

François Girard
Jeux sans frontières

Geneviève Royer

Number 200, January–February 1999

Numéro 200

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/49130ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (print)

1923-5100 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this document

Royer, G. (1999). François Girard : jeux sans frontières. *Séquences*, (200), 36–38.



Nicole Royer

François Girard

Jeux sans frontières

En attendant la naissance de leur enfant, les parents de Glenn Gould écoutaient de la musique et le luthier Nicolo Bussotti du Violon Rouge s'acharnait à la construction d'un violon. Vos parents fréquentaient-ils les salles de cinéma alors que vous étiez encore fœtus?

On me dit que ma mère avait très mal au cœur alors qu'elle était enceinte de moi, mais je ne sais pas exactement ce qu'elle faisait. Par contre, je me souviens très clairement de mes premiers contacts avec le cinéma. Je suis le plus jeune d'une famille de quatre enfants dont les trois premiers sont très proches en âge. J'ai passé plusieurs années à partir en voiture avec mon père le samedi après-midi pour conduire les trois autres au seul cinéma de St-Félicien – je n'étais pas encore en âge d'y entrer. Je les voyais très enthousiasmés d'aller voir un film, mais je les voyais en revenir encore plus enthousiasmés. J'ai donc fantasmé pendant quatre ans sur ce qui se passait à l'intérieur du cinéma. Selon la construction que je m'étais faite dans ma tête, les spectateurs entraient dans ce lieu, puis ce même lieu montait dans les nuages. J'ai évidemment été très déçu à ma première séance. Par la suite, en grandissant, j'ai retrouvé des films qui se rapprochaient de ce que je m'étais longtemps imaginé et qui proposaient cette idée de

partir, du voyage collectif, du vaisseau spatial. Le premier film qui me vient à l'esprit, c'est *L'État des choses* de Wenders. Godard a également fait ce genre de films à quelques reprises – *Le Mépris* et *Passion*, par exemple. Je pense aussi à *Querelle* et *Le Secret de Veronika Voss* de Fassbinder, *L'Argent* (Bresson), *Naked Lunch* et *Crash* de Cronenberg, sans oublier *Au clair de la lune* (Forcier), mon film poétique préféré du répertoire québécois.

Suite à la sortie du Violon rouge, on vous qualifie d'internationaliste, pour décrire votre vision peu confinée à une étiquette géographique spécifique. Qu'en dites-vous?

Être un cinéaste international ne veut rien dire pour moi. J'aime sentir qu'on n'est pas si loin des autres sur la planète et que les différentes cultures nous sont facilement accessibles. On peut être ailleurs sans se sentir étranger, comme les autres peuvent être ici sans qu'on ne les perçoive comme des étrangers. Cette vision correspond à une culture qui change, à la culture de *maintenant*, où les voyages et les communications sont plus faciles. Je suis appelé par ça, je me sens bien dans ce contexte. Ce que McLuhan appelait le village global se réalise d'une certaine façon.

Par contre, parler d'un film international ne signifie rien pour moi. **Le Violon rouge** raconte l'histoire d'un violon qui n'est pas attaché à un endroit spécifique, parce qu'il s'agit du voyage d'une âme. Moi, je viens de Montréal, je me sens ici, j'ai tourné ce film avec les gens d'ici, tout comme je l'ai préparé et post-produit ici. Je considère que **Le Violon rouge** est vraiment un film de Montréal. Tout part d'où on vient et tout y retourne.

Mais retrouve-t-on véritablement dans vos films des traces de ces racines?

On ne peut pas affirmer, au premier degré, qu'on retrouve de telles traces. En même temps, ce n'est que ça, parce qu'on fait ce qu'on est et on est ce qu'on fait. Ce que je mets sur l'écran est la somme de ce que j'ai vécu, puis de ce que j'ai vu, entendu et lu. Ma culture est d'abord et avant tout une culture québécoise, issue de la communauté dans laquelle j'existe. De plus, les gens avec qui j'ai fait le film, François Séguin, Renée April, Alain Dostie, Barbara Shrier et Gaëtan Huot, sont le produit d'une tradition de cinéma qu'on appelle le cinéma québécois. La facture même du **Violon rouge**, sa nature propre aussi, s'expliquent en grande partie par cette tradition.

Comment s'est effectuée la collaboration avec votre coscénariste Don McKellar?

Nous avons travaillé ensemble pour la première fois pour le film **Thirty Two Short Films About Glenn Gould**. On m'a présenté Don alors que j'avais déjà écrit à peu près tout le scénario en français. Il ne devait être que le dialoguiste anglophone. Lorsqu'on a fait connaissance, on s'est plu ensemble – une très belle rencontre. Notre collaboration a dépassé la visée initiale, puisque nous avons réécrit ensemble une ou deux versions du scénario. Selon ma perception de ce que sont les cultures canadienne anglaise et canadienne française, Don et moi n'avons pas la même culture. Étonnamment, de tous les collaborateurs que j'ai pu rencontrer, il est celui dont la culture se rapproche le plus de la mienne, tant au niveau cinématographique que musical. J'ai l'impression d'exister dans la même culture que lui, au sens global du mot *culture*. Ça explique peut-être les affinités qu'on a développées à travailler ensemble, puis notre décision de créer **Le Violon rouge**. J'ai écrit la première version du scénario de ce film. Il s'agissait de mettre en place instinctivement les lieux que j'avais envie de visiter et les personnages que je désirais rencontrer, mais aussi d'établir un rythme, une structure et une enveloppe. Don et moi avons par la suite utilisé ce premier jet comme point de départ de notre collaboration.

Vous avez raconté l'histoire du Violon rouge en utilisant deux pôles récurrents, soit le tarot et l'encan. Pourquoi avoir choisi cette astuce narrative?

L'idée de ces deux points de convergence m'est venue très tôt. Au départ, je voulais raconter l'histoire d'un violon qui se promène à travers les siècles. Le violon ayant une vie plus longue qu'une vie humaine, on est automatiquement confronté à des histoires fragmen-

tées et à un certain nombre de personnages. Le besoin s'est rapidement fait sentir de trouver une unité structurelle pour lier le tout, d'où les personnages de la lectrice de tarot et du commissaire-priseur. La véritable bagarre au niveau de l'écriture était donc de tisser ensemble ces fragments afin de faire *un* film et non cinq.

Pensez-vous continuer d'écrire exclusivement pour le cinéma?

J'ai trouvé mon expression dans le cinéma et je ne crois pas avoir une voix littéraire suffisamment forte pour publier un texte. On ne s'improvise pas écrivain: c'est le travail d'une vie. J'ai trop de respect pour les vrais écrivains qui ont développé leur langage, leur vocabulaire et leur rythme. Je suis un écrivain *par défaut*, un écrivain qui écrit parce qu'il ne lit pas ce qu'il veut tourner. Je ne me considère pas un scénariste *naturel*, je le fais par nécessité et par instinct de survie. Malgré la joie qu'elle me procure, l'écriture est un exercice physique, pénible et épuisant. Par paresse, j'aimerais qu'on me donne à tourner le scénario du **Violon rouge** sans que j'aie à l'écrire moi-même. Mais en même



Le violon rouge

temps, je pense à des choses que je ne lirai sans doute jamais et le seul chemin pour y arriver, c'est de les écrire moi-même. Et dans ce geste d'écriture, il y a une passion et un désir.

Comment s'est déroulée votre expérience de mise en scène pour l'opéra *Œdipe Rex* à Toronto?

Faire un projet de scène était pour moi un vieux rêve. Le projet de Glenn Gould a d'ailleurs commencé de cette façon. Après avoir tourné *Le Dortoir* de Carbone 14, Gilles Maheu m'a proposé de faire une pièce avec son équipe. J'ai alors pensé mettre en scène les lettres de la correspondance de Glenn Gould. En développant cette idée, le projet a finalement dérivé en projet de cinéma. Quand la Canadian Opera Company m'a proposé de faire une mise en scène d'opéra, j'y ai immédiatement vu ce projet de scène auquel je rêvais. Au départ, on espérait que j'en fasse aussi un film, mais je n'étais absolument pas intéressé d'en tourner un, que ce soit pour la télévision ou le cinéma. J'ai donc procédé à la mise en scène seulement. L'expérience a été tellement heureuse que je compte la répéter. Par contre, j'ai également subi le *retour du balancier* : malgré tout le travail qu'on a accompli pour *Œdipe Rex*, on a dû, tel que prévu, emballer le tout après seulement six représentations. Heureusement, on pense à le rejouer. Et la prochaine fois que je travaillerai à la mise en scène d'un opéra, je songe à développer en même temps un projet de mise en images, quitte à ne pas nécessairement le tourner moi-même. Une simple captation suffirait – question, cette fois, de laisser une trace.

Avez-vous des rituels qui vous permettent de vous adonner à votre métier?

Il est assez difficile d'installer une routine avec un horaire aussi peu régulier que le mien. Je me considère privilégié de faire un travail où les journées ne se ressemblent pas. Quand on fait un film, on se retrouve chaque fois en territoire vierge. C'est comme faire un nouveau voyage, où on ne connaît ni la destination, ni les gens qui feront partie de l'aventure. D'une certaine façon, le cinéma est comme la peinture, c'est un art de découverte. Je ne sais pas exactement ce que sera ma vie demain, mais je sais qu'elle sera définie, en bonne partie, par le film que je déciderai de tourner.

Intellectuellement, je suis très stimulé par le mouvement: que ce soit à pied, en vélo, en voiture, en train, en avion. J'apprécie aussi les moments calmes et le silence, comme lorsque je suis à la maison à Montréal. Ça prend tout de même un équilibre entre les deux. J'aime la nuit, vers dix ou onze heures le soir. Tout le monde est couché, le téléphone ne sonne plus, plus rien ne se passe. C'est l'occasion de m'installer pour travailler – si je ne suis pas déjà trop fatigué. C'est souvent le seul moment où je suis dépositaire de mon temps, ma situation présente me permettant difficilement de libérer des plages de temps pour lire, fouiller et développer des idées.

(Propos recueillis par Geneviève Royer)



Le Violon rouge

Passages incantatoires

L'exploit du réalisateur québécois François Girard est désormais connu: il a écrit (avec Don McKellar, son complice de *Thirty Two Short Films About Glenn Gould*) et réalisé *Le Violon rouge*, un long métrage — tourné en cinq pays et en autant de langues — sur la vie d'un violon. À vrai dire, la véritable prouesse est d'avoir su tracer les balises biographiques d'un instrument de musique sur trois siècles sans s'empêtrer dans le récit, ni surtout, oublier de l'imprégner d'une émotion qui traverse l'écran.

La structure narrative du film est telle qu'on retrouve deux pôles récurrents, soit une lecture de cartes de tarot et un encan d'objets précieux, dont le fameux violon rouge. Ces deux points de convergence tiennent le récit en place de façon très serrée et délimitent la durée de vie du violon depuis sa *naissance* en Italie en 1681 jusqu'à sa *renaissance* à Montréal, vers la fin du millénaire. Ils ponctuent le récit, assurent une lecture limpide des cinq temps et des cinq lieux de l'action et enveloppent les phases narratives en un grand récit.

Le Violon rouge est un film très maîtrisé, voire même contrôlé. De fait, les nombreux morceaux de ce casse-tête à grand déploiement s'emboîtent parfaitement. Aucune confusion n'est possible pour qui suit attentivement le chemin tortueux de cette âme musicale — de quoi satisfaire les esprits cartésiens les plus exigeants. Par conséquent, cette perfection cérébrale de la mise en scène et du récit laisse peu de place au rêve et ne permet pas une ouverture sur des interprétations multiples. La fantaisie dont était imprégné *Thirty Two Short Films Glenn Gould*, tant dans le récit que dans le traitement, est ici absente.

L'émotion du *Violon rouge* naît de ces histoires d'amour qui se développent instantanément et de façon foudroyante, entre le violon et ses *propriétaires* successifs. La réaction que suscite la simple vue du violon sacré est viscérale, à l'image de la construction même de l'instrument. Tous en tombent follement amoureux dès le premier con-