

## Entretien avec Philippe Falardeau

Pierre Barrette

---

Number 129, October–November 2006

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/10159ac>

[See table of contents](#)

---

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

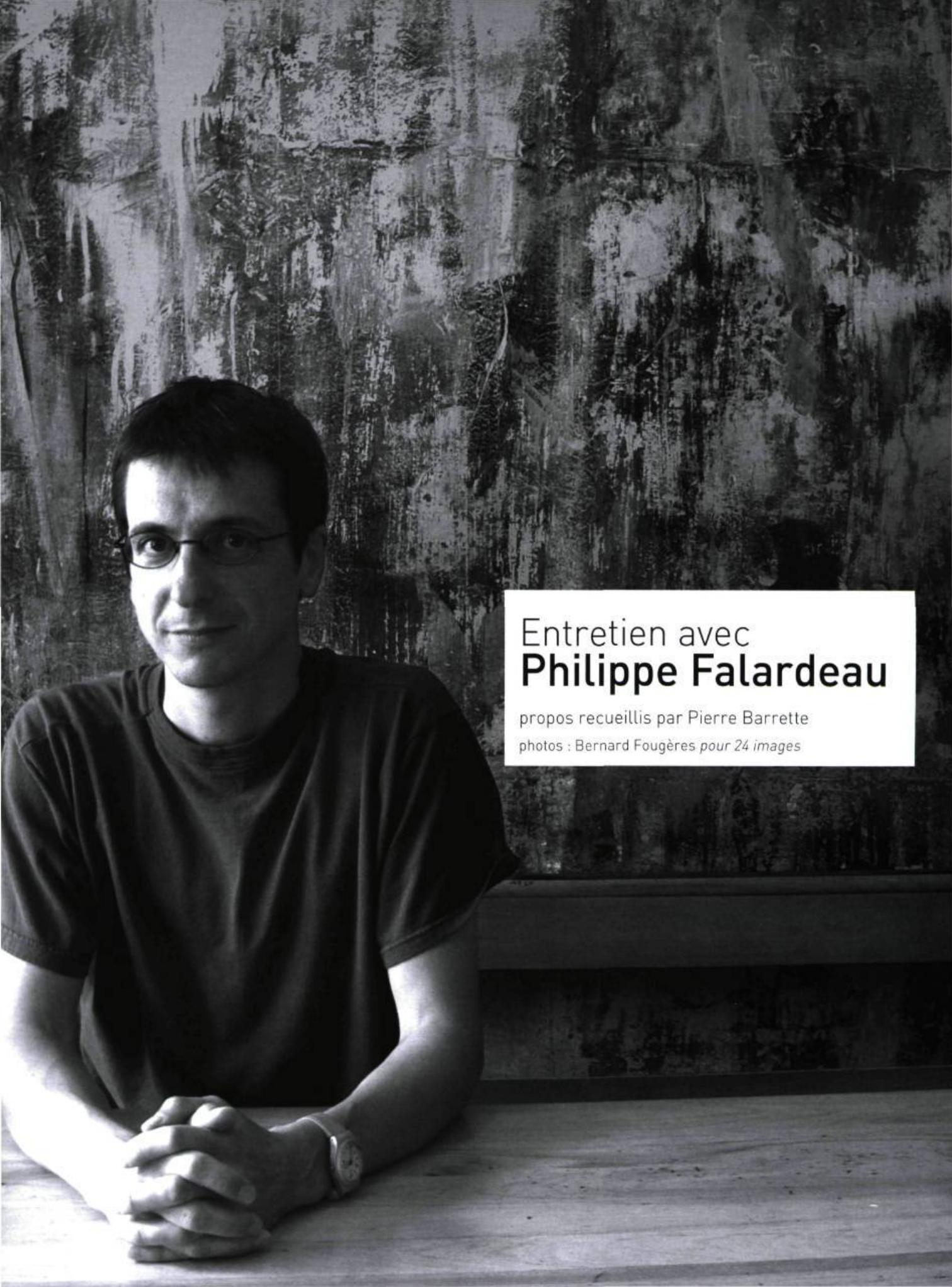
1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

---

Cite this document

Barrette, P. (2006). Entretien avec Philippe Falardeau. *24 images*, (129), 30–34.



Entretien avec  
**Philippe Falardeau**

propos recueillis par Pierre Barrette

photos : Bernard Fougères *pour 24 images*

Philippe Falardeau lance ce mois-ci son deuxième long métrage de fiction, *Congorama*. Le film, qui est une coproduction associant le Québec, la France et la Belgique, met en vedette le Québécois Paul Ahmarani, qui tenait déjà ce rôle dans le premier opus du réalisateur (*La moitié gauche du frigo*), ainsi que l'acteur fétiche des frères Dardenne, Olivier Gourmet. Précédée par une rumeur plus que favorable, notamment grâce à l'accueil chaleureux que la Croisette a réservé au film le printemps dernier alors qu'il clôturait la (prestigieuse) Quinzaine des réalisateurs au Festival de Cannes, cette histoire de destins croisés pose dans des termes extrêmement actuels les questions de l'identité et de la filiation, de la science à l'ère de la conscience environnementale, et ose aborder le problème complexe de la mondialisation sans en démoniser les tenants et aboutissants. Rencontre avec un cinéaste allumé et de son temps...

**24 images :** *J'aimerais pour commencer que vous nous expliquiez brièvement la genèse de Congorama, qui est un film très différent de La moitié gauche du frigo, en quelque sorte plus personnel, plus mûr et plus achevé que votre premier film.*

**Philippe Falardeau :** À la sortie de *La moitié gauche du frigo*, j'ai eu une panne d'inspiration, d'une part parce que j'ai voyagé beaucoup dans les festivals avec le film, ce qui me ramenait toujours dans le passé et me forçait à parler toujours de ce qui en réalité était terminé pour moi depuis longtemps, et d'autre part parce que chercher une idée de film, c'est comme chercher une blonde : c'est quand on se met à trop forcer que ça ne marche pas (*rires*)... En réalité, *Congorama* est né non pas d'une idée, mais d'un double désir. J'avais fréquenté (avec beaucoup de plaisir) plusieurs Belges durant la tournée de promotion de *La moitié gauche...*, et le goût m'est venu de collaborer avec eux ; en même temps, je travaillais à une idée de documentaire sur la voiture électrique, mais le sujet me semblait tellement gros que chaque fois que j'y pensais, je me sentais submergé par l'immensité de la recherche que je devais entreprendre. Finalement, en me creusant la tête, j'ai fusionné les deux pour arriver à cette histoire d'ingénieur belge de 42 ans qui apprend que son père n'est pas son père biologique mais qu'en fait il est né au Québec. La voiture électrique est en quelque sorte le moteur du récit, mais ce n'est pas son sujet, qui serait plutôt la question de l'identité et de la paternité, entendue aussi bien au sens propre que figuré.

*...Ce qui le rapproche de plusieurs films québécois récents.*

Le thème en lui-même n'a pas grand-chose d'original, j'en conviens, car toute une flopée de films sur la paternité ont été tournés ces dernières années, mais dans la mesure où je ne suis pas père moi-même, et que je ne me suis pas non plus débattu dans une relation trouble avec mon propre père, je voulais donner un point de vue différent sur la chose, peut-être plus détaché. Biologiquement, parce que les hommes n'enfantent pas, ils ont je crois tendance à être obsédés par ce qu'ils fabriquent. Leur identité est directement liée à ce qu'ils sont en mesure de créer ou d'inventer, que ce soit un chalet ou une œuvre d'art. Mais le film soulève également la question de la paternité génétique, car le personnage (joué par Gourmet) a un fils – très noir! – d'une femme africaine, et donc sa paternité peut être facilement mise en doute. Je crois que ce n'est pas pour rien qu'on parle de langue *maternelle* : à cause de la proximité entre la mère et son enfant, beaucoup de traits acquis lui sont transmis par elle, alors que les pères transmettent surtout un bagage génétique. Cela dit, il me fallait raconter cette histoire de façon ludique, je n'avais pas du tout le goût d'en faire un mélodrame. Il était important que le film dégage à la fois humour, sensibilité et sentiment de réalité. J'ai des réticences en tant que cinéaste à donner un ton autre que naturaliste à mes films, et cela vient probablement de mon expérience du documentaire ; le jeu des comédiens doit être vrai plutôt qu'émphatique.



La moitié gauche du frigo

*Vous montrez bien l'importance de la filiation personnelle comme thème central de votre film, mais il me semble qu'en choisissant d'ancrer cette histoire dans deux contextes nationaux différents, vous y ajoutez une dimension politique.*

Cet aspect-là du film est en effet très important, et je ne crois pas qu'il sera décodé au premier visionnement par les spectateurs (vive le DVD!). Lorsqu'on fréquente les francophones de Belgique, on est inévitablement mis devant le problème de l'identité politique. Ils vivent comme nous ce genre de questionnements, mais pas du tout de la même manière qu'ici. En fait, la situation est même inversée par rapport à la nôtre ; là-bas, ce sont les Flamands qui veulent faire l'indépendance. Nous nous rejoignons par contre sur notre rapport à la langue française et à la métropole. Les Belges, culturellement, ont beaucoup de difficulté à exister sans les Français (notamment du point de vue économique) mais, en même temps, il font tout pour se démarquer de ces derniers. Ils ont donc un rapport très difficile avec la France et, en plus, ils sont voisins ! alors que nous avons l'avantage d'être très nord-américains, ce qui nous protège des Français. Les Belges ont également un sens de l'humour et de l'autodérision qui nous rapproche.

C'est en faisant la navette entre la Belgique et le Québec, et en brassant ces quelques idées dans ma tête, que j'ai finalement compris que ce film-là, c'est aussi ma vision de la mondialisation, qui n'a pas à être un concept exclusivement économique, loin de là. La mondialisation, cela veut dire aussi qu'il y a du monde qui bouge. Les expositions universelles du passé ont beaucoup mis l'accent là-dessus – les liens entre les peuples –, alors cela est devenu un autre point d'ancrage dans le film. Les gens font des voyages, les gens se rencontrent, les gens se marient, les gens font des films dans d'autres pays (comme moi je l'ai fait...) ; pour moi, le film parle de ce phénomène indirectement. Par exemple, la famille belge est très ouverte : la femme est africaine, lui est belge mais en réalité né au Québec, son père est belge mais né à Élisabethville au Congo. La voiture électrique se trouve aussi à être un problème mondial. En fait, j'ai fini par m'apercevoir que

je venais de faire un film sur la mondialisation, vue à travers le prisme des relations humaines. D'autres films peuvent traiter du même sujet mais d'une tout autre façon ; je pense entre autres à *La blessure* de Nicolas Klotz, film-fleuve de trois heures sur l'immigration, très aride et très vrai, qui aborde la mondialisation en se penchant uniquement sur ce qui se passe dans une partie de la France.

*Le sujet se prêtait donc tout naturellement à une coproduction.*

C'est certain. Et c'est là le vrai sens de ce que devrait être une coproduction fondée sur la dimension artistique, et pas seulement sur une collaboration de façade. On n'arrête pas de nous dire que c'est la voie de l'avenir, qu'il va nous falloir miser de plus en plus sur la coproduction, mais pour aller où artistiquement ? Dans mon film, quand le personnage belge arrive au Québec, la question des accents se pose, bien entendu, mais personne ne trouve cela déplacé ou artificiel, car c'est la logique du scénario qui la commande.

Par ailleurs, les rapports qu'entretiennent les Français avec les accents sont assez complexes. À un acteur comme Sergio Lopez (*Harry, un ami qui vous veut du bien*), qui est espagnol et qui a un accent à couper au couteau, on ne demandera jamais d'adopter l'accent parisien, alors qu'on le demande à Marie-Josée Croze, ou même à Olivier Gourmet, qui peut très bien parler sans l'accent belge. Il ne semble jamais y avoir de problème avec la dernière trouvaille iranienne ou asiatique, mais dès qu'un film est en français, tout change. C'est comme si les Français se considéraient autosuffisants.

*Mais la même chose est vraie dans le domaine de la littérature par exemple, où il est souvent plus facile de percer à Paris en tant que Canadien anglais, en traduction, que comme Québécois qui s'exprime en français.*

C'est tout à fait vrai, mais il me semble qu'au cinéma du moins, nous avons réussi une percée majeure ces dernières années. Il est absolument certain que *La grande séduction* et *C.R.A.Z.Y.* ont aidé *Congorama* à Cannes, pas nécessairement pour la sélection au sein de la Quinzaine, mais pour la vente du film au groupe UGC<sup>1</sup>, il n'y a pas de doute. Au départ, nous n'avions même pas invité le représentant du groupe au visionnage du film ; il est venu de lui-même voir à quoi ressemblait le film québécois de la Quinzaine, probablement à cause du succès de nos films auprès du marché français depuis quelques années. Et il a été séduit.

*Il faut dire qu'il y a des effets de mode importants, en particulier à Cannes.*

Oui, oui, c'est le moins qu'on puisse dire ! La première année de la Quinzaine en 1969, il y avait cinq films du Québec, la deuxième, quatre, la troisième année, trois films québécois, toujours à la Quinzaine ; ça fait 12 films en seulement trois ans ! Jean Pierre Lefebvre a vu huit de ses films passer à la Quinzaine ! On ne se pense plus à cela. Puis, ce fut l'oubli...

*J'aimerais maintenant aborder la question du scénario de Congorama, non pas du point de vue de l'histoire qu'on y raconte mais de celui sa construction. Il me semble qu'il y a un côté « clever » dans la manière dont tout tombe en place à la fin, un côté « arrangé avec le gars des vues » qui est très brillamment conçu mais un peu tape-à-l'œil...*

Dans *La moitié gauche du frigo*, je disposais d'un artifice – le faux documentaire – qui me permettait de raconter cette histoire en restant très près de la réalité, c'était le langage que je connaissais et cela me semblait plus facile et naturel. En faisant cela, je me retrouvais avec un film qui pouvait être lu à deux niveaux : sur le plan formel, le faux documentaire me servait dramatiquement à « faire vrai », mais il me permettait en même temps de tenir un discours sur mon métier de documentariste, et comment on vit (pour citer La Fontaine) aux dépens de ceux qu'on filme. À l'étape de la scénarisation de *Congorama*, lorsque je m'imaginai cette histoire racontée en suivant parallèlement les deux personnages, je ne pouvais m'empêcher d'y voir de la télé, et je ne trouvais pas cela satisfaisant. Pour solutionner cette difficulté, j'ai décidé d'opter pour la construction en puzzle. Le cinéma est d'abord un art du point de vue ; le mien puis celui du personnage (c'est d'ailleurs ce qui me semble manquer le plus cruellement dans le cinéma québécois dit « commercial », un vrai point de vue) ; c'est pourquoi je tenais à ce que ma caméra soit radicale, il fallait coller au regard des personnages, et souligner comment chacun d'entre eux avait vécu les événements, ce que permettait une telle construction. Là où cela devient « clever » comme tu le dis, et je ferais la même critique, c'est que les éléments qui sont ainsi révélés au spectateur sont finalement assez peu importants, ils agissent comme des bonbons qu'on lui offre. Mais ce qui me semblait important par-dessus tout, c'était d'éviter que la structure devienne plus importante que les personnages, et là je crois que j'ai réussi à éviter cet écueil. Le choix de Gourmet et d'Ahmarani était important dans la mesure où il se passe des choses tellement abracadabrantes dans ce film-là qu'il faut d'abord s'attacher aux personnages ou alors les trouver intéressants, sinon on décroche.

La construction permet une autre chose, également, qui me semble très importante : elle rend le spectateur complice d'une vérité à laquelle les personnages n'ont pas accès. Lorsque le spectateur sait des choses qui sont ignorées des protagonistes, cela crée un écart, d'où peut naître une tension dramatique. Cela me permet à la fin du film d'arriver à forcer le personnage à prendre une décision. La construction, en ce sens, si elle a une véritable utilité, c'est de rapprocher considérablement le spectateur du personnage. Mais il y a des difficultés liées à cette façon de faire. Dans la mesure où je tentais de toujours coller à la perception du personnage, cela devenait compliqué de montrer le paysage, de mettre le foyer sur des objets particuliers, etc.

*Ce que vous me dites là, c'est en fait de la narratologie appliquée...*

Je ne sais pas ce qu'est la narratologie (*pires*), mais ce que je sais, c'est qu'il faut se poser ces questions-là quand on écrit, sinon le scénario n'est pas bon. La même chose est

vraie pour le fameux *plot point* qui doit arriver, selon la théorie, après 30 minutes ; un bon scénariste ne se dit jamais : « je suis rendu à la page 30, il me faut trouver un point tournant », ce n'est pas comme cela que ça fonctionne. Souvent, à la deuxième ou troisième version du scénario, en regardant l'ensemble de son histoire, on se rend compte qu'on a bien deux *plot points*, mais que le deuxième arrive trop tard, ou trop tôt. C'est là que la théorie peut servir à quelque chose, mais bien plus rarement au moment de mettre la première version du scénario sur papier. Je compare cela au *swing* de golf : il y a tellement d'éléments à retenir quand on s'élance pour frapper la balle qu'il ne faut surtout pas y penser !

Tu sais, moi je viens de Science politique, je n'ai jamais étudié en cinéma et je crois bien que je vais continuer à ne pas me préoccuper beaucoup de ces choses-là... J'y vais beaucoup à l'instinct, de plus, mon producteur Luc Déry est un bon lecteur qui m'aide à y voir plus clair. C'est triste à dire, mais quand quelqu'un se sert du manuel de Syd Field pour écrire son scénario, les chances que cela devienne un film un jour sont bien minces...

*Je ne suis probablement pas le premier à vous faire remarquer combien Paul Ahmarani et vous avez presque la même voix, c'est assez frappant. Du coup, et dans la mesure où Paul joue dans vos deux films, on pense à une sorte de lien fraternel, comme celui qui liait Truffaut à Jean-Pierre Léaud ou Carax à Denis Lavant.*

J'ai une anecdote à ce sujet. Récemment je suis allé faire une entrevue, c'était avec Jean-François Lépine qui remplaçait Marie-France Bazzo. Il avait vu mon film la veille sur cassette (*La moitié gauche du frigo*) et, à la fin de l'entrevue, il m'a dit, comme ça en passant : « Félicitations pour votre film, et vous êtes bon acteur en plus ». Il croyait que c'était moi qui jouais dans le film ! Je ne sais pas si c'est à force de travailler ensemble que Paul et moi on a fini par se ressembler ou si on se ressemblait au départ et que c'est pour cela qu'on a fini par travailler ensemble, mais il est certain que je ne peux pas imaginer faire un film sans Paul Ahmarani. Il y a chez lui un mélange de sensibilité et de naturel qui est assez unique au Québec. Beaucoup d'ac-



Olivier Gourmet et Paul Ahmarani dans *Congorama*

teurs d'ici sont excellents dans les rôles de composition, mais pour faire ce que j'appelle « du vrai », ils ne sont pas des masses. Paul est souvent choisi dans des rôles de « bibittes » à cause de son physique, mais moi je le trouve très charismatique. Il est capable de jouer aisément des rôles très emphatiques, très nerveux, hypersensibles, mais dans *Congorama*, j'ai essayé de l'amener ailleurs, vers une certaine réserve, une intériorité moins expressive. On a beaucoup travaillé, il venait chez moi et on pratiquait ensemble.

Pour ce qui est de Gourmet, je n'ai jamais vu ça... Ce gars-là est charismatique de dos. À part Turpin qui connaissait les films des frères Dardenne, personne dans l'équipe technique ne connaissait Olivier Gourmet, et ils ont été soufflés de voir comment il a de la facilité à être naturel.

***Était-il votre premier choix? Pensiez-vous à lui en écrivant le scénario?***

Pas du tout, en fait j'avais Poelvoorde en tête, avant qu'il ne commence à faire des pitreries. Il a lu pas mal de versions du scénario, il a été longtemps avec nous, mais à ce moment-là, sa carrière décollait en France, et il était devenu assez cher! Mais, finalement, je suis bien tombé avec Gourmet, car *Congorama* aurait donné l'occasion à Poelvoorde de cabotiner pas mal, et ce n'est pas cela qu'il fallait. En fait, je me posais un faux problème avec Gourmet : je me demandais s'il pouvait me faire rire, alors qu'en réalité j'aurais dû me demander s'il pouvait être vrai. L'humour, c'est moi qui le fais – lui doit se contenter de bien jouer.

***Le métier d'ingénieur est très présent dans vos deux films, et il me semble qu'il y a là plus qu'une coïncidence.***

Je vais revenir au couple Truffaut-Léaud dont tu parlais à l'instant. Dans la série des Doinel, Léaud fait souvent des petits métiers : il teste des bateaux miniatures, il vend des chaussures, il colore des roses, il est détective. Je crois que Truffaut évoque de la sorte ses années de galère. Je lis parfois les scénarios de mes confrères, et je trouve qu'il y a une grande paresse dans le rôle qui est attribué au personnage principal : celui-là est photographe, l'autre est écrivain ; le rapport avec leur propre expérience est direct. Le métier

d'ingénieur permet d'évoquer la création sans pour autant tomber dans le piège de la projection simple. Et puis il faut, comme scénariste, trouver un métier qui permette à l'action d'avancer, on doit pouvoir faire comprendre rapidement, par une scène ou deux au maximum, ce que fait le personnage.

Plus important encore, je trouve qu'on vit à notre époque dans un monde d'ingénieurs. Il n'y a rien dans une journée qui ne ramène à ce métier : l'auto, l'eau courante, l'enregistreuse devant moi, l'électricité qui la fait fonctionner, les matériaux dont est bâtie cette table, tout me fait dire qu'on vit dans un monde d'objets imaginés par les ingénieurs. Et puis, pour revenir au sujet de mon film et faire le lien, on constate qu'encore aujourd'hui, pour toutes sortes de raisons, le monde des ingénieurs est encore complètement dominé par les hommes...

***En terminant, vous mentionniez tout à l'heure la présentation de Congorama à la Quinzaine des réalisateurs. Que reprenez-vous de cette expérience et quel impact cela peut-il avoir sur la diffusion de votre film?***

Il y a quelque chose de très angoissant à Cannes, car lorsque l'on voit tous ces films qui essaient d'exister (au marché et dans les différentes sections) de par le monde, on ne peut pas faire autrement que commencer à se percevoir soi-même comme un grain de sable dans l'univers. Je ne pouvais que me considérer très chanceux de faire la clôture d'un événement comme celui-là. Pour la carrière du film, ça n'a pas de prix, car on vit dans un monde de compétition, et cette visibilité venant de Cannes nous a permis un démarrage plus que favorable en France et a suscité ici un intérêt qu'il aurait été très, très cher de s'offrir. Sur le plan artistique, je ne crois pas que faire la Quinzaine signifie quoi que ce soit. J'ai eu le temps de voir quelques films – pas autant que je l'aurais souhaité, bien entendu – et plusieurs d'entre eux étaient fort mauvais. Disons que ça met un peu les choses en perspective... 21

1. UGC est un des plus importants réseaux de salles de cinéma en Europe.

