

Philippe Falardeau, réalisateur de *C'est pas moi, je le jure!*

Stéphane Defoy

Volume 26, Number 4, Fall 2008

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/33439ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Association des cinémas parallèles du Québec

ISSN

0820-8921 (print)

1923-3221 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this document

Defoy, S. (2008). Philippe Falardeau, réalisateur de *C'est pas moi, je le jure!*. *Ciné-Bulles*, 26(4), 18–23.

Philippe Falardeau
réalisateur de *C'est pas moi, je le jure!*

« J'ai horreur des films qui mettent en scène des enfants qui sont uniquement des victimes innocentes. » Philippe Falardeau

STÉPHANE DEFOY

Deux ans après *Congorama*, remarqué dans les festivals internationaux en plus de remporter les Jutra 2007 du Meilleur film, de la Meilleure réalisation et du Meilleur scénario, Philippe Falardeau surprend avec son nouveau long métrage, *C'est pas moi, je le jure!*, tiré des romans *C'est pas moi, je le jure!* (1997) et *Alice court avec René* (2000) de Bruno Hébert. Une première adaptation donc pour le réalisateur de *La Moitié gauche du frigo* (1999), mais aussi cette nouveauté d'une incursion dans un univers d'enfants, ici aux prises avec les contraintes imposées par les adultes. Un film en apparence léger qui camoufle une détresse grandissante. Fidèle à son habitude, le cinéaste a répondu avec franchise aux questions de *Ciné-Bulles*. Entretien avec un réalisateur qui défend ses choix artistiques aussi bien que ses positions.



Léon (Antoine L'Écuyer),
personnage au cœur
de *C'est pas moi, je le jure!*
PHOTO : VÉRO BONCOMPAGNI

Ciné-Bulles : Qu'est-ce qui vous intéressait dans les deux romans de Bruno Hébert pour que vous souhaitiez adapter les péripéties du personnage principal, le petit Léon Doré?

Philippe Falardeau : Ce sont moins des éléments du livre qui m'intéressaient que l'histoire de cet enfant qui me touchait profondément. La découverte de l'amour et l'idée de perdre sa mère de manière inattendue représentaient à mes yeux des thèmes forts. Je me disais également que même si c'était un film traçant l'univers d'un enfant, ça s'adresserait directement à un auditoire adulte parce qu'on a tous des souvenirs assez précis de cette époque de notre vie. Ce peut être agréable, une fois adulte, de revisiter cette période.

Le personnage de Léon vous touchait également?

Ce que j'aimais et que j'aime encore chez Léon, c'est qu'il assume complètement ses choix contrairement aux personnages d'enfants qui sont à la remorque du monde des adultes. J'ai horreur des

films qui mettent en scène des enfants qui sont uniquement des victimes innocentes.

Ce qui n'est pas le cas de Léon qui est conscient de ce qu'il fait et des conséquences de ses actes.

Tout à fait. Il sait où il s'en va et il dirige lui-même sa propre destinée. De plus, le départ de sa mère, un élément tragique dans sa vie, ne change rien à ce qu'il est. Il a déjà son propre caractère et sa propre personnalité alors qu'elle est encore à la maison, l'absence de cette dernière ne vient que le confirmer. Je crois aussi qu'il a un avantage incroyable, cet enfant. Il n'a pas peur de la mort, ce qui lui permet d'aller très loin dans des choses où normalement un enfant atteint rapidement ses limites.

Je reviens aux deux bouquins. Pourquoi avez-vous voulu adapter les deux romans et non pas seulement le premier livre, C'est pas moi, je le jure!

En me limitant au premier livre, c'était difficile de construire un récit car le roman s'apparente à une

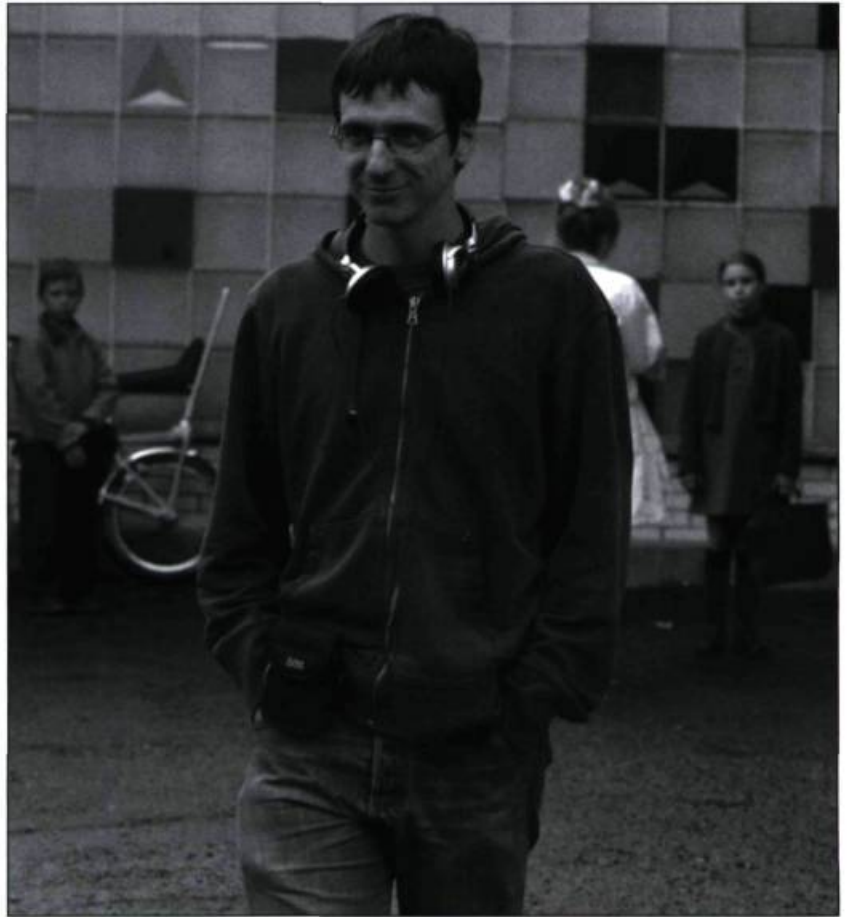
chronique d'été. Par contre, dans *Alice court avec René*, l'action se déroule beaucoup à l'école, ce qui apporte une nouvelle dimension à l'intrigue; cela m'a permis de développer la troisième partie du long métrage. J'ai pu aussi y piger plusieurs détails sur le père. À mon avis, il y a dans le deuxième roman de Bruno un humour plus développé et moins littéraire que j'ai récupéré lors de l'écriture du scénario.

D'ailleurs, cet humour parfois littéraire dont vous faites mention passe beaucoup par la parole d'un enfant qui utilise des mots d'adultes pour s'exprimer. J'imagine que ça représente un défi important en ce qui concerne la direction d'acteur.

Je dirais que le problème s'est surtout présenté lors de l'écriture du scénario où il fallait parfois faire un exercice de reformulation. Il y a tout de même des répliques qui sonnent trop adultes que nous avons coupées au montage. Il en reste néanmoins encore. Par contre, là où je réussis à m'en sortir, c'est, d'une part, à travers le personnage du père faisant partie de la classe intellectuelle canadienne-française des années 1960 et qui s'efforce de reprendre ses enfants chaque fois qu'ils utilisent le mauvais terme. Donc, ils sont habitués à avoir un langage qui emprunte à celui des adultes. D'autre part, il est dans la nature de Léon de jouer avec les mots, de pervertir le langage pour se défendre contre les gens. Sur le plan de la direction d'acteur, je n'ai pas emprunté un ton naturaliste et une approche très terre à terre à la Ken Loach, par exemple. Si j'avais été dans cette voie, je n'aurais jamais pu faire dire des répliques de la sorte au personnage.

Dans plusieurs scènes du film, on sent également que ce jeune garçon, même si son niveau de langage est assez élevé, reste néanmoins un enfant, surtout lorsqu'on constate ses agissements.

Au-delà de la parole, c'est un personnage très physique qui vit sa détresse en se meurtrissant, en se blessant régulièrement. Je savais que c'était mon point d'ancrage pour démontrer au spectateur qu'on est bel et bien en présence d'un enfant. Le personnage est peut-être un peu plus grand que nature, c'est-à-dire qu'il est surdoué, qu'il manie bien la langue, qu'il est capable de planter des adultes avec une seule réplique, mais en parallèle nous sommes devant un gamin hyper fragile et désarmé.



Philippe Falardeau pendant le tournage du film – PHOTO : VÉRO BONCOMPAGNI

C'est pas moi, je le jure! s'ouvre sur une longue scène où Léon tente de se pendre à un arbre. Cette introduction est à la fois drôle, par la maladresse du protagoniste, et inquiétante. Cette ambiguïté des sentiments traverse tout le film. Aviez-vous cet objectif en tête pendant le tournage?

Oui, car je devais respecter le ton et l'humour présents dans l'écriture. En commençant un film avec un enfant qui se pend, il faut installer un ton où le spectateur comprend que ce qui se passe à l'écran est dramatique, mais qu'avec le recul suggéré, la scène prend une saveur drôle. Cependant, la première fois que j'ai vu la scène montée, il n'y avait pas de musique et je peux vous dire que c'était assez *hard-core*. La trame musicale de Patrick Watson, qui est décalée en regard de l'événement sur l'écran, permet cette cohabitation du drame et de l'humour.

Vous souhaitez de cette façon désamorcer le drame?

Oui, c'est mon intention. En revanche, il y a des scènes, comme le départ de la mère ou lorsque Léon

ENTRETIEN

Philippe Falardeau

réalisateur de *C'est pas moi, je le jure!*

se lance dans le vide, où le rire est impossible puisque la force dramatique prend tout l'espace.

Depuis le succès inattendu de C.R.A.Z.Y. de Jean-Marc Vallée, le film d'époque est très populaire au Québec. D'où vous vient cet intérêt de tourner une fiction dont l'action se situe dans les années 1960? Est-ce seulement pour profiter de cet engouement du public?

À ma décharge, il faut préciser que je souhaitais faire ce film depuis 10 ans, au moment en fait où j'ai lu *C'est pas moi, je le jure!* On a aussi beaucoup réfléchi à la possibilité d'écrire le scénario en campant l'histoire à notre époque. C'est finalement pour des raisons de forme que nous avons décidé de conserver le récit dans les années 1960. À cette époque, un divorce a une portée foncièrement plus dramatique, de même qu'une mère qui abandonne ses enfants pour partir à l'étranger est un sujet tabou. Aussi, dans le film, la mère s'en va en Grèce et ses enfants sont incapables de la rejoindre. Aujourd'hui, avec Internet et les cellulaires, il serait impensable qu'ils ne puissent entrer en contact avec elle.

La reconstitution historique a-t-elle représenté un défi?

Bien sûr. Sur le plan de la direction artistique, je voulais éviter de faire ressortir le côté yé-yé de cette époque pour aller dans quelque chose de plus sobre. Aussi, l'utilisation des couleurs devait s'harmoniser avec le point de vue du personnage de Léon. Si l'environnement lui semblait triste et banal comme l'intérieur de sa maison, nous devions construire un univers sobre. Par contre, la maison du voisin d'en face représente pour Léon quelque chose de fascinant, alors on a monté des décors aux couleurs vives et aux textures riches avec des pièces remplies d'objets.

Le tournage de C'est pas moi, je le jure! s'est déroulé à quel endroit?

Nous avons fait le tour complet de toute la banlieue de Montréal, car je cherchais spécifiquement deux bungalows avec un champ de maïs derrière, pour finalement aboutir par hasard au même endroit où nous avons tourné une grande partie de *Congorama*, à Saint-Michel en Montérégie.

L'époque du film est marquée par la direction artistique. Par contre, on ne retrouve aucune musique de cette période dans le film.

Le film de Jean-Marc Vallée l'a fait de manière monumentale, c'était impossible d'égaler *C.R.A.Z.Y.* sur ce plan. Et le budget dont nous disposions ne nous le permettait pas. De plus, avec la musique de Patrick Watson, on comprend que c'est un regard contemporain sur une histoire qui s'est déroulée il y a 40 ans.

Le dernier film de Léa Pool, Maman est chez le coiffeur, tiré du roman d'Isabelle Hébert, la sœur de Bruno Hébert, traite des mêmes thèmes et raconte la même histoire que C'est pas moi, je le jure! puisqu'en réalité, il s'agit de la même famille. Bien que vous adoptiez un point de vue différent, celui du plus jeune de la famille, pensez-vous que de sortir votre film quelques mois seulement après l'autre puisse nuire à son succès?

J'ai vu le film de Léa — elle m'a invité à la première — et il est clair qu'il s'agit de deux approches complètement distinctes. *Maman est chez le coiffeur* est plus familial et le ton s'avère radicalement différent, ce qui m'a rassuré car deux films au contenu similaire qui sortent à peu près en même temps et qui proviennent du même système de financement public, ce n'est pas l'idéal. Dans le film de Léa, il est beaucoup question de la débrouillardise des enfants dans un univers où les parents sont absents, alors que pour *C'est pas moi, je le jure!*, l'histoire tourne autour de la quête métaphysique d'un garçon extralucide de 10 ans nourrissant un mal-être face à cette situation. Il y a une leçon à tirer de cette expérience : le cinéma est un espace de création intéressant lorsqu'il y a un point de vue au bout du compte, ce n'est pas seulement une question de maîtrise technique et d'intrigue bien scénarisée.

C'est la signature qui importe...

Oui, la singularité de la signature en fait, qui inclut les qualités et les défauts de l'œuvre. Quand je revois *Congorama* ou *C'est pas moi, je le jure!*, ce sont des projets qui me ressemblent à travers leurs qualités et leurs défauts, donc personne d'autre que moi n'aurait pu faire ces films comme je les ai conçus.

« Dans le film de Léa, il est beaucoup question de la débrouillardise des enfants dans un univers où les parents sont absents alors que pour C'est pas moi, je le jure!, l'histoire tourne autour de la quête métaphysique d'un garçon extralucide de 10 ans nourrissant un mal-être face à cette situation. »



Léon avec sa mère (Suzanne Clément) et avec son père (Daniel Brière) — PHOTOS : VÉRO BONCOMPAGNI



J'ai noté aussi que dans votre long métrage, contrairement à celui de Léa Pool, le noyau familial tient le coup malgré tout après le départ de la mère. Le père ne joue pas le même rôle et il tente d'offrir un minimum d'organisation à ses deux enfants.

À partir du moment où la mère quitte les lieux, on se retrouve dans un rite de passage devant les interdits, devant l'amour, etc. Léon doit lui aussi quitter le cercle familial, la maison, la protection de son frère. L'absence de sa mère fait aussi en sorte qu'il a de l'amour à donner et la présence de la petite Léa devient alors significative. Même si la famille évite l'éclatement, Léon développe davantage de liens avec l'environnement extérieur, alors que le film de Léa Pool s'attarde plus sur la solidarité apparaissant entre les enfants pour combler l'absence de la mère.

Je reviens à des scènes plus précises. Entre autres, celle où Léon et Léa se sauvent en bicyclette et arrivent devant un chien dangereux. Quelle était votre intention avec cette scène?

Cette séquence a dû être coupée, en partie, au montage. Il s'agissait d'un moment dans le film où les deux enfants étaient mis en lien avec des gens anormaux.

Donc, c'était en lien avec la suite du récit et l'ajout de sa dimension fantastique.

Oui, mais il faut aussi regarder ce passage en fonction du déroulement qui précède. Jusque-là, Léa

*« À partir
du moment
où la mère
quitte les lieux,
on se retrouve
dans un rite
de passage
devant
les interdits,
devant
l'amour, etc.
Léon doit
lui aussi quitter
le cercle familial,
la maison,
la protection de
son frère. »*

mène en quelque sorte Léon par le bout du nez, c'est elle qui dicte les étapes de son plan. Puis, il y a retournement de situation et c'est Léon qui prend le relais en tentant de calmer le chien. La complicité entre les deux devient encore plus grande. Quant à la dimension fantastique que vous mentionnez, dans les livres de Bruno, ça prend un aspect très « flyé » et c'est écrit de façon à ce que le lecteur pense à la fin que le personnage principal a imaginé toutes les péripéties qui l'ont mené finalement de l'autre côté de la rivière. Je ne désirais pas aller dans cette voie, il fallait que cette partie du film existe vraiment et qu'elle représente cette forme d'interdit lorsqu'on est enfant, cet endroit où les adultes nous disent de ne pas aller parce que ce sont des gens pas comme nous autres.

*J'aimerais que vous me parliez également des segments qui se déroulent dans une salle de quilles. Ça me rappelait par moments **The Big Lebowski** des frères Coen. Aviez-vous cette influence en tête pendant le tournage de ces scènes?*

J'ai regardé **The Big Lebowski** avant le tournage pour voir comment ils avaient filmé une boule de quilles roulant dans une allée. Finalement, nous avons fait les choses différemment. Ils ont utilisé un effet spécial alors que nous suivons une vraie boule, du début à la fin de la scène. En revanche, le plan des quilles qui jaillissent dans le néant est un clin d'œil au film des frères Cohen. Le *bowling*, que j'apprécie mais que je pratique peu, est vu comme une activité quétaine par plusieurs; pour moi, ça reflétait parfaitement l'époque dans laquelle se situait le récit du film.

Léa (Catherine Faucher) et Léon dans *C'est pas moi, je le jure!* — PHOTO : VÉRO BONCOMPAGNI

Dans vos deux premiers longs métrages, votre documentaire *Pâté chinois* ainsi que vos courts métrages (*Jean Laliberté* et *Ça c'est Laurence*) réalisés dans le cadre du mouvement Kino, la dimension sociopolitique est importante. On ne la retrouve pas dans *C'est pas moi, je le jure!* Aviez-vous envie de passer à autre chose?

Pas du tout. *C'est pas moi, je le jure!* pouvait difficilement être un objet politique. Toutefois, après ce film, je ressens à nouveau le besoin de me tourner vers un projet à caractère social. Le scénario que j'écris en ce moment, une adaptation de la pièce de théâtre d'Évelyne de la Chenelière (*Bashir Lazhar*) tournant autour de l'arrivée d'un immigrant algérien, n'est pas précisément politique, mais je dirais socialement engagé.

Est-ce que vous craigniez d'être étiqueté comme un cinéaste très à gauche?

Je l'ai été et je le suis encore. Il y a une partie du public qui attend cela de moi. Ceux-là risquent

d'être déçus lorsqu'ils verront *C'est pas moi, je le jure!* Les gens qui voyaient en moi un cinéaste politique sont allés chercher dans *Congorama* ce qu'ils souhaitaient avec des éléments comme la voiture électrique, les impacts de la mondialisation sur le marché de l'emploi, etc. Dans mon dernier film, il n'y a rien de cela. Je n'ai pas d'explications ni d'excuses à donner, je ne crois pas que mettre du politique dans le scénario aurait servi le récit. Maintenant, sur le plan personnel, je ressens l'urgence de retourner à du cinéma social qui s'apparente à celui de Ken Loach, de Mike Leigh et, dans une certaine mesure, de Michael Winterbottom.

Comment est-ce de diriger des enfants?

C'est super le *fun*, surtout si l'on est bien entouré. Pour ma part, au casting, Emmanuelle Beaugrand-Champagne et Nathalie Boutrie m'ont beaucoup aidé. Ça prend aussi un *coach* solide. Félix Ross, une comédienne qui a de l'expérience en *coaching*, s'assurait que les enfants continuent de travailler sur leurs personnages pendant qu'on préparait le plateau. Ma grande découverte a été de constater que si l'enfant doit agir ou laisser transparaître quelque émotion que ce soit, on n'a pas besoin de lui demander de mimer ce sentiment, il faut juste lui faire comprendre comment le personnage se sent. Le chemin n'est pas exactement le même qu'avec un comédien adulte, mais un enfant de 10 ans est tout à fait en mesure de comprendre l'angoisse, la tristesse ou la folie d'un personnage. Il suffit de lui expliquer de manière convenable. Pour tout vous dire, il n'était pas rare, pendant le tournage, que les adultes doivent égaler le jeu des enfants. Antoine L'Écuyer, qui incarne Léon, est très solide et ceux et celles qui lui donnaient la réplique devaient être aussi solides. Cela dit, je suis très satisfait des acteurs avec qui j'ai travaillé. En fait, j'ai tellement aimé l'expérience de travailler avec des enfants que le projet sur lequel je bosse présentement, *Bashir Lazhar*, se passera à 90 % dans une école primaire.

Comment avez-vous abordé les scènes avec plusieurs enfants, comme celles qui se déroulent en classe ou dans la cour d'école?

Malheureusement, les règles syndicales ne permettent pas à un réalisateur de parler directement aux figurants. Je peux leur adresser la parole en groupe,

« Antoine L'Écuyer, qui incarne Léon, est très solide et ceux et celles qui lui donnaient la réplique devaient être aussi solides. »

mais sur une base individuelle, je dois passer par mes assistants à la réalisation, autrement ils seront considérés non pas comme des figurants, mais comme des troisièmes rôles muets, ce qui coûte plus cher à la production. C'est une situation drôlement frustrante.

À la sortie de *Congorama* en 2006, vous aviez confié à mon collègue Michel Coulombe (Ciné-Bulles, volume 24 numéro 4) que certains cinéastes se balancent du succès que remportent leurs films alors que ce n'était pas votre cas. Pensez-vous toujours ainsi?

Lorsque tu fais des films qui demandent cinq millions de dollars d'argent public, tu ne peux pas te balancer de ce qui va leur arriver. Mais en aucun temps avec ce projet qui, vous en conviendrez avec moi, est une œuvre plus grand public que mes fictions précédentes, lors de l'écriture ou de la préparation, je me suis demandé ce que je pourrais modifier pour rejoindre un plus large public. La question qu'on doit avoir en tête en tout temps est plutôt : Est-ce que ce projet va intéresser des gens?

En décembre 2003, vous avez été à l'avant-plan de la dénonciation de la politique des enveloppes à la performance — basée sur le succès des films au box-office — de Téléfilm Canada. Avec le recul, que retirez-vous de cette action?

Notre démarche a été un échec, car cette politique existe toujours et elle est là pour rester. Aujourd'hui, quand j'entends des producteurs ou des réalisateurs se plaindre, lors des dépôts au volet sélectif, du manque de fonds, du fait que seulement quatre projets sur une quarantaine reçoivent du financement, je lève la main et je dis que c'est vers ce mur de briques qu'on se dirigeait à l'époque. Désormais, 50 % de tout l'argent versé en production de longs métrages par Téléfilm passe dans les enveloppes à la performance.

Peut-on encourager des producteurs qui font des films à succès sans pénaliser les autres dont les projets sont moins populaires?

Je pense que les enveloppes à la performance devraient être dédiées au développement. Le financement nécessaire à la production d'un film devrait être évalué sur la qualité des projets déposés. Ma position reste la même, je trouve injustifiable, dans le cadre d'un système de financement public, que

des producteurs puissent obtenir de l'argent pour faire les films qu'ils veulent sans validation d'un comité d'évaluation. C'est un non-sens.

En terminant, votre carrière est sur une lancée. Vous êtes déjà rendu à votre troisième long métrage et vous avez plusieurs autres projets en développement...

Oui, mais en même temps, je ne me fais pas trop d'illusions car je sais qu'au nombre de projets qu'on subventionne aujourd'hui, la durée de vie d'un réalisateur est d'à peu près 15 ans. Mis à part, Arcand, Labrecque, Carle (avant que la maladie l'atteigne), il y a très peu de réalisateurs au Québec qui ont réussi à faire du long métrage après l'âge de 50 ou 55 ans. Ce sera d'autant plus difficile qu'il y a de plus en plus de jeunes qui sortent des écoles de cinéma. Je dois penser à un plan B. En fait, j'y pense constamment.

Donc, vous allez vendre des assurances vie (rires)?

Non, je vais écrire pour *Ciné-Bulles* (rires). Quand j'ai gagné le Prix du meilleur premier long métrage canadien pour *La Moitié gauche du frigo* au Festival international du film de Toronto, remis par Citytv — une compagnie canadienne de télévision par câble —, il était inscrit sur la base du trophée : « Sooner or later, we all work for the television » [NDLR : Tôt ou tard, nous travaillons tous pour la télévision]. Un trophée récompensant un long métrage, quand même! ■

« Je pense que les enveloppes à la performance devraient être dédiées au développement. Le financement nécessaire à la production d'un film devrait être évalué sur la qualité des projets déposés. »



Le jeune Antoine L'Écuyer avec Philippe Falardeau lors du tournage du film — PHOTO : VÉRO BONCOMPAGNI