Document generated on 10/12/2024 4:35 a.m.

24 images

Entretien avec François Delisle

Marcel Jean

Number 76, Spring 1995

URI: https://id.erudit.org/iderudit/23033ac

See table of contents

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)
1923-5097 (digital)

Explore this journal

Cite this document

Jean, M. (1995). Entretien avec François Delisle. *24 images*, (76), 24–28.

Tous droits réservés © 24 images inc., 1995

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

Entretien avec

FRANÇOIS DELISLE

propos recueillis par Marcel Jean

Lors du dernier Festival des films du monde, François Delisle est sorti de nulle part pour nous présenter *Ruth*, un drame naturaliste dont le dépouillement et la sincérité tranchent nettement avec l'ensemble de la production québécoise, et particulièrement avec le jeune cinéma. Nous nous sommes alors souvenu que Delisle avait tenu un rôle important dans *Deux actrices* de Micheline Lanctôt, et qu'il avait signé quelques courts métrages, dont l'étonnant *Beebe-plain*. On reconnaît ici dans les propos du jeune cinéaste, rencontré dans son modeste bureau, rue Hôtel-de-ville, à Montréal, où déjà il prépare un autre film (en réaction à *Ruth*), la même franchise, la même tonique intransigeance qui rend si prometteur ce premier long métrage.

24 IMAGES: ***À voir le tableau que vous avez installé sur le mur de votre bureau, on devine que vous travaillez à un nouveau scénario.***

FRANÇOIS DELISLE: En effet, et ça s'intitule *Les châteaux de sable*. Ce sera un film très différent de *Ruth*. J'y raconte l'histoire d'un couple avec un enfant qui quitte la France pour venir s'établir au Québec, dans les années 70. Ils sont à la recherche d'un meilleur sort, mais ils se retrouvent dans le même bain que lorsqu'ils étaient en France.

Émmanuel Bilodeau et Ariane Frédérique.

PHOTO: ANTOINE SAITO

Avez-vous obtenu l'aide d'un organisme de financement pour écrire?

Non. J'ai beaucoup de difficulté à rédiger mes histoires sous forme de synopsis, de sorte qu'il m'est presque impossible d'obtenir de l'aide. Actuellement, je ne cherche pas à ajouter des choses à mon scénario, à l'enrichir, mais plutôt à l'épurer. Ce que je peux dire, à ce stade-ci, c'est qu'il sera plus découpé, plus construit, avec plus d'action, plus de scènes et plus de plans que mon film précédent. La mise en scène sera conséquemment plus complexe, avec plus d'ampleur. C'est le résultat de ma rupture avec *Ruth*. Je n'aurais jamais pu envisager d'écrire et de tourner *Les châteaux de sable* si je n'avais fait *Ruth*.

Justement,* Ruth *est un film très sobrement filmé, un film qui compte très peu de plans et de déplacements. Était-ce un choix qui tient à votre approche du cinéma, ou bien était-ce induit par le sujet ou par les moyens financiers mis à votre disposition?

J'ai écrit le film en sachant très bien que je n'aurais pas d'argent pour le faire. Finalement, j'en ai eu un peu, plus que ce à quoi je m'attendais. Cela dit, on peut considérer qu'il y avait un équilibre entre le propos et les moyens dont je disposais. De plus, l'essentiel des 30 000$ que j'ai eus est allé à la post-production, de sorte que le tournage a été modeste.

Au départ, je me disais que j'allais tourner le film en noir et blanc, en 16mm. Mais, à un moment don-

PHOTO: BERTRAND CARRIÈRE

né, j'ai senti que je tombais dans le piège qui consistait à refaire mon film précédent. Pour éviter cela et me forcer à aller ailleurs, je l'ai fait en super 16.

Et vous avez produit le film vous-même?

C'est une longue histoire, je vais donc la résumer. Au début, il y avait un producteur qui voulait me stimuler, mais qui ne le faisait pas dans le bon sens. Il me poussait à faire un film où tout allait être expliqué, où le personnage devenait un cas social et où dès qu'il y avait une scène de baise, il fallait montrer un condom. Tout ça m'écœurait. Ce n'était plus le film que je voulais faire. Le producteur me promettait deux millions de dollars et moi je n'y croyais pas.

À ce moment-là, aussi, je tenais à faire un film avec peu de moyens. À avoir une petite équipe. Je ne me voyais pas travailler avec vingt techniciens. Cela dit, pour le film auquel je travaille maintenant, je ne vois pas cela du même œil.

Quand on voit* Ruth*, on ne peut s'empêcher d'être étonné par son caractère elliptique. On ne s'éternise jamais sur une scène et les raccords entre deux scènes sont souvent audacieux, parfois même jusqu'à la rudesse. Est-ce que l'écriture était aussi elliptique que ça?

Ruth n'a pratiquement pas été écrit. Non pas qu'il y a eu de l'improvisation, mais l'écriture du scénario n'a pas été soignée. J'ai rédigé ça le soir, rapidement, alors que je travaillais comme technicien en audiovisuel pour gagner ma vie. Le résultat a été un scénario bavard, de sorte que la veille de chaque journée de tournage je déchirais des pages et des pages de dialogues. La structure est donc restée la même, mais le film est vraiment un concentré du scénario.

On a une impression de grande liberté lorsqu'on regarde le film. D'abord grâce à la caméra et l'éclairage qui semblent laisser la place aux comédiens, mais aussi grâce à l'impression de naturel très forte qui se dégage du jeu des comédiens. Est-ce que ces derniers sont fidèles au dialogue écrit ou brodent-ils à partir d'un simple canevas?

Tout le monde pense que mes films sont très improvisés par les comédiens, mais en fait c'est le contraire. La scène du souper de famille a été plutôt improvisée, mais c'est exceptionnel parce que je n'aime pas tellement ça. Le reste du temps ils disent presque exactement

ce qui a été écrit. C'était la même chose dans *Beebe-plain*, mon film précédent.

Mais vous avez quand même une attitude très naturaliste. Est-ce que ce naturalisme correspond à une vision précise du cinéma?

Je sais davantage ce que je n'aime pas que ce que je défends. Je ne supporte pas, par exemple, de voir apparaître la technique ou le théâtre dans le jeu des comédiens. Et mon approche de la direction d'acteurs n'est pas du tout psychologique. Je travaille les gestes, les intonations, la diction. Je ne fouille pas dans les motivations des personnages et dans ce qui est enfoui dans le scénario.

Cela dit, quand je choisis un comédien, c'est la personne qui m'intéresse, pas sa formation ni son expérience. Je me verrais assez bien travailler avec des non-professionnels. Parce que je puise dans la personne qui est devant moi, pas dans le personnage. Par exemple, pour le personnage interprété par Micheline Lanctôt, j'ai voulu aller chercher le côté amer qu'elle dégage parfois. J'ai même écrit la scène où elle est de dos sur la galerie spécialement pour elle, pour qu'elle exprime cette amertume. Il me semble que cette façon de miser sur ce qu'ils sont ou sur leur image accélère le processus de la direction d'acteurs. J'ai besoin d'expliquer les choses moins longtemps. Par ailleurs, ce n'est pas systématique. Avec Ariane Frédérique, c'était même le contraire, je devais l'éloigner d'elle-même parce qu'elle avait tendance à embellir le personnage.

Vous êtes un ancien étudiant de l'Université Concordia, alors avez-vous travaillé avec des techniciens qui vous suivent depuis l'école?

Je ne suis pas vraiment un rassembleur. J'ai passé trois années à Concordia en voulant abandonner à chaque année. Alors, c'est un sujet délicat... D'un côté c'est une oasis formidable où on trouve une quantité considérable d'équipement, mais de l'autre les étudiants finissent par s'imaginer que la réalité ressemble à Concordia, ce qui n'est pas du tout le cas. J'étais donc choqué par le côté non réaliste de la situation et par l'espèce de «trip» hollywoodien qui s'emparait des étudiants. À l'époque, on m'a rapidement apposé l'étiquette de mouton noir du département. J'avais d'ailleurs couru après en écrivant une lettre ouverte dénonçant le fait que le département devenait un dépôt d'équipement.

Les professeurs avec qui je me sentais des affinités me semblaient marginalisés par le climat du département. Ron Hallis, par exemple, qui faisait d'excellents documentaires en Afrique et qui nous apportait la réalité sur un plateau d'argent était méprisé par toute une bande d'étudiants qui rêvaient de travellings à la Scorsese.

Donc, pour* Ruth*, vous avez dû trouver des techniciens qui étaient prêts à vivre une telle aventure?

En fait il n'y en a qu'un qui a participé au film du début à la fin. J'avais rencontré plusieurs techniciens sur le plateau de ***Deux actrices***, de Micheline Lanctôt, dans lequel j'ai fait l'acteur. J'ai voulu partager l'expérience du film avec eux et je me suis trompé, de sorte que le tournage de ***Ruth*** a été littéralement un enfer. J'avais de grandes espérances et je suis très exigeant, avec moi-même comme avec les autres. J'ai occupé toutes sortes de petits emplois pour arriver à faire mes films, sans me préoccuper des risques. J'ai mis tous mes œufs dans le même panier. Ce qui fait qu'avec ***Ruth***, j'ai finalement compris que je ne pouvais pas demander aux autres de vivre cela aussi intensément que moi.

CRITIQUE

RUTH

Un spleen de résistance

PAR MARCO DE BLOIS

Premier long métrage de François Delisle, ***Ruth*** est un film singulier — un «vrai» film, tourné avec presque rien — qui a l'effet d'une belle tache d'encre dans la blancheur livide de notre cinéma. Ici, aucune démonstration du genre «voyez ce que je sais faire», comme cela arrive assez souvent chez les jeunes cinéastes qui veulent se faire aussi gros que le bœuf. À contre-courant de toute tendance esthétisante, le réalisateur filme simplement, patiemment, sans afféterie, cadrant là où il le faut, laissant place à la durée, au silence. Ce portrait de jeunes adultes vivant un spleen qu'on associe généralement à la génération X est d'une sincérité et d'une gravité d'autant plus rares que le sujet n'a souvent donné au cinéma que des films branchés et racoleurs.

Jeune fille butée et insaisissable, Ruth refuse de se laisser imposer quoi que ce soit. Ayant quitté Kamouraska pour aller «vivre sa vie» à Montréal, établie chez son frère (Émmanuel Bilodeau, formidable, qui mérite beaucoup plus que les rôles de parure que lui ont donnés récemment Charles Binamé et Robert Ménard), elle n'en fait qu'à sa tête, saute d'un amant à l'autre, s'installe en parasite un peu partout. Sa fougue, sa jeunesse et son inconséquence se heurteront cependant avec une violence inattendue à l'incompréhension de chacun.

Delisle poursuit ici le travail de filmage direct amorcé dans son précédent film, le moyen métrage ***Beebe-plain***. Entre autres, il utilise le plan-séquence pour capter des tableaux spontanés et parfois improvisés où tous, sans exception, béné-

PHOTO: ANTOINE SAITO

Ruth (Ariane Frédérique), jeune fille butée et insaisissable.

ficient d'espace et de temps, ce qui leur permet d'exister pleinement, avec dignité, devant la caméra. Cela nous vaut des moments savoureux, candides et vrais, comme pris sur le vif. Par exemple, cet instant de suspension qui scelle le destin des personnages: fraîchement débarquée, la jeune fille contemple Montréal, haut perchée sur un balcon avec son frère. Le dialogue se résume alors à l'essentiel, quelques mots lancés laconiquement — «C'est grand; non, c'est laid» —, qui en disent plus long et avec plus d'économie que des échanges lourdement explicatifs. ***Ruth*** donne ainsi l'impression très forte de pénétrer l'intimité d'une génération, d'une famille. Ce n'est pas par hasard d'ailleurs que Micheline Lanctôt effectue une touchante apparition dans le rôle de la mère: le réalisateur, on s'en souvient, avait joué le chum de Pascale Bussières dans ***Deux actrices***. De même, quelques-uns des comédiens de ***Beebe-plain*** sont ici de retour.

Toujours dans cet esprit du direct, il sait tirer avantage des éléments naturels qui se sont imposés à lui en tournage. Ainsi, les lourds ciels blanc mat coincés dans le haut du cadre (que d'aucuns auraient jugés fort peu photogéniques) diffusent une lumière blafarde qui s'accorde au propos, en ce sens que sous un tel éclairage, ni la ville, ni la campagne n'ont l'effervescence que Ruth recherche. À Kamouraska, la caméra enregistre de vastes espaces où la morosité d'un hiver sans neige semble avoir gagné chaque brin d'herbe rabougri, tandis que l'exiguïté des appartements modestes et des bars anonymes de Montréal se trouve accentuée par un contact étroit avec les acteurs.

Une poésie du quotidien oriente la construction du récit — un récit qui, tout en vous envahissant de sa langueur, s'articule autour de l'idée de solitude. Les scènes, à l'occasion entrecoupées de fondus au noir, paraissent isolées les unes des autres, comme dégagées d'une progression dramatique, pareilles à des fragments flottant dans une sorte de vide existentiel. Pour ajouter à cet effet, la plupart des plans s'ouvrent et se terminent sur de longs silences qu'habitent de légères ambiances sonores (le vent, la rumeur de la ville...), des silences qui emmurent les plans des deux côtés.

Voici donc un film cohérent qui fait corps avec son personnage principal. Têtu, obstiné, en même temps que pudique et secret, il s'impose à nous sans crier gare, sans chercher à plaire à tout un chacun. Pour cette raison, il mérite qu'on le défende farouchement. ■

RUTH

Québec 1994. Ré. et scé.: François Delisle. Ph.: Étienne DeMassy. Mont.: Pascale Paroissien. Son: Pierre Bertrand. Mus.: Me Mom and Morgentaler. Int.: Ariane Frédérique, Frédéric Teyssier, Émmanuel Bilodeau, Micheline Lanctôt, Gaétan Nadeau, Jean Gaudreau, Pascale Paroissien. 70 minutes. Couleur. Dist.: Cinéma libre.

PHOTO: ANTOINE SAITO

C'est certain que j'ai travaillé de façon très complice avec Pascale Paroissien, qui a fait le montage et avec qui, par ailleurs, je vis. J'ai aussi beaucoup apprécié le mixage, avec Louis Gignac, où il y a eu un échange fertile. C'est le tournage qui a été éprouvant, parce que j'avais une mauvaise attitude en pensant que chacun allait participer à fond. Techniquement, ils étaient tous compétents, mais je sentais qu'ils n'avaient pas la foi en ce qu'on faisait. Ils travaillaient pour eux et pas pour le film. Cela avait pour effet de me déprimer et de me rendre très agressif. J'avais l'impression d'être dans un char avec des passagers qui essayaient tous de me faire sortir de la route.

Et ce n'est pas de la paranoïa. Je vois souvent la même chose sur d'autres tournages. Des gens arrivent sur le plateau en s'imaginant que la seule personne qui ne sait pas ce qui est bon pour le film, c'est le réalisateur. Pourtant, je n'avais pas une grosse équipe. Deux personnes à l'image et deux au son, en plus d'une régisseuse. Je n'avais même pas d'assistant à la réalisation. Cela déstabilisait beaucoup les techniciens d'ailleurs, ils me disaient souvent que j'en faisais trop. En fait, je sais que ce qu'ils voulaient en réclamant un assistant c'était une maman sur l'épaule de qui ils auraient pu s'épancher. Au lieu de cela, ils devaient venir me voir directement.

Vous êtes conscient que ce que vous me dites actuellement ne va pas contribuer à vous faire des amis.

Ce que je vous dis, ils le savent. Je n'ai rien à cacher. Tout le monde sait que ça a mal été. C'est la première fois que ça m'arrive, parce qu'avant je faisais mes films seul avec mes comédiens. En ce sens, ***Ruth*** marquait une ouverture, un changement. Mais, comme pour moi les personnages sont le moteur du film et qu'ils passent avant tout le reste, j'ai pu faire le film malgré ces problèmes. J'en retiens qu'un film ça se fait seul. Je ne veux pas dire que les autres n'ont rien apporté au film, mais je veux dire qu'au niveau de l'implication totale le réalisateur est dans une position unique, il reste seul.

Pour finir, je veux que ça soit clair: je ne jette pas le blâme sur les techniciens. Le blâme, je le prends. C'est moi qui avais des attentes irréalistes.

J'aimerais savoir comment vous en êtes venu à jouer dans* Deux actrices *de Micheline Lanctôt, et conséquemment comment Micheline Lanctôt s'est retrouvée dans* Ruth*?

On va régler ça rapidement. Elle m'a connu à Concordia où elle a été ma professeure. Un bon matin elle m'a téléphoné pour m'offrir de travailler à son film. J'étais certain que c'était comme technicien, et cette éventualité me plaisait beaucoup, mais elle m'a dit qu'elle voulait que je fasse l'acteur. Je n'y comprenais rien alors j'ai refusé. Elle m'a envoyé son scénario et j'ai une nouvelle fois refusé. J'étais certain que je ne pourrais pas jouer ça. Elle a insisté en disant que j'avais «une présence» et j'ai fini par accepter. Au début j'étais complètement paniqué mais je me suis pris au jeu. Finalement, ça m'a beaucoup aidé au moment de faire ***Ruth***. Ensuite, quand j'ai demandé à Micheline de tenir le rôle de la mère dans mon film, elle a accepté.

On m'a dit que vous étiez plutôt cinéphile. À quel type de cinéma vous intéressez-vous?

J'ai des goûts assez variés. J'aimerais bien, d'ailleurs, réaliser un film d'action. J'aime beaucoup les films de John Woo. Cependant, disons que Pialat occupe une place à part pour moi, tout comme Pierre Perrault et Claude Jutra. J'ai par contre beaucoup de difficulté avec la tendance dominante du cinéma québécois actuel. Il n'y a pas longtemps, je regardais ***Les ordres*** à la télé et je me disais que depuis ce film, la seule chose qui s'est améliorée c'est le son. Tout le reste a régressé. La direction photo, le jeu des comédiens, tout... Bien sûr, il y a quelques exceptions et de rares films s'en sortent, par la peau des fesses, parce que les cinéastes arrivent à tasser la machine. Je pense, par exemple, à ***Kalamazoo*** de Forcier, qui est un film superbe, sans doute l'un des plus beaux qu'on ait fait et dont on parle pourtant comme d'un film raté.

Le film a quand même remporté le prix L.-E.-Ouimet-Molson, remis au meilleur long métrage québécois.

Oui, mais il n'a pas eu l'accueil qu'il méritait du public et des grands médias. Mais, puisqu'on parle de cinéma québécois et des films que j'aime, je veux dire que ce qui me frustre le plus, ici, c'est que lorsque je vois ***Journal intime*** de Nanni Moretti, je sais très bien qu'on ne pourrait jamais faire un film semblable au Québec. On n'aurait jamais laissé un cinéaste de sa génération se promener en mobylette pendant une demi-heure. Et quand je vais au cinéma, que je vois un bon film et que je me dis que ce film ne pourrait pas se faire ici, à chaque fois j'en ressors avec la conviction que la société québécoise n'est pas en forme. C'est triste, mais c'est comme ça. Et je n'ai pas le goût de quitter le pays. Peut-être qu'au fond c'est encourageant pour quelqu'un de mon âge, puisqu'il y a tant de choses à changer. ■