

## Entretien avec Yves Simoneau

Léo Bonneville

Numéro 124, avril 1986

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/50783ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

### Éditeur(s)

La revue Séquences Inc.

### ISSN

0037-2412 (imprimé)

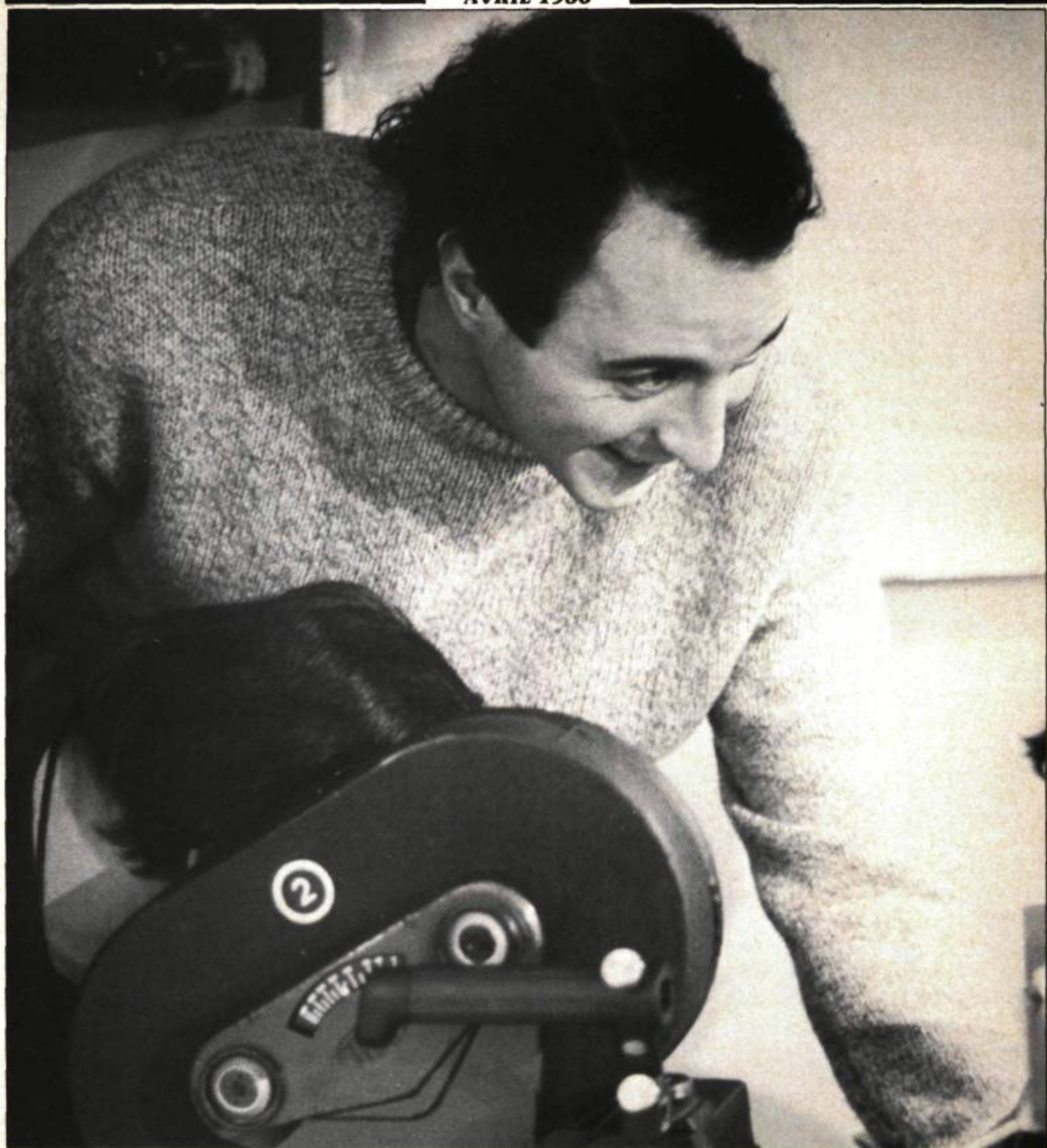
1923-5100 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

### Citer ce document

Bonneville, L. (1986). Entretien avec Yves Simoneau. *Séquences*, (124), 4-10.

AVRIL 1986



## ENTRETIEN AVEC

YVES

SIMONEAU

**Y**VES SIMONEAU EST UN HOMME DÉCIDÉ. LE cinéma, il l'a abordé vers l'âge de 17 ans. Pour arriver à faire son premier film, il a pris des risques qui lui ont été profitables. Et, depuis ce jour, il rêve de cinéma. C'est le genre policier qui semble le passionner. Pourtant, s'il est un genre difficile et casse-cou, c'est bien celui-là. Avec *Les Yeux rouges*, il montre déjà beaucoup d'audace. Mais avec *Pouvoir intime*, il donne la mesure de son talent. Un film fait avec des moyens plutôt modestes, mais dont le résultat est agréablement surprenant. Et du cinéma et de son film, Yves Simoneau en parle avec un enthousiasme lumineux. Il semble que, pour lui, l'optimisme aura toujours raison des difficultés. Attendons la suite.

Séquences — Comment êtes-vous venu au cinéma?

**Yves Simoneau** — J'ai commencé jeune. À une certaine époque, je m'intéressais à l'océanographie et j'étais fasciné par ce que faisait Cousteau. Je pensais sérieusement m'en aller dans cette direction, jusqu'au jour où je me suis aperçu que ce que j'aimais chez Cousteau c'était plus les films qu'il faisait que le métier qu'il pratiquait. Je peux dire maintenant que j'ai eu de la chance de découvrir, d'identifier assez tôt ma passion pour le cinéma. Je me suis inscrit à l'option cinéma qu'on offrait au cégep d'Ahuntsic de Montréal. J'y ai fait un an et j'ai quitté. Ça ne me nourrissait pas suffisamment, je crois. Je suis donc retourné à Québec où j'ai réussi à m'« imposer » comme stagiaire. Après avoir transporté les valises pendant une semaine, j'étais tout à fait persuadé de pouvoir voler de mes propres ailes comme cameraman de nouvelles. Par un concours de circonstances, j'ai répondu à une demande de Radio-Canada qui cherchait un cameraman pour un reportage de fin de semaine. Sans le dire à personne, je suis allé tourner l'arrivée d'un groupe de Sénégalais qui débarquaient à Québec pour la francofête. Tout s'est passé à merveille, sauf pour un plan à contre-jour qui était un peu sombre... Je n'avais pas tenu compte de la couleur de la peau! De retour à la maison de production, le lundi matin, je me suis fait engueuler par le propriétaire; il était en furie parce que j'avais sorti l'équipement sans permission. C'était ce qu'il possédait de plus précieux et j'aurais très bien pu avoir un accident, me faire voler, etc. J'ai dû reconnaître qu'il avait raison. Le déluge d'insultes se termina par un revirement inattendu:

Léo Bonneville

il m'offrait de travailler comme cameraman à 25 \$ par semaine, plus une petite commission sur chaque reportage que je ferais. Un rêve. J'avais alors 17 ans et j'avais le désir de tout apprendre, de tout expérimenter. J'ai trouvé là, sur le terrain, ma véritable école. Pendant trois ans, du matin au soir (et souvent la nuit!), j'ai tourné des nouvelles sur mille et un sujets.

— **Comment êtes-vous venu à travailler sous l'oeil de Steven Spielberg (Los Angeles, 1979) et de Andrzej Wajda (Paris, 1982)?**

— C'était de l'espionnage en quelque sorte. Pendant le tournage de *1941*, je visitais les studios à Hollywood. J'ai su qu'on tournait un film important et que le réalisateur était Spielberg. Je me suis dit qu'il fallait absolument que j'aie le voir travailler. Je suis entré par une porte arrière et je suis tombé exactement sur le bon studio. Pour Wajda, j'étais à Paris pendant qu'il réalisait *Danton*. J'ai d'abord vu le tournage de loin. Puis, je me suis rapproché et j'ai demandé qui était le producteur du film. Le lendemain, je l'ai appelé et je lui ai dit que j'étais journaliste. Il m'a accordé un laissez-passer. J'ai tenu parole et écrit un article qui a paru dans *Le Devoir*.

— **Que vous ont apporté ces deux stages d'occasion?**

— Ce qui m'a frappé chez Wajda, c'est de voir comment il s'adressait à ses comédiens. Ils ne parlaient pas la même langue. Wajda avait un interprète. Il parlait polonais en fixant intensément les yeux de Depardieu, alors que l'interprète traduisait. Depardieu lui aussi regardait fixement Wajda et je sentais que c'était par les yeux que la communication passait. Au contraire, Spielberg restait très loin

des comédiens. Il leur parlait à l'aide d'un mégaphone. Chez Wajda, il y avait un contact direct, tandis que chez Spielberg le travail était très technique. Ce qui m'a aussi intéressé, c'était de voir la façon de travailler des grosses équipes qui étaient beaucoup plus souples que je ne l'aurais cru. Ces gens-là se déplaçaient avec une efficacité incroyable.



Les célébrations

LES CÉLÉBRATIONS (1978)

— **Qu'est-ce qui vous a incité à porter à l'écran la pièce de Michel Garneau, *Les Célébrations*?**

— J'étais rendu à un point où je me sentais capable de réaliser un film de long métrage sans toutefois avoir un sujet personnel qui convenait. J'étais allé voir *Les Célébrations* et j'avais ri du début à la fin. J'aime beaucoup les films

où il y a de l'humour. Je ne sais pas pourquoi, mais je me suis dit: «Tiens, voilà peut-être la bonne façon de faire un premier long métrage avec des moyens modestes.» Nous avons tourné en dix jours avec 19 500 \$, dans une maison où vivaient sept enfants. Naïvement, c'était l'occasion de mettre en pratique tout ce que j'avais appris en technique sur un sujet qui, lui, était déjà bien construit.

— **Avez-vous été handicapé par le texte de la pièce?**

— J'ai rencontré Michel Garneau deux fois. Il m'a laissé libre de faire ce que je voulais avec son texte. Il était content de savoir que quelqu'un s'intéressait à la pièce en dehors du théâtre. Les comédiens qui avaient joué la pièce une centaine de fois tenaient à ce que chaque virgule soit respectée. J'ai été un peu gêné. Étant jeune, je n'ai pu argumenter. Nous avons donc tourné le texte tel quel, sauf pour un monologue intérieur que j'ai supprimé.

— **Qu'avez-vous conclu de cette première expérience dans le long métrage?**

— J'ai appris beaucoup, surtout par rapport aux comédiens. J'avais une connaissance technique du travail des comédiens. Je me suis rendu compte que, c'était totalement différent quand on était en contact avec eux. Il fallait utiliser un autre langage. À partir de ce film, je me suis aperçu que je devais approfondir mes connaissances sur la direction des comédiens. Je suis allé faire des stages d'observation, à Québec, avec des metteurs en scène de théâtre, dont un avait fait la mise en scène d'*Equus*. J'ai également vu travailler André Brassard, lors d'une générale.

## LES YEUX ROUGES (1982)

— Comment est né le scénario des *Yeux rouges*?

— J'avais participé à un concours de courts métrages en tournant un petit film avec Germain Houde et Marie Tifo: *Dernier Voyage*. Un film noir également. Une histoire de vengeance préméditée avec une construction dramatique. Il y avait déjà là un ton de conte urbain. À l'Institut québécois, sachant que nous avions été choisis, on nous a informés que s'ouvrait un concours de première oeuvre. J'ai cherché un sujet. À Québec, un fait divers bouleversait la ville: une histoire de voyeur. Ce qui, à l'origine devait me servir de sujet pour un court métrage est devenu le scénario d'un long métrage. Nous avons (Pierre Revelin et moi) ajouté des personnages et cela a donné *Les Yeux rouges*.

— Êtes-vous satisfait de cette première expérience?

— La scénario des *Yeux rouges* est un ramassis de faiblesses. Toutefois,

Les Yeux rouges



le film possède une efficacité et une approche visuelles que je reconnais encore maintenant. Ça reste quand même une ébauche. Tellement de choses naïves encombraient le sujet!

— Avez-vous une prédilection pour le policier?

— J'ai une prédilection pour le policier, le thriller, le film noir, parce que ce sont des genres hautement cinématographiques. Cela ne m'empêche pas de m'intéresser à tous les autres genres. Le seul genre que j'élimine pour l'instant, c'est le western. Mais je veux faire un film fantastique, un film comique, un film lyrique...

POURQUOI L'ÉTRANGE  
M. ZOLOCK S'INTÉRESSAIT-IL  
TANT À LA BANDE DESSINÉE?  
(1983)

— Pourquoi avez vous tourné *Pourquoi l'étrange M. Zolock s'intéressait-il tant à la bande dessinée*?

— C'était un peu en réaction aux *Yeux rouges*. Bien que le film eût été salué par plusieurs personnes, beaucoup de gens l'avaient dénigré également. On disait que le film n'était pas du tout québécois, que c'était du colonialisme, etc. Je n'étais absolument pas d'accord. Pourquoi s'interdirait-on de faire ce genre cinématographique chez nous? Je me suis tout de suite aligné sur *Zolock* comme en réaction, en réalisant un film qui allait les dérouter. Cela a donné *Zolock*, film tourné avec 130 000 \$ et avec une très petite équipe animée par la passion de l'image.

— Qu'est-ce qui vous intéressait dans ce film: la fiction ou le documentaire?



Pourquoi l'étrange M. Zolock s'intéressait-il tant à la bande dessinée?

— Pour moi, il n'y a pas tant de différences entre les deux. Je cherchais à rapprocher la B.D. du cinéma. Je voulais que les deux ne fassent qu'un. La B.D. est une forme d'expression statique qui s'adresse à l'intériorité du lecteur, il n'y a ni mouvement ni son, alors que le cinéma est dynamique et s'adresse à l'extériorité du spectateur, il y a là mouvement et son. Je voulais ramener les deux dans une forme baroque, « bédésque » avec une information structurée. Le résultat final est une sorte de documentaire éclaté.

— Est-ce difficile de relier les deux?

— Pas du tout. Toute la fiction a été tournée en deux jours. Nous savions exactement ce qu'il fallait tourner. Et le monteur, François Dupuis, a fait preuve d'imagination pour ajuster le tout.

POUVOIR INTIME (1986)

— **Quel est le sens du titre, *Pouvoir intime*?**

— Nous cherchions un titre depuis le début. Avec ce film, nous voulions, Curzi et moi, parler du pouvoir et surtout de la limite du pouvoir que chacun possède. Chaque personnage, dans le film, a un certain pouvoir, mais il sera forcé d'en reconnaître la limite. Nous nous sommes dit que le sujet était précisément ce pouvoir intime que chacun croit détenir. Nous avons gardé *Pouvoir intime* comme titre de travail, afin d'avoir cette notion toujours en mémoire. Finalement, il est resté.

— **Y a-t-il un fait authentique qui se cache derrière ce film?**

— À Montréal, il y a eu effectivement un vol de camion blindé et quelqu'un était resté coincé à l'intérieur. Quand le camion a démarré, le gardien a réussi à sauter hors du véhicule. À cette époque, je me suis demandé ce que cela aurait donné si l'homme était resté dans le camion, comme emprisonné dans son outil de travail. C'était une situation dramatique intéressante et économiquement envisageable. On se retrouve dans peu de lieux et avec quelques comédiens seulement; on pouvait créer des tensions susceptibles de tenir les spectateurs en haleine pendant une heure et demie. Si le sujet est parti de ce fait divers, il faut reconnaître qu'il s'est beaucoup modifié en cours de scénarisation.

— **L'écriture du scénario a-t-elle été longue?**

— Comme je travaillais avec Pierre Curzi, il fallait trouver des

disponibilités communes. J'ai passé un an à New York, dans les studios du Québec. À cette époque, Pierre Curzi tournait. Nous avons travaillé le scénario séparément un certain temps, puis nous nous sommes retrouvés à New York, pendant un mois et demi, pour finaliser le travail.

— **Avez-vous respecté le scénario ou y a-t-il eu des modifications en cours de tournage?**

— Le scénario a connu six ou sept versions. Les modifications au tournage sont venues à cause des personnages eux-mêmes. Tout à coup, nous nous sommes aperçus qu'un personnage ne pouvait plus faire ceci, mais plutôt cela. Des pages entières du scénario ont été arrachées en cours de route à cause d'un manque d'argent. Il fallait choisir sur quoi on mettait l'accent. Une scène d'action demande un découpage très précis, donc plus de temps. Cela veut dire qu'on allait manquer de temps pour autre chose.

— **Au début du film, les personnages paraissent plutôt mystérieux. Pourquoi les avez-vous si peu dessinés?**

— La structure dramatique du film a changé au montage. Ces personnages-là, H.B. et Meurseault, ne devaient pas apparaître au début. Ils devaient venir beaucoup plus tard. Nous avions pensé commencer avec Roxane. Finalement, pour toutes sortes de raisons, à la fois narratives et esthétiques, Meurseault et H.B. ouvraient mieux le film et donnaient le ton du film beaucoup plus rapidement que tous les autres personnages. Il y a un ton, une ambiance dans ces premières scènes qui sont conformes au reste du film.

— **Pourquoi parlez-vous de H.B. sans préciser son nom?**

— Parce qu'il est l'incarnation du

technocrate pur, de l'être froid qui est plus un concept qu'une réalité. H.B. veut dire homme blond. Nous n'avons jamais nommé ce personnage, comme nous ne nommons pas ce qui se trouve dans le sac qu'il convoite tant.

— **Comment H.B. et Meurseault en sont-ils arrivés à tramer ce coup?**

— H.B. fait un abus de pouvoir. Il est convaincu qu'étant le maillon fort de la chaîne, il possède le pouvoir absolu. Son pouvoir intime est très grand. De son côté, Meurseault va abuser de son pouvoir sur Théo. Et Théo abusera de son pouvoir auprès de son fils. Ainsi de suite, jusqu'à Roxane avec qui la chaîne prend fin. Gildor n'abuse pas de son pouvoir sur Roxane. Donc, elle reste un maillon libre. Janvier aussi est un maillon libre. C'est pourquoi l'onde de choc du début s'arrête là, aux maillons libres. C'est pour cela que ces deux personnages s'en sortent.

— **Le hasard joue un grand rôle dans votre film: la rencontre Gildor/Roxane, celle de Roxane/Janvier (deux fois), la mort de Théo sur le corps de Robin. Vous croyez au hasard?**

— Oui. Je crois à la force des hasards et doublement lorsqu'on peut les intégrer à sa vie. Il faut tenter — sans les interpréter — de les prendre comme des balles et de jongler avec eux. Sinon on devient fataliste.

— **Quand Roxane entre dans la salle de toilettes des hommes, avait-elle une intention préméditée?**

— Au début, ce personnage de Roxane était masculin. Mais il allait jouer le rôle de celui qui va chercher l'ami de Martial prisonnier dans le camion. Nous avons décidé de modifier le personnage pour éviter de tomber encore une fois dans le

piège de la femme-accessoire. Pour elle, femme un peu garçon, aller dans une salle de toilettes ou une autre, cela n'a aucune importance. C'est simplement un besoin.

— **Les rapports entre Robin et son père se développent sentimentalement tout au cours du film. Il semble que Robin a plus d'influence sur son père que l'inverse. Qu'en pensez-vous?**

— C'est un peu la jeune génération qui se retrouve avec le poids de la vieille génération. Longtemps nous avons cru que c'était la seule vraie histoire d'amour du film. Au départ, il y avait l'incommunicabilité de ces deux personnages, particulièrement quand ils sont assis dans l'entrepôt de papier. Mais tout cela est nuancé. Ces gens-là ne parlent pas beaucoup.

— **Les personnages les plus durs du film paraissent être H.B. et Théo. Ce dernier cogne à coups redoublés sur le camion et il faut que Roxane lui dise qu'on ne ferait pas ça à un animal pour qu'il cesse de frapper; d'autre part, H.B. ne cherche pas à envoyer un médecin pour sauver Robin. Lequel est le plus impitoyable?**

— H.B., bien sûr. Il n'a aucune pitié pour personne. Théo au moins est prêt à faire n'importe quoi pour son fils, y compris se débarrasser de tout le monde, s'il le faut. H.B. est un être froid qui va craquer uniquement à la fin. On devine qu'il commence à craquer dans la voiture, mais c'est à la fin qu'il arrive au bout de son pouvoir. C'est un technocrate impitoyable comme il en existe dans nos structures actuelles.

— **Martial meurt sur les sacs dans le camion. Que signifie ce mouvement de caméra qui tourne sur son corps?**

— C'est la fin de la spirale pour



Photo de tournage de **Pouvoir intime** de se séparer dans la nature. N'est-ce pas un happy end bien américain?

le personnage. Il arrive au bout de sa course et il vient se placer dans la position « foetale », le camion représentant la matrice. Martial est l'image d'une forme de pouvoir macho avec son revolver, alors qu'intérieurement c'est l'être le plus tendre qui soit. C'est un homosexuel qui refuse de s'assumer. C'est pourquoi il ne sortira plus du camion. L'extérieur est un univers très agressant, alors que l'intérieur correspond à la sécurité, au bien-être.

— **Vous aimez également les symboles?**

— Oui, et la fin le prouve. Cependant, dans l'ensemble du film, nous n'avons pas abusé de l'effet symbole des personnages, même si on m'a reproché cette conception symbolique qui leur enlevait beaucoup d'émotions et de sentiments, ce que je suis prêt à reconnaître.

— **La finale montre Roxane et Janvier se partageant le magot avant**

— Ce n'était pas notre intention. Dans un film noir, il y a toujours un héros qui, après une quête de l'absolu, va se faire tuer à la fin. Nous avons pris le même pattern pour le renverser, comme une photo dont on prend le négatif. Voilà une fille qui cherche l'absolu et qui, à la fin, s'en sort. D'autre part, après une tension de 90 minutes, nous ne voulions pas finir sur une note sombre. C'était à l'encontre de notre projet. En fait, nous voulions terminer sur une ouverture. La porte brûlée de la fin s'ouvre sur la terre, sur la nature et sur la vie encore possible. Au fond, je suis un optimiste.

— **Comment avez-vous réussi à constituer ce fameux camion qui est au centre du film?**

— J'ai essayé d'avoir de vrais camions de la Brinks. Mais les gens de cette maison sont extrêmement



Pouvoir intime

secrets. Je suis quand même allé faire des visites à trois reprises à la Brinks. J'ai même demandé la permission de séjourner dans le camion 48 heures, pour essayer de sentir les vibrations que l'argent peut laisser derrière. Ils n'ont pas accepté, mais ils ont trouvé l'idée amusante. Nous avons donc reconstruit un camion qui est une réplique exacte des camions blindés de la Brinks, mais en bois. Pour tout ce qui a été tourné en studio, nous avons fait une réplique de l'intérieur de la boîte seulement; elle se défaisait comme un casse-tête. J'avais prévu tous les plans. Les membres de l'équipe savaient donc ce que nous allions faire. Nous avons même plongé le camion dans une piscine pour réaliser certains plans. Techniquement, nous avons pris beaucoup de risques.

— **La musique accentue beaucoup la dramatisation de l'action et les chœurs interviennent pour amplifier certains moments. Pourquoi cette insistance?**

— Pour moi, la musique a toujours été un personnage dans ce film. Il fallait la traiter d'une façon bien particulière. Au début, quand nous avons visionné le film sans montage sonore, les gens avaient mal dans le dos, mal dans les jambes et avaient les nerfs comme des câbles. La musique cherche à nous élever un peu plus haut, mais également à nous relâcher de temps à autre. On ne peut tenir le spectateur tendu pendant 90 minutes. C'est épuisant. J'avais demandé à Richard Grégoire une musique à la Webern pour toutes les scènes avec H.B. et Meurseault. Pour les autres personnages, je voulais une musique plus active afin d'appuyer l'action. Nous avons fait une recherche musicale ensemble pour trouver le ton juste. En plus de la musique, il y a eu un travail de recherche très poussé pour toutes les ambiances du film. Paul Dion, le monteur sonore, avec son équipe, a fait un travail formidable. Il en est de même pour Peter Ströbl qui a fait le mixage en Dolby, en très peu de temps. Du vrai travail d'artiste, tout ça.

— **Est-ce difficile de diriger des acteurs dans une action aussi animée?**

— C'est très exigeant, parce qu'un film de ce type est aussi une mécanique hyper-précise. C'est la caméra qui décide du mouvement du comédien et non l'inverse. C'est donc doublement compliqué pour des comédiens qui n'ont pas l'habitude de faire du cinéma dans ce style-là. J'exigeais beaucoup d'eux et c'est grâce à leur générosité et à leur talent que nous y sommes arrivés.

— **Cela a-t-il créé des tensions?**

— Pas de tensions, mais des questions. Une fois qu'on a répondu

aux questions, les gens vous font confiance et tout se passe bien. Toutefois du côté des techniciens, je crois qu'il y a eu des doutes jusqu'à la fin. La seule preuve que le scénario était réalisable, c'est le film. Les gens voient seulement maintenant que les efforts qu'ils ont fournis au tournage sont sur l'écran.

— **L'acteur le plus étonnant me paraît le jeune Éric Brisebois. Il vit intensément le drame. Comment l'avez-vous découvert?**

— Nous avons rencontré beaucoup de jeunes. Un jour, un garçon s'est présenté et, en le voyant, je lui ai dit qu'il était trop vieux. Il m'a tout de même laissé une cassette vidéo en me disant que ce n'est pas lui que je devais regarder, mais le gars avec lequel il jouait. Il parlait d'Éric. Je l'ai fait venir. Quand nous avons répété la scène dans laquelle il entre par la fenêtre, la communication avec Jacques Godin s'est établie instinctivement. À 16 ans, Éric possède un instinct de comédien remarquable. Cela dit, on pourrait parler longtemps des comédiens de *Pouvoir intime*. Ils sont tous excellents.

— **Combien de temps a duré le tournage et combien le film a-t-il coûté?**

— Le tournage a duré sept semaines et le film a coûté 1 700 000 \$.

— **Voilà votre deuxième film policier. Le prochain sera-t-il également dans le même genre?**

— Pas du tout. J'ai plusieurs projets en route. De plus, je reste ouvert à toutes propositions. Je n'ai pas de prétention quant à la scénarisation. Si on me propose un bon scénario déjà prêt, j'accepterai de le porter à l'écran avec plaisir. Cela dit, je travaille à des projets de film fantastique, de film comique ainsi que de film mélo-lyrique.