

Jean-Claude Lauzon

Léo Bonneville

Numéro 130, août 1987

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/50699ac>

[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. (1987). Jean-Claude Lauzon. *Séquences*, (130), 10–19.

Jean-Claude Lauzon



Jean-Claude Lauzon est un petit nerveux intarissable. Il parle plus vite qu'il ne pense. On assiste alors à un marathon de paroles. S'il n'a jamais parlé à son père, il se reprend aujourd'hui en parlant de lui. Comme il a mené une jeunesse plutôt mouvementée et qu'il a connu diverses expériences, dont plusieurs assez pénibles, il a accumulé un bagage de connaissances qu'il voudrait enfouir dans un film. Voilà pourquoi il parle abondamment, dans un délire d'explications. Des explications pour tout. Il n'est jamais pris au dépourvu. Il fonce sans retenue. On le constatera dans la bouillante entrevue qu'il nous a accordée. Il nomme les choses par leur nom et il ne se gêne pas pour dire même ses arrières-pensées.

Léo Bonneville

Séquences — Jean-Claude Lauzon, d'où venez-vous?

Jean-Claude Lauzon — Je suis né au Mile-end (Montréal), rue Saint-Dominique. J'ai fréquenté les écoles Saint-Enfant-Jésus, Saint-Louis, Saint-Stanislas et Lionel-Groulx annexe. À 16 ans, j'ai quitté la maison et les études pour aller travailler en usine à la Domtar, à la Dominion Glass puis à la Federal Paper. Jusqu'au jour où tout à fait par hasard quelqu'un est tombé sur un de mes textes.

— C'était?

— André Petrowski de l'Office national du film. Il a lu ce texte et a fait des recherches pour me voir. À l'Université de Montréal, André Petrowski expliquait à des professeurs l'utilisation de l'audio-visuel dans l'enseignement de la sexologie. Ces professeurs allaient ensuite servir leurs élèves dans les écoles primaires et secondaires à l'aide de diaporamas, films, etc. Comme il était alors très freudien, André Petrowski avait écrit une centaine de mots qui dérangeaient tout le monde à l'époque: prostitution, alcoolisme, masturbation... Il avait demandé à ses étudiants, qui avaient entre trente et quarante ans, d'écrire un flash qui leur venait à l'esprit à l'énoncé de ces mots-là. Un de mes professeurs en bio participait à cet exercice. Il avait fait faire deux cents photocopies de ces mots et les avait distribuées à ses élèves de seize ans. Quand il a su que mon prof de bio avait fait faire ce travail pour ses jeunes élèves, André Petrowski a trouvé cela intéressant. Il a obtenu les copies et un jour il est tombé sur la mienne. Il a téléphoné à mon prof pour lui demander qui était l'auteur de ce texte. Il tenait absolument à le voir. À ce moment-là, j'étais col bleu à la ville de Montréal. Mon professeur, Jean-Guy Major, m'a retrouvé et m'a parlé d'André Petrowski que je ne connaissais pas.

— L'avez-vous rencontré personnellement?

— Je me suis pointé à l'Office national du film. André Petrowski m'a demandé ce que je faisais dans la vie. Brutalement, il m'a déclaré: « Je pense qu'un jour tu seras dans une institution psychiatrique ou quelqu'un de très connu. À partir d'aujourd'hui, je vais te **crisser** des coups de pied au cul tous les jours pour te renvoyer aux études ». Il a ajouté: « J'aimerais que tu écrives un scénario de film et je vais faire tout mon possible pour te le faire réaliser à l'O.N.F. ». J'ignorais ce que signifiait le mot scénario. Deux jours après, il m'a invité à souper chez lui où j'ai rencontré Minou Petrowski, Nathalie Petrowski, Pierre Billard... Il faut dire que j'avais alors beaucoup de problèmes, car je me faisais arrêter souvent par la police et j'avais passé quelques jours dans une maison de correction. Quand je suis arrivé chez André Petrowski, je me suis dit que c'était un logement idéal pour voler. Mais André a commencé à s'occuper de moi et il m'a invité à revenir la semaine suivante. Je ne comprenais vraiment pas ce qu'il voulait. Il me poussait à écrire et me passait des livres de Baudelaire, Zola, Sartre...

— Vous aviez quel âge?

— J'avais dix-sept ans. Il faut dire que les contacts que j'avais avec des adultes à l'époque étaient avec des homosexuels très violents. J'ai été ramassé par un groupe d'homosexuels qui faisaient des vols de banque. Je frayais beaucoup avec ces gens-là. Quand j'ai rencontré André Petrowski, je pensais qu'il était homosexuel. Mais ce n'était pas le cas. J'ai continué à aller chez lui et à rencontrer des gens intéressants. André me traitait d'épais. Il me provoquait en me disant que c'était bien dommage d'avoir un tel talent et de ne pas être capable de mieux s'exprimer. Il a tout fait pour me renvoyer aux études. Personnellement, je ne voulais pas retourner aux études. Toutefois, j'avais commencé à écrire un roman. J'étais ballotté entre les bums avec lesquels je me tenais et les intellectuels que je retrouvais chez André. André leur disait: « Ce gars-là, c'est un poète. Il va être connu un jour. Je vous le promets. » André a mis énormément d'énergie pour me faire retourner aux études. Finalement, je lui ai dit que peut-être j'aimerais cela retourner au cégep. Il a fait toutes les démarches nécessaires pour m'y faire entrer car j'avais été refusé n'ayant pas les notes requises. Je suis donc allé au cégep, puis je suis entré à l'Université du Québec en communication avec une majeure en cinéma.

— C'est là que vous faites un premier film.

— Un court métrage de trente secondes qui s'appelait **Le Secret du colonel Sanders**. Nous devions faire une publicité pour ou contre le fast-food.

FILMOGRAPHIE

- 1979 : Super-maire ou l'homme de trois milliards
- 1981 : Piwi
- 1987 : Un zoo la nuit

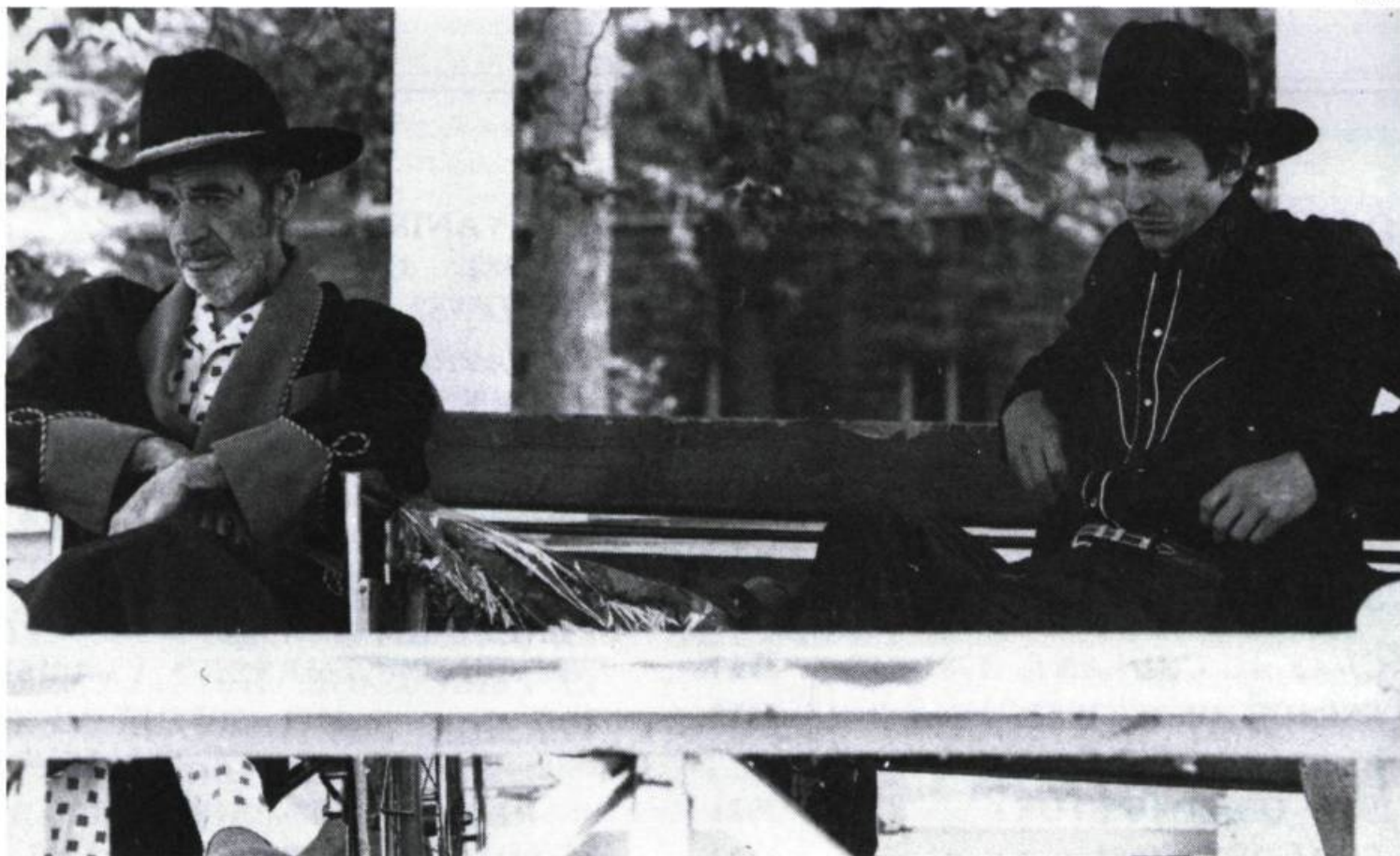
— **Puis vous faites Super-maire.**

— *Nous avions 15 000 \$ pour faire un film de cinq minutes. Un peu mégalomane, je voulais faire un film plus important. J'ai donc décidé de réunir deux équipes et nous avons fait un film d'à peu près dix-huit minutes en 16mm. J'ai sorti le film de l'université pour l'amener à l'O.N.F. afin de le développer. Il faut dire que j'ai approché le cinéma par paresse, parce que je m'en allais en écriture journalistique. Je reconnais que ça été assez facile pour moi d'aller au cinéma. Quand le professeur a demandé d'écrire un scénario, j'ai été le premier à le remettre un mois avant la date fixée. J'ai alors dit aux gars: « Comme c'est moi qui ai écrit le scénario, c'est moi qui vais réaliser le film. » J'ai réussi à rassembler une équipe de quarante personnes que je suis allé chercher partout. Nous avons tout fait pour le film. Nous avons même obtenu de faux papiers pour entrer partout. **Super-maire** est un film qui s'est fait avec énormément d'énergie et j'ai gagné le Prix Norman McLaren.*

— **Comment avez-vous traité le sujet?**

— *C'est une fiction humoristique sur le maire Drapeau à l'époque des Olympiques. Il faut dire que j'ai beaucoup travaillé la musique de « Carmina Burana ». Après cela, les gens me demandaient quel serait mon prochain film. Les événements se bousculaient beaucoup plus rapidement que je le souhaitais. Je ne pensais jamais être un cinéaste. Les gens m'invitaient à continuer. J'ai écrit un autre scénario et je suis allé pour m'inscrire à l'American Film Institute, mais j'ai été refusé parce qu'on n'acceptait pas d'auteur. Mais on m'a dit que si je voulais revenir pour un stage de deux mois, on m'accepterait. Je suis donc retourné à Los Angeles deux mois en stage. C'est là que j'ai écrit un scénario qui s'appelle **Piwi** que j'ai ramené ici et que j'ai présenté au concours de courts métrages.*

Piwi



— De quoi traitait le sujet de *Piwi*?

— C'est l'histoire d'un triporteur, histoire dans laquelle j'ai essayé de défaire la première page du journal à sensation **Allô Police**. C'est un personnage que j'ai beaucoup connu dans le milieu que je fréquentais plus jeune. Avec ce film, j'ai gagné le Prix du court métrage au Festival des films du monde. Alors les gens me demandaient quel serait mon prochain film, puisque j'avais reçu de l'argent pour écrire un scénario de long métrage. J'ai bien écrit un scénario qui a été terminé moins d'un an après *Piwi*. Je me suis promené avec ce scénario-là pendant près de cinq ans à me faire dire que j'étais un malade mental et que le film serait trop violent.

— On dit qu'un premier long métrage — comme *Les 400 Coups* de François Truffaut — c'est sa propre vie qu'on raconte. Est-ce vrai pour vous?

— Je suis un auteur et j'ai conté un tas de mensonges dans ce long métrage. Le film est plus autobiographique du point de vue des émotions que celui des événements. Par exemple, mon père ne parlait pas, alors je l'ai fait parler; mon père n'aimait pas la chasse, j'ai installé une tradition québécoise. Évidemment, je n'ai tué personne et je ne suis pas allé en prison. Toutefois, je connais très bien ce milieu. En ce sens, le film est autobiographique.

— Y a-t-il des cinéastes qui ont eu une certaine influence dans votre approche du cinéma?

— Pasolini, Fassbinder, Scorsese, Coppola, Cassavetes.

— Dans quel sens?

— Pour l'intensité des émotions. Par exemple, dans *Les Cent Vingt Journées de Sodome* (Pasolini), le malaise qu'on ressent quand le personnage parle aux spectateurs.

— Comment avez-vous travaillé le scénario d'*Un zoo la nuit*?

— J'ai dû travailler très fort. J'ai débranché le téléphone et j'ai décidé de ne parler à personne avant deux heures de l'après-midi. J'ai travaillé comme ça pendant un an. J'ai écrit, j'ai dessiné, j'ai écouté de la musique, j'ai découpé des photos, j'ai aligné des dialogues que j'ai épinglés sur les murs. C'est ainsi que les personnages se sont développés. Ce sont des personnages que je possédais, mais je ne savais pas encore ce qu'ils voulaient me dire. Le film a suivi ainsi son cours. Il y avait donc beaucoup de papiers chez moi, mais je trouvais que je ne travaillais pas encore assez fort pour affronter l'écriture du scénario. Je suis allé rejoindre un ami à San Francisco. Je me suis dit que si je devais faire le film, il fallait qu'après 42 jours le scénario soit complètement écrit. Pendant 42 jours, je me suis enfermé et j'ai écrit tous les jours douze à quatorze heures. Je n'ai fait que ça. Je n'avais qu'un but: rentrer à Montréal le scénario terminé au propre et sans ratures. Je suis donc revenu de San Francisco avec la première d'*Un zoo la nuit*, 175 pages tapées au propre.

— C'est pénible ce travail-là?

— C'est épouvantable. Réaliser un film ce n'est rien. Il y a une équipe. Je pense qu'on n'a pas assez de respect ici pour nos auteurs. Écrire c'est ce qu'il y a de plus difficile.

— Avez-vous suivi le scénario à la lettre ou a-t-il subi des modifications?

— Il y a eu sept versions du scénario. Ce sont des versions que j'ai acceptées de faire dans mon évolution. L'histoire est devenue de moins en moins esthétique et de plus en plus intense dans la relation père/fils. Mes producteurs ont fait eux aussi une révision du scénario qui est devenu de plus en plus rigoureux. J'ai eu la chance de tourner exactement ce que je voulais dans les contraintes de la production. Il y a des choses qui ne sont pas dans le film ou qui ont été changées à cause des trente-quatre jours de tournage seulement. Je dois dire cependant que c'est le meilleur film que j'ai pu faire. Je regrette toutefois les trois pages de dialogues fort intenses de la jeune fille (Julie) que j'ai dû abandonner à cause d'un problème technique.





— Vous a-t-il été difficile de trouver des producteurs?

— Énormément. J'ai fait le tour du Québec avec mon scénario.

— Quelles objections vous apportait-on?

— Il faut revoir le contexte historique. À cette époque, on exigeait la garantie d'un diffuseur. Tous les producteurs qui voulaient aller à la télé, cherchaient le projet qui ferait dire **oui** à toutes les institutions. Peu de gens cherchaient le film pour lui-même. Ce qu'ils voulaient, c'était le projet qui décrocherait des subventions. Bien sûr, en lisant les cinq premières pages d'**Un zoo la nuit**, il n'en était pas question. En conséquence, beaucoup de gens abandonnaient en cours de route. De plus, j'avais la réputation d'avoir un sale caractère et d'être très têtu. Cela n'aidait pas. Donc personne n'était intéressé à mon film qu'on trouvait trop violent. En parlant avec ces gens-là, je me rendais compte qu'ils n'allaient pas au cinéma. Ils n'avaient pas vu **Querelle** de Fassbinder et ne savaient plus ce qu'est le cinéma international aujourd'hui, un cinéma qui ne manque ni d'audace ni de violence. Pour moi, **Afreux, sales et méchants** (Scola) est un film violent comme **Pain et chocolat** (Brusati). Je ne fais pas autre chose dans mon film. Et la rencontre avec Roger Frappier et Pierre Gendron m'a fait découvrir des gens qui ont vu des films et qui ont une notion internationale du cinéma. Eux, ils n'ont pas eu peur.

— Dans quels endroits avez-vous tourné votre film et comment avez-vous trouvé ces lieux?

— J'ai fait moi-même seul la recherche de location. Je me suis promené avec trois appareils photo et une demi-douzaine d'objectifs et je faisais des photos à travers Montréal à différentes heures de la journée. Pendant des jours et des nuits, j'ai cherché quelque chose de nouveau. Je ne voulais absolument pas imiter New York. Je trouvais que Montréal était une belle ville. J'ai photographié des places que les gens n'ont pas le temps de regarder parce qu'ils passent trop vite. Finalement, j'avais toute une série de photos que j'épinglais. Ensuite, je me suis mis à faire des photos couleur en cherchant des tons de brique pour expliquer à mon directeur de photo ce que je désirais. Puis, j'ai pris des murs devant lesquels je plaçais la tête d'un individu pour qu'elle se marie avec le fond. À ce moment-là, je me suis beaucoup approché de la troupe Carbonne 14. Les individus sont arrivés un par un. Il fallait que les faces soient typiques par rapport aux lieux que j'avais dénichés.

— **Et l'immense salle que l'on voit?**

— Il y a deux lofts. C'est dans un loft à l'angle des rues Amherst et Saint-Antoine où sont morts deux jeunes punks. Le building a été fermé dans le port de Montréal. Je suis parti avec mon walkman en écoutant de la musique. J'ai défoncé l'édifice et je suis entré. J'ai passé plusieurs nuits dans ce lieux avec une lampe de poche en regardant le jour se lever. Quand j'ai senti que ces lieux m'inspiraient beaucoup, j'ai amené un par un mes producteurs et le directeur de la photo. Je leur ai fait passer quelques heures dans ces lieux en leur faisant écouter de la musique. Il faut dire que dans ces lieux, il n'y avait ni électricité, ni chauffage, ni ascenseur, ni service d'eau. C'était une véritable contrainte de penser à tourner dans cet endroit. J'ai dû me battre pour ainsi dire avec mes producteurs pour leur faire accepter ma décision. Alors ils ont fait tout leur possible pour m'obtenir ces lieux. Voilà pour le toit et pour la location du Bangkok. Quant à l'appartement du gars, comme nous avons beaucoup de dialogues, nous avons trouvé un autre endroit qui se trouve au-dessus de l'édifice Molson.

— **Qu'est-ce qui vous a guidé dans le choix des cinq principaux acteurs?**

— Quand je suis arrivé avec une caméra Super 8 et que j'ai demandé aux acteurs les plus connus au Québec qui avaient l'âge de Roger Le Bel de passer un casting vidéo, on m'a regardé de haut en disant: pour qui se prend-il pour faire du casting avec nous? Je ne voulais pas déroger à cette pratique. Je dois dire que les gens se sont pliés à cette épreuve d'une façon correcte. J'ai demandé aux comédiens de répéter deux scènes avec des émotions complètement différentes et de faire un extrait avec Gilles Maheu que j'avais choisi. Je dois dire que j'ai eu le coup de foudre pour tous les acteurs du film. Ce travail s'est fait dans les sept semaines de préparation qui précédaient le tournage. En prenant trois acteurs de Carbone 14, je retrouvais l'intensité du groupe, intensité que je voulais mettre dans mon film.

— **Votre choix de Roger Le Bel est-il venu au début ou à la fin de vos recherches?**

— Il faut dire que Jean Lapointe voulait beaucoup remplir le rôle. Quand Roger Le Bel a lu le scénario, nous l'avons invité à faire du casting. Il est venu pour nous déclarer qu'il ne ferait pas le film, mais qu'il tenait à me rencontrer. Il a fait deux cents kilomètres pour nous dire qu'il trouvait le film trop violent, trop bouleversant et qu'il n'avait plus la santé pour faire cela. Il a été surpris de me trouver bien jeune. Au bout d'une heure de conversation, nous sommes devenus familiers. Le lendemain, il m'a rappelé en me disant qu'il aimerait faire du casting. Il a fait la scène exactement comme on la voit dans le film quand il vient porter l'argent à son fils. J'ai donc insisté pour qu'il accepte de jouer le rôle d'Albert. Il a été d'une grande générosité. Gilles Maheu qui est aussi un metteur en scène a été aussi très généreux. Il s'est laissé diriger et est retourné au rang d'acteur, sans passer par-dessus moi. Et la relation Roger Le Bel/Gilles Maheu a été très bonne.

— **Le film démarre d'une façon violente. Déjà la situation est suspecte. Quelle était votre intention en commençant ainsi le film?**

— Vous voulez la vérité? La voici. J'ai écrit cette scène en pensant à Reed Scowen, le député de Notre-Dame-de-Grâce qui avait dit que *Piwi* était le film le plus violent sexuellement qu'il n'avait jamais vu. Je me suis dit: tiens-toi bien après les poignées. En tant qu'artiste, je trouvais incroyable que des gens au pouvoir et qui décident réagissent ainsi devant un film qui était d'une grande tendresse. En fait, je voulais brasser aussi bien ce monde-là que les spectateurs parce que je trouvais que les films commencent toujours tranquillement. Je voulais secouer les gens et aller dans un haut contraste. Je pense que la tendresse du film à la fin tient à l'évolution à partir du début. J'avais vraiment envie de bouleverser le monde. Je suis un gars qui vit comme ça. Je trouve qu'il y a des événements dans ma vie qui me bouleversent. J'ai essayé de transposer cela. C'est une scène qui a été réellement faite en réaction à Reed Scowen.

— **Vous ne craigniez pas de perdre des spectateurs?**

— J'étais sûr d'en perdre. Mais je sais que cela se passe ainsi dans les prisons. Reconnaissez que le cinéma américain est trop puritain, trop gentil.





— *Vous ne vouliez pas faire du Rambo quand même.*

— *Absolument pas. Je pense que l'audace morale de mon film est très loin de Rambo. C'est un film que j'ai fait en réaction à des choses que je n'aimais pas, à des comportements stéréotypés. C'est aussi en réaction au cinéma américain: « You have to care about the main character. » Vous ne l'aimerez pas. Mais lentement vous allez finir par l'aimer. Je pense que la vie c'est ça. Je n'ai pas envie que le monde m'aime tout de suite. La vie est autre chose. J'avais envie de bouleverser les gens de cette façon et de les amener ailleurs après.*

— *Au début, le spectateur ne connaît pas les antécédents des personnages. N'y a-t-il pas danger de confusion? Est-ce que cela vous a préoccupé?*

— *Énormément. J'étais fatigué d'être assis, en tant que spectateur, et de comprendre dans les dix premières minutes que lorsqu'une personne sonne à une porte la personne qui lui répond va avoir affaire à la trame dramatique. J'ai travaillé bien fort pour défaire cette trame dramatique en me disant que, dans la vie, il faut du temps pour que les choses se mettent en place. Mon film est en réaction à des choses qui manquent dans d'autres films. Vraiment, je n'avais pas peur de ces nuances-là.*

— *Les premiers rapports entre Albert et Marcel sont froids et distants. C'est le père qui fait les premiers pas puisqu'il est allé quérir son fils en prison. Comment expliquez-vous ce mouvement?*

— *C'est exact. Il faut vous rappeler que ce film a été tourné en 34 jours. Nous n'avions pas un sou pour tourner une journée de plus. Le scénario est beaucoup plus nuancé que le film présentement. Marcel n'était pas choqué contre Albert, disons qu'il n'était pas intéressé. Quand il rentrait dans le restaurant, il lui disait: « À quoi tu joues Albert », à la suite de tous ces messages que l'on ne comprenait pas très bien. Mais le plan n'était pas bon techniquement. Et nous n'avions pas les moyens de re-tourner la scène. Plutôt que de nuire au jeu dramatique, il était préférable de couper et d'avoir uniquement la fin de la phrase dite par Marcel. D'autre part, la scène de la relation de la fille et du gars était beaucoup plus nuancée. Enfin, quand Marcel va voir son père au parc, ils jouaient aux dames tranquillement et chacun laissait à l'autre un peu de terrain. Ensuite tous les deux se retrouvaient sur le banc du parc. On comprenait pourquoi ces deux hommes, qui avaient été quittés aussi par deux femmes, s'expliquaient pourquoi ils se retrouvaient seuls. Mais quand tout a été mis bout à bout, le film atteignait*

deux heures vingt. Il a fallu couper et c'est l'efficacité qui a pris le dessus. C'est sûr que, dramatiquement, à certains moments, le film est hachuré.

— **Le père soupçonne bien les problèmes de son fils quand il lui remet l'argent et renverse la drogue. Cela ne semble pas impressionner Marcel.**

— Dans cette situation, Marcel est plutôt dépassé par les événements. D'abord, il a pris son père pour un cave toute sa vie et il s'aperçoit qu'il n'est pas aussi quétaine qu'il croyait. Il se tait. D'ailleurs, Gilles Maheu se plaignait de n'avoir rien à dire. Il me demandait du texte. Marcel c'est celui qui parle le moins. Il n'a pas envie de communiquer avec son père. Ces choses-là se passent en silence.

— **Est-ce que Marcel ce n'est pas beaucoup vous?**

— Bien sûr. Albert (qui était Paul, mon père) entre dans sa vie juste la journée de sa mort. Marcel est très près de moi. C'est un musicien qui ne fait pas de musique. Il ne fait ni spectacles, ni disques. Il est comme un cinéaste qui ne fait pas de film. En tant que cinéaste, j'étais comme ça. Albert est entré dans la vie de Marcel, comme mon père est entré dans ma vie de jeune cinéaste qui voulait faire un film d'avant-garde en me disant: « Où t'en vas-tu comme ça. » Cela a duré vingt-quatre heures.

— **Votre film joue entre deux passions: la violence et la tendresse.**

— Pour moi, le film joue avec une seule passion qui est une passion animale. La violence comme la tendresse sont très animales. Cela apparaît davantage par le toucher que par le dit ou le non-dit. Avant d'écrire le scénario, je savais où je m'en allais dans le haut contraste. Si vous regardez *Piwi*, c'est la démarche contraire. On trouve un personnage que j'ai fait aimer aux gens et à la dernière minute, il accomplit quelque chose qui trahit le public. Dans *Un zoo la nuit*, je mets en scène Marcel qui n'a pas tous les atouts comme dans un film américain pour qu'on l'aime et qui tranquillement développe une affection insoupçonnée.

— **Ce qu'il faut admirer chez Albert, c'est son dénuement: il n'est attaché à rien, surtout pas à l'argent, peut-être à son oiseau, son vrai compagnon. Mais il a toujours un fils qui s'appelle Marcel. Petit à petit, le fils semble sensible à cette situation.**

— Cette tendresse vient lentement. Albert et Marcel, ce sont deux hommes qui ont été quittés par des femmes. Ce sont deux hommes qui ne sont pas arrivés à communiquer avec des femmes. Il ne faut pas oublier qu'Yvonne (la femme d'Albert) n'est plus là et que Julie a quitté Marcel. Les deux hommes se retrouvent seuls.

— **Qu'est-ce qui le fait basculer dans l'attention, la considération, l'affection de son père?**

— Marcel, c'est quelqu'un de complètement bouleversé. Pensez à la scène où il se fait planter par Albert qui lui apporte la drogue. À ce moment-là, Marcel se trouve devant rien. Deux personnes veulent le tuer. Il est dans un état particulièrement fébrile quand Albert vient l'agresser. Ce qui manque, c'est l'agression de Julie qui coupait complètement et de façon radicale avec lui. On comprend alors son silence. Or, ces trois pages de dialogues manquent, comme je l'ai dit antérieurement. Jamais plus Julie ne reviendra. Quand Albert rentre, on comprend mieux le silence de Marcel et l'on se rend compte qu'il y a, dans sa vie et autour de lui, des choses qui le touchent profondément. Après le viol, la disparition de Julie, on peut dire que Marcel a atteint une certaine maturité qu'il n'avait pas auparavant.

— **Son attachement à son père n'empêche pas Charlie et George de le poursuivre. Comment Marcel va-t-il s'en tirer avec la justice après le meurtre des deux caïds?**

— Je ne me pose pas une telle question. Marcel risque évidemment d'avoir des ennuis, mais le spectateur n'est pas là pour les voir.

— **Pourtant la violence recommence.**

— *Au départ, je m'étais fixé un objectif. Je voulais que, dans la même nuit, quelqu'un soit capable d'un acte de violence extraordinaire et d'un acte de tendresse extraordinaire. On me demande d'aimer tout le monde. Je ne pense pas que je sois quelqu'un qui aime tout le monde. Marcel prend une décision radicale par rapport à des individus et cherche à en protéger d'autres. C'est une réaction très animale. Je tenais à mettre le héros dans une situation où, dans la même nuit, il tuait et il pouvait s'asseoir à côté de quelqu'un qui va mourir. Vous avez remarqué que le film ralentit vers la fin. J'ai voulu comme jeter l'ancre et changer de rythme. Je me trouve audacieux de finir ainsi un film qui était parti comme un thriller.*

— **La scène du zoo de Granby paraît plutôt invraisemblable. Elle relève presque du surréalisme. Êtes-vous attaché au réalisme?**

— *Je pense que le film devient plutôt poétique et même mythologique. Je me suis dit que si je pouvais mettre deux heures de film bout à bout, pourquoi je ne pourrais pas casser le style. Je trouvais cela audacieux.*

— **Je ne parle pas du style mais plutôt de la crédibilité de la part des spectateurs.**

— *On peut se demander si Albert et Marcel sont vraiment allés au zoo. Cette scène-là m'a été inspirée par un dégoût face aux médias. En fait, je suis passé très près de tuer un éléphant dans ma vie. Juste pour faire un « front page ». Je voulais simplement donner un choc aux médias. Il faut dire aussi qu'une séquence importante est tombée après la quatrième version du scénario. Avec l'argent, Marcel faisait faire une affiche publicitaire à poser au centre-ville, affiche qui disait: « Cette nuit Albert est allé à la chasse à l'éléphant. » C'était comme un hommage à rendre à Albert qui venait de mourir. Pour moi, aller au zoo, c'était comme dire à un ouvrier qu'il va mourir une seule fois. Je trouvais important de crier qu'on existe cinq minutes avant de mourir. Dans mon quotidien, j'ai eu ce genre d'audace. Si j'avais pu faire cela à mon père, je l'aurais fait. J'ai fait, dans ma vie, des choses qui sont à cette hauteur de folie.*

— **Si on devine Montréal par le pont Jacques-Cartier et ses rues, toutefois on voit très peu de citoyens. Pourquoi?**

— *Je me suis posé beaucoup de questions au sujet de la figuration. Je me suis demandé si je faisais un film à grande figuration.*



Il faut dire que j'avais un problème concret: des contraintes budgétaires. Toutefois, j'ai voulu traiter un film qui aurait pu s'appeler « Prince of the City » où le personnage s'imaginait souvent seul. J'ai pris une décision esthétique de montrer un homme qui se promène seul dans une ville abandonnée. C'est la perception de Marcel de se retrouver seul.

— Les derniers moments du film suggèrent que Marcel a compris la « valeur » de son père. Cela va-t-il changer sa vie?

— Je pense que oui. À la fin du film, je pense que le personnage s'élève et il fait quelque chose pour son père qui dépasse la mode, l'espèce, la religion. C'est comme le comportement de survie d'un animal. Marcel a foi en quelque chose de plus fort que lui.

— Il faut dire que votre film est complexe.

— C'est un film assez chargé. Mais j'aime beaucoup quand il se passe quelque chose.

— Comment travaillez-vous avec les acteurs? Faites-vous beaucoup de répétitions?

— J'ai été très gentil. Mais quand je veux quelque chose, j'y tiens. Je suis très têtu. Pour moi, faire un film, c'est mettre bout à bout une hallucination. Je ne peux pas faire autre chose que ce que j'ai dans la tête. C'est dire qu'il y a peu ou pas d'improvisation. Ce qui m'a beaucoup aidé avec les auteurs, ce sont les répétitions comme au théâtre. Les trois quarts du film ont été tournés en vidéo. Cela pour expliquer les déplacements mécaniques, comme lorsque Roger Le Bel déplace la cage, dépose le thermos, etc. Ainsi les acteurs oublient les gestes pour entrer à fond dans leur personnage. J'attache beaucoup d'importance à la notion de géographie des lieux que je dessine par terre. C'est dire que tout est réglé à l'avance. Cela simplifie le temps du tournage.

— Les images du film attestent que vous avez le sens de la composition et de la lumière. Comment arrivez-vous à ce résultat?

— Je suis quelqu'un de très visuel. J'ai été un assez bon étudiant en photo. Il faut reconnaître que, lors du tournage, on n'a pas beaucoup de temps pour s'appliquer. C'est dire que nous avons intensifié le temps de préparation. J'avais donc fait un travail soigné de location. Je disais à Guy Dufaux, mon directeur de photo, de faire tel plan, dans telle condition, à tel endroit et d'une façon précise. Guy respectait mes intentions et faisait mon plan. Ensuite, il me disait qu'il allait essayer le même plan ailleurs. Il me mettait au défi pour voir qui aurait le meilleur plan. En fait, Guy m'a aidé énormément. Ça a été très compétitif entre nous deux au point de vue visuel et des cadrages. Et cela était très stimulant, parce que je le piquais à chaque plan. Ainsi il était motivé. J'ajoute que je n'ai pas laissé tourner un seul plan sans regarder le cadre.

— La musique apporte une dimension en profondeur au film. Comment Jean Corriveau a-t-il travaillé à votre film?

— Il y avait déjà des tons de musique que je voulais, par exemple, pour la séquence dans le Bangkok. J'avais déjà trouvé une identification musicale. Comme je travaille avec des photos pour les gens de la photo, je travaille avec du son pour les gens de la musique. Ce n'est pas du pastiche. Jean Corriveau a beaucoup travaillé à la musique, mais il a été engagé vers la fin. Il s'est inspiré de la musique que je lui ai présentée et il a dépassé cette musique-là.

— La musique est très prenante.

— Elle est très près de l'image. Marcel Pothier a développé un scénario audio avec les éléments sonores. Il a commencé sa recherche, qui est très longue, bien avant le tournage du film.

— Êtes-vous satisfait du résultat final du film?

— Connaissant les contraintes avec lesquelles nous avons travaillé, je suis très content du résultat. Nous avons fait le film avec seulement 1,6 million \$. Ce que je regrette, ce sont certaines nuances dramatiques qui ont disparu. Mais c'est ma faute. Quand on part avec un ton de thriller, il faut le soutenir. Je ne pense pas que je referais le film autrement aujourd'hui. Je pense que j'ai travaillé ce film étant bien inspiré et appuyé par une excellente équipe. C'était un moment magique.