé sur le montant de mon chèque de paie. J'étais « invité » à rencontrer des personnages merveilleux qui charriaient des pans entiers de notre imaginaire. Alors, au diable la paie!



Photo : Serge Giguère

Yvon Giguère avec sa mère Antoinette sur le tournage d'*À maison*

Dans votre façon de filmer à cette époque, on a l'impression de sentir l'influence de Bernard Gosselin...

Bernard a été comme un maître pour moi. Je trouve que son style, qui privilégie la caméra à l'épaule, était très « organique », très fluide. Il ne faisait pas de belles images pour faire de belles images. Il faisait ce qu'on appelle « une caméra à hauteur humaine ». J'ai essayé d'adopter ses libertés avec la caméra à l'épaule et surtout son grand sens de l'écoute. Il m'étonnait. Il pouvait faire la conversation avec les personnages tout en tournant. Quand il disait : « Giguère, le cinéma documentaire, c'est une attitude », ça voulait simplement dire pour lui que dès que tu investis un lieu, tu es déjà en tournage, dans un état d'alerte, même dans les conditions les plus difficiles. À la chasse aux caribous, lorsqu'on tournait *Le pays de la terre sans arbre* de Perrault, on devait marcher de longues distances avec nos personnages, les pieds dans le lichen, parfois sous la pluie, je devais charger et décharger sans arrêt les magasins de la caméra pour ne rien manquer. C'était ça, la règle : on tourne là et maintenant, on ne peut pas attendre que l'assistant soit prêt. Ce qui se passe devant nous ne reviendra pas. J'ai donc été souvent l'assistant de Bernard Gosselin de 1972 à 1975 sur plusieurs de films de Pierre Perrault, sur son film *Ti-Jean Carignan violoneux*, puis sur une série montrant des vieux métiers traditionnels.

De pouvoir ensuite regarder les rushes avec l'équipe en salle de projection a été un plus. Je voyais la matière brute, j'assistais en silence à l'analyse en direct de Perrault et Gosselin qui se réjouissaient de leurs bons coups et se désolaient des moins bons. Comme disait parfois Bernard : « J'ai filmé des tonnes de rien » ou encore : « des rushes, c'est jamais bon ».

À cette époque, j'ai aussi travaillé avec Guy Borremans sur *24 heures ou plus...* de Gilles Groulx et sur *Carcajou et le péril blanc*

d'Arthur Lamothe, série sur les Innus de la Côte-Nord. Borremans a aussi été important dans mon apprentissage par son audace à forcer les limites de la pellicule et par ses choix de lentilles que je trouvais ahurissants, comme le choix des très grands angles. J'apprenais avec lui que ce genre de choix n'étaient pas innocents, qu'ils avaient un sens. Je me rappelle des discussions que Borremans avait avec Arthur Lamothe à ce sujet, parfois sur un ton humoristique mais plein de connivence. Borremans était aussi un formidable photographe. Ce n'est pas rien quand tu commences à faire des images en côtoyant un artiste de sa trempe.

Mais au-delà de la technique, j'étais comblé par les propos fortement politisés de *24 heures ou plus...* de Gilles Groulx. La magie et la force de son montage d'éléments hétéroclites de la réalité québécoise de la fin de 1971 m'ont subjugué comme sa vision intense de notre actualité dans cette année qui suivait la Crise d'octobre en 1970. Quelques années plus tard, je découvrais une autre vision forte du cinéma documentaire avec Fernand Bélanger, avec qui j'ai tourné *De la tourbe et du restant*, en 1978. Je vais vous lire un extrait de mon hommage lors de son décès, je trouve que ça le décrit pas mal : « Fernand avait les raisons du poète, des raisons tout en petits rouleaux de films 16 mm sur des noyaux jaunes bien en ordre sur des tablettes et qui ne demandaient qu'à donner « une vue » pour alimenter notre mémoire collective. » Dans son film *De la tourbe et du restant*, en 1978, sa vision du cinéma m'avait rentré dedans quand il répétait tout au long du tournage : « On aurait 30 plans-séquences, juste 30 plans de 2 minutes et demie, et le film serait fait. » C'est bien pour dire, il n'y allait pas de main morte avec ce qu'on appelle le point de vue. Encore sur les tournages, il tenait à dire que chaque membre de l'équipe était un cinéaste, pas juste un technicien. Avec lui, nous avançons sur les lieux du filmage comme une colonne silencieuse en attente d'un moment, en fait d'un des dix moments possibles nourris par les mots qu'il nous avait chuchotés à l'oreille avant le départ.

Outre les cinéastes avec lesquels vous avez travaillé, est-ce que d'autres cinéastes ont été pour vous à l'époque des modèles ou des sources d'inspiration?

Non, c'est venu beaucoup plus tard, lorsque j'ai découvert Johan van der Keuken par exemple dans les années 1990. Comme moi, il faisait sa propre caméra. Mais là s'arrête la comparaison. Par touches impressionnistes. Avec lui, on est invité à une valse de la caméra qui n'est pas gratuite, une valse qui enveloppe son dire avec force. J'aime beaucoup aussi le côté formel du travail de Raymond Depardon, et j'ai vraiment été touché par ses films sur les paysans. Cette proposition de filmer en plans larges, fixes le plus souvent, m'a renversé. Puis, le choix de retourner chez lui, vers ses racines. Ça m'a rejoint. Je suis jaloux de sa manière de faire, ce qui n'est pas mauvais des fois. Ça vous fouette le cinéaste!

Les Films d'aventures sociales ont été créés comment et pourquoi?

D'abord, je trouve que c'est un maudit beau nom pour une compagnie de films, non? Avec Robert Tremblay, j'avais détourné un petit budget pour tourner un film d'art et d'essai à l'UQAM en 1969. On a pris cet argent pour tourner quelques plans avec un ouvrier dans le quartier Saint-Henri. Ça deviendra six ans plus tard *Belle famille*¹.

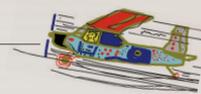


Photo : Louis-Edmond Hamelin

Serge Giguère et Bernard Gosselin sur *Le pays de la terre sans arbre*

Je vous le dis, quand les jeunes cinéastes d'aujourd'hui voient ce film, ils saisissent quelque chose d'une époque. Je pense qu'avec *Belle famille*, on avait notre Isle-aux-Coudres en ville à ce moment-là. Tremblay vient de Charlevoix en plus. (rires)

Les tournages de *Belle famille* se sont étalés sur six ans. Les fins de semaine, on partait tourner avec une *station wagon* pleine d'équipement de l'ONE, où j'étais assistant sur des productions durant la semaine, et de généreuses chutes de pellicule de ces mêmes productions (*sou-*

rire). Tremblay et moi avions notre vision politique et le rêve d'aider les ouvriers à sortir de l'oppression qu'ils subissaient ou, du moins, on voulait être de leur bord par le cinéma. Mais, contrairement à bien d'autres cinéastes de l'époque, on n'a jamais été embrigadés dans un quelconque parti. On était engagés surtout envers le cinéma... loin de la réunionite aiguë et des théories révolutionnaires importées.

En plus de *Belle famille*, on a aussi tourné une petite fiction de 35 minutes, *Toul Québec au monde sua jobbe*, fable sur le pouvoir ouvrier, pour laquelle nous avons travaillé avec des non-acteurs du quartier Saint-Henri, proches de *Belle famille*, mais aussi *Tout ma vie au service des riches*, film sur sa mère, qui a fait toute sa vie de l'entretien ménager chez les gens riches à Pointe-au-Pic, dans Charlevoix. Ça m'a donné l'idée de faire un film sur mon frère, qui était concierge dans un hôtel minable, passait la *mop* en plus d'être opérateur d'ascenseur à l'hôpital de Valleyfield. Ça donné *Le gars qui chante sua jobbe*. Mon frère chantait des chansons western, avec des textes sentis. Une de ses chansons dans le film allait comme suit :

*« Quand vas-tu t'arrêter de toujours demander,
Té mieux de commencer un bon jour à donner.
La corde que tu serres au cou de ton voisin
De bien des manières pourrait serrer le tien ».*

Je trouvais que ça dit bien ce que ça voulait dire. C'était direct... comme l'ambition des Films d'aventures sociales.

Puis en 1984, c'est la rupture avec les Films d'aventures sociales. Avec ma compagne, Sylvie Van Brabant, nous avons fondé les Productions du Rapide-Blanc. J'avais alors le projet sur Oscar Thiffault, auteur de la chanson *Le Rapide Blanc*. Ce nom pour la compagnie s'est imposé assez vite. Sylvie Van Brabant a été par la suite la productrice exécutive de presque tous mes films. Avec elle, j'ai toute la liberté voulue. Je n'ai pas besoin de discuter *ad vitam aeternam* de la manière dont je veux faire les choses. Elle respecte le fait que le temps est mon allié dans la fabrication de mes films, sans me pousser avec des *dead lines* serrés. Elle m'encourage à poursuivre mes choix d'auteur. Enfin, c'est elle qui a su « tenir le fort » contre vents et marées pendant les 25 dernières années au Rapide-Blanc. Elle a toujours tenu comme moi à l'importance d'avoir nos outils.

Par ailleurs, son engouement pour les enjeux planétaires est aussi grand que celui que j'ai pour les personnages à proximité. Donc, à nous deux, on ratisse large.

Le premier film majeur que vous avez réalisé, au Rapide-Blanc, ou du moins celui qui apparaît comme un point tournant, c'est Oscar Thiffault...

Oui. Mais j'avais quand même fait *Le gars qui chante sua jobbe*. C'est un film qui annonçait *Oscar Thiffault*. Lui et mon frère sont très proches. Des journalistes-poètes en somme.

Au début du tournage, en 1984, la vague du folklore et des chemises à carreaux était passée, et on regardait mon projet avec méfiance : « Ah oui ! tu fais un film sur Oscar Thiffault, toi ? Ça doit ressembler à plein de p'tits vieux qui prennent un coup dans leur cave ? » Ouais. Je me sentais parfois bien seul à faire ce film-là...

Mais vous ne vous intéressiez justement pas à Oscar Thiffault comme à du folklore.

Non, pas plus que dans le film sur mon frère. Je m'intéressais à l'imaginaire. À travers un personnage, j'essaie de voir une toile de fond historique. J'essaie de voir ainsi ce que le personnage transporte de plus grand que lui-même. C'est ça, ma première préoccupation. Je veux inclure sa petite histoire dans la trame de la soi-disant « grande histoire ». Sans prétention. Ce qui fait que je rends hommage souvent à d'illustres inconnus. Pour y arriver, j'essaie d'alimenter par une recherche sur la forme mon hommage à ces



Photo : Claude de Maisonneuve

Oscar Thiffault

gens courageux qui ont fait le pays. Et c'est là qu'est vraiment mon plaisir. Je multiplie les approches. En plus d'une approche propre au cinéma direct, je propose des canevas aux gens que je filme, une action quelconque ou une rencontre avec d'autres personnes, et je laisse aller la situation. Je joins ensuite des saynètes de mon cru, élaborées de connivence avec les personnages. Je brasse finalement le tout avec la complicité de ma monteuse, Louise Dugal. C'est ça que j'ai fait pour *Oscar Thiffault* et c'est encore comme ça que je procède aujourd'hui.

Oscar Thiffault a été commencé avec des chutes de pellicules ?

Oui, je disais à la blague que mon style était de ne pas en avoir. Je faisais référence au beau mélange des différentes sortes de pellicules que je glanais à gauche et à droite pour tourner mon film. Certains rouleaux étaient même périmés. Ainsi, j'avais déjà tourné

plusieurs séquences quand j'ai écrit le scénario pour obtenir un financement institutionnel. Mais j'ai toujours travaillé comme ça, peu à peu, en tournant sur une longue période et en faisant entre-temps la caméra pour d'autres cinéastes. *Le gars qui chante sua jobbe*, *Oscar Thiffault*, *Le roi du drum* et *9, St-Augustin* ont tous pris à peu près deux ans et demi de tournage.

On peut avoir l'impression en regardant l'ensemble de vos films que les personnages que vous avez filmés appartiennent tous à la même famille. Oscar Thiffault est, d'une certaine façon, un parent de votre frère et de Guy Nadon. Et même Suzor-Coté, qu'on pourrait considérer à part à cause de son sujet, est lié aux autres films du fait que cet artiste est natif de votre village, Arthabaska, et qu'il s'est intéressé dans sa peinture à ses racines, en faisant le portrait du même type de personnages que ceux auxquels vous vous intéressez. Ainsi, Suzor-Coté fait aussi partie de la famille, mais d'une autre manière.

C'était la première fois que je m'attaquais à un personnage disparu. Ma motivation première venait du fait qu'il était de mon village. C'est pas l'histoire de l'art qui me guidait. La trame narrative est composée presque entièrement de propos écrits par des amis, des contemporains de Suzor-Coté. J'avais le souci de donner en priorité la parole aux acteurs de l'époque avec leur propre vision de l'artiste. Ainsi, je pouvais faire parler Sir Wilfrid Laurier, résidant d'Arthabaska et ami du peintre.

Chaque fois que j'entreprends un film, le personnage principal et son entourage deviennent comme ma famille. Ce qui veut dire aussi fréquenter les gens que mon personnage principal connaît. Oscar,

j'ai longtemps « collé » chez lui, à boire son café Maxwell House instantané et à manger ses spaghettis super cuits. Avec Ti-Guy Nadon j'ai bouffé du buffet chinois jusqu'à ne plus être capable d'en voir en peinture! [rires] Raymond Roy, lui (*9, St-Augustin*), fumait comme un déchaîné. Mais, c'était un tel plaisir d'aller m'asseoir avec lui pour échanger. On parlait de tout, même de ses auteurs préférés comme Julien Green. Ce n'est pas d'abord de « traiter d'un sujet » qui m'intéresse. Je me dis que, le sujet, je le trouverai bien en toile de fond derrière mon personnage. Ce qui m'intéresse ce n'est pas de faire des entretiens avec le personnage sur sa vie, mais plutôt de le voir en action pour saisir profondément son caractère. Même en prenant des personnages qui ont l'air loufoque à première vue, je cherche ce qui pourrait leur donner une stature, une appartenance à notre inconscient collectif.

On sent clairement que vous ne faites pas des films « sur » quelqu'un mais avec eux. Quelle est la part de vos films qui vient de ce qui vous est suggéré par les personnages?

Prenons un exemple. Dans *9, St-Augustin* avec le prêtre Raymond Roy. Il voulait que j'aie filmer le milieu communautaire. J'y suis allé... de reculons un peu. Ma monteuse, Louise Dugal, m'a convaincu que le film n'était pas là, mais dans le matériel tourné exclusivement avec Raymond Roy. Et elle avait raison. Si on regarde *Oscar Thiffault* de ce point de vue-là, ce n'est pas « Allez-y, je vous suis ». Par exemple, quand dans le film il monte au Rapide-Blanc, c'est moi qui ai organisé ce voyage. Bon, j'ai suivi Oscar quelques fois... Un jour, il m'annonce qu'il allait chanter dans un bar que je ne connaissais pas. Je lui ai dit que j'y serais. Et ce fut un tournage mémorable.

Et l'avion, ça vient de lui?

Non, pas tout à fait! Bien sûr, Oscar avait des vire-vents en forme d'avions sur son parterre. J'ai remarqué ça. Un autre réalisateur n'en aurait pas fait un plat. Moi, ça m'a allumé. En fait ces avions vire-vents rejoignaient l'amour des avions que j'ai depuis l'enfance. S'il venait un petit avion dans le village, je courais le voir.

L'idée de l'avion d'Oscar, elle, m'est venue dans mon bain... comme toutes les bonnes idées de mes films! Alors, allons-y pour la théorie : mon bain vient du couvent en démolition des Sœurs de la Congrégation Notre-Dame qui m'enseignaient quand j'étais petit. Au-dessus du bain, il y a une photo de mon père encadrée avec ses outils de barbier. Donc, ce bain, c'est mon autel sacré! (Je fais une prière à mon père pour trouver des idées dans le bain des Sœurs!) [rires]. Mais, blague à part, Oscar fabriquait des petits avions, des vire-vents, et je me suis dit... dans mon bain, que je devais lui en construire un gros. Il faut s'étonner soi-même.

J'aime jouer sur des éléments comme ceux-là, en complicité avec ceux que je filme. Ils se demandent parfois dans quoi je les entraîne, mais ils acceptent de me suivre, parce que ça fait un bout de temps qu'on se fréquente. Attention! je ne leur impose pas tout à fait une imagerie de mon cru. Ils la portent en eux depuis toujours.

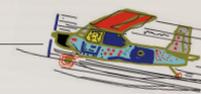
Il y a eu ensuite la période ONF, où vous avez été cinéaste résident de 1998 à 2001. On a l'impression que, vous qui aviez toujours eu votre façon de fonctionner, en tournant sur de longues périodes de façon libre, vous avez eu de la difficulté à vous insérer dans le cadre onéfien.



Photo : Alain Giguère
Sur le tournage de Louis-Edmond Hamelin, *un homme en hivernie* (titre provisoire)



Photo : Katerine Giguère
Sur le tournage de Suzor-Coté



Je supportais mal en effet un encadrement rigide imposé... par certains. Il y avait plein de petites cases. D'abord, comme à l'école, je devais produire des rapports de quart de recherche, de mi-recherche, de trois quarts de recherche, puis ensuite, scénariser et là, on révisait, on révisait et on révisait encore. Puis, enfin je pouvais tourner! Avec tout ça, pour **Suzor-Coté**, on était rendu à l'été alors que c'est un peintre d'hiver! Donc, lorsqu'au printemps, durant la scénarisation, j'ai voulu tourner « en urgence » la scène qui reproduirait la bénédiction des érables peinte par Suzor-Coté, qui se passe dans le temps des sucres, il a fallu une réunion à huit personnes au bureau pour que ça puisse se faire! Je n'avais jamais travaillé comme ça avant. Il faut quand même dire que je réalise en ce moment un film en coproduction avec l'ONF sur le travail de la cinéaste d'animation Martine Chartrand, **Le mystère MacPherson**, et que ça ne se passe pas du tout comme ça. J'aurais dû ruer dans les brancards, mais je ne l'ai pas fait... Par contre, j'ai beaucoup aimé faire toute la recherche autour de Suzor-Coté, courir les musées et... mon village.

Vous parliez tout à l'heure de Groulx et de Bélanger et même s'il n'y a pas de parenté évidente entre vos films et les leurs, votre façon jamais linéaire de les construire, en faisant intervenir toutes sortes d'éléments, dont des éléments de fiction, n'est pas étrangère à leur démarche. Il y a quelque chose de foisonnant, de très vif dans le montage de vos films, avec souvent des coupes brusques, une énergie qui fait s'entrechoquer différents éléments... On y sent en tout cas un côté bricolage.

Ah oui, tout à fait. Je dirais qu'il y a aussi le plaisir de faire surgir des émotions par les chocs de montage. Et ça, je le dois à ma monteuse et complice de mes films depuis **Oscar Thiffault**, Louise Dugal. En commençant le montage, elle laisse les séquences dans une durée longue. Au début, ça m'énervait de ne pas arriver plus vite à des résultats mais, par la suite, j'ai apprécié sa méthode. C'est comme faire un solage solide avant de penser à faire le toit.

Louise est très forte sur le « body talk » des personnages pour révéler leurs émotions. Des fois, on a à choisir entre une séquence où le personnage dit bien les choses et une autre où il dit la même chose, mais il est plus troublé, plus émouvant. Elle choisit bien sûr la seconde séquence. Et les revirements dramatiques au montage, c'est souvent elle qui les trouve. C'est elle qui m'a appris qu'il y a des moments d'émotion que tu ne peux pas mettre à dix minutes du début, mais qui auront plus d'impact à la quarantième minute du film. C'est elle qui me répète avec patience que le matériel du tournage parle de lui-même. Et j'aurais beau lui raconter en long et en large ce que j'ai vécu au tournage, elle me rappelle que ce n'est pas ça qui va faire avancer le film, mais avant tout la matière faite d'images et de sons que je lui propose pour supporter un propos. Pour **Oscar Thiffault**, notre première collaboration, il nous a fallu sept ou huit mois de montage (avec des arrêts pour trouver des archives), mais généralement, c'est plus de cinq mois de montage image. On se méfie tous les deux des sprints pour terminer un film! C'est dangereux... De la réflexion, du temps s.v.p.

Et vous êtes présent dans la salle de montage?

Oui, tout le temps. Sauf quand Louise me demande de temps à autres deux, trois jours pour régler des problèmes techniques ou

encore si elle veut essayer de résoudre des questions en partant des discussions qu'on a eues.

Et À force de rêves, votre plus récent film, pour quelle raison avez-vous souhaité qu'il porte sur plusieurs personnages plutôt qu'un seul? C'est la première fois que vous travaillez de cette façon. Comment les avez-vous choisies, les quatre personnes qui apparaissent dans ce film?



Dans la cour de Serge Giguère

Photo : Serge Giguère

Je vais vous livrer ici ce que j'ai écrit dans la présentation de ce projet de film aux institutions. Ça rend bien ce que je voulais faire au départ et le résultat somme toute qui est apparu à l'écran.

J'ai toujours eu un faible pour « les patenteux de la vie ». Je me mets au défi de bâtir cette fois une mosaïque fondée sur cinq ou six personnages âgés aux horizons hétéroclites, choisis au hasard de mes rencontres. Je leur ferai transporter au-delà de leur anonymat des morceaux d'histoire d'un pays. Une mosaïque qui s'appuiera sur ma démarche de « rôdeur à la caméra » dans leur univers quotidien et où le passage du temps a une importance primordiale.

Je veux, d'une manière impressionniste, saisir chez chacun de mes personnages ce qui me fascine. Je veux me surprendre. Voilà mon attitude.

Le résultat sera loin d'une juxtaposition de biographies. Je veux explorer comment l'imaginaire de l'un pourrait épauler l'imaginaire de l'autre par le jeu des vases communicants, du collage cinématographique. Moi, par le montage du son et de l'image, je cherche des liens porteurs en grattant le substrat de ces longues vies. Je ne voudrais pas que leur vie soit roulée comme une vieille toile dans le placard. Il m'importe donc d'improviser avec eux, comme un jazzman qui finit toujours par retrouver son thème.

J'ai toujours en tête les propos du cinéaste français Alain Cavalier, qui disait avoir entrepris ses derniers films, qui sont des portraits, en ayant comme première préoccupation qu'ils soient d'abord un cadeau à la personne filmée. 

1. « *Belle famille* est un film d'action qui raconte une tranche de vie d'un éboueur et récupérateur de métal montréalais et de sa famille entre 1970 et 1976. Gérard Duffault, personnage coloré et au verbe fort, quitte son taudis de Saint-Henri à Montréal avec sa femme et ses enfants pour aller se construire une maison avec des matériaux récupérés à Ormstown. Il mène cette aventure à la manière d'une épopée émouvante. Dans ce film teinté d'humour, le discours tranchant de Duffault s'incarne toujours dans l'action tout en nous faisant part de sa vision très engagée sur le logement, l'éducation, la famille, l'économie et la libération du pays. Il en résulte une chronique historique incontournable sur le parcours d'un journalier haut en couleur qui s'affranchit à force de bras. »