

Entretien avec Paul Tana

propos recueillis par Marie-Claude Loiselle



PHOTO: BERTRAND CARRIERE

Après les heureuses découvertes que furent *Les grands enfants* (1980) et *Caffè Italia Montréal* (1985), nous attendions avec impatience le troisième long métrage de Paul Tana. Sept ans d'attente qui en valurent la peine puisque grâce à l'intelligence de sa mise en scène et à son lyrisme retenu, Tana signe ici un des plus beaux films réalisés au Québec ces dernières années.

Votre précédent long métrage, Caffè Italia, également écrit en collaboration avec l'historien Bruno Ramirez, témoignait, à l'intérieur d'une fiction, d'un très grand souci documentaire. La Sarrasine a-t-il été écrit avec une volonté de demeurer très près de la réalité historique de l'époque ou vous êtes-vous orienté vers une écriture plus libre ?

La dimension documentaire était très présente au départ mais elle s'est estompée à mesure que nous écrivions. Certaines répliques à l'intérieur du film proviennent d'articles ou de dossiers de curés du début du siècle, comme par exemple cette phrase que Pasquale dit à Carmelo en allant à l'église: «Dans ce pays, plus tu es vieux et laid, plus tu te maries tôt le matin». Ou encore lorsque Félicité dit à son père: «Si ça avait été un Canadien français, y'aurait été pendu», cette réplique avait été dite par quelqu'un qui assistait au procès de Giuseppe Moschella à l'époque. Il y a donc un aspect documentaire en filigrane mais qui demeure discret. Notre volonté était avant tout de partir d'un fait divers

et, en l'investissant de notre imaginaire, raconter une histoire. Le plus dangereux quand tu fais un film d'époque, c'est de tomber dans le pittoresque. Même s'il était absolument essentiel que les personnages parlent le dialecte sicilien, nous n'avions pas, là non plus, de souci documentaire; il n'y avait pas de volonté de retrouver des archaïsmes du dialecte ou du français tels qu'ils auraient été parlés à l'époque. La langue était toutefois importante dans la mesure où elle fait organiquement partie des personnages et leur confère une authenticité.

C'est clair qu'il aurait été ridicule de tourner ce film en français avec un accent italien. On ne semble pas réaliser bien souvent, dans le cinéma québécois, l'importance de la langue; de la sonorité de la langue. Est-ce par maladresse ou manque d'attention à cette dimension ? On a soit tendance à faire trop «bien parler», dans une langue complètement désincarnée, ou encore, au nom d'une certaine couleur locale, à faire volontairement

«mal parler» mais sur un ton déclamé; ce qui est aussi grave. Dans un cas comme dans l'autre, ça sonne faux.

C'est vrai et c'est un problème bien réel. Denys Arcand, par exemple, faisait remarquer qu'il est beaucoup plus simple de faire un film dans un pays comme la France où il existe une langue claire, précise. Ici, on a souvent dix expressions pour dire la même chose; laquelle doit-on choisir? C'est peut-être l'insécurité culturelle qui crée cette indéfinition dans laquelle on vit... depuis qu'on est là en fait.

Enrica par exemple avait appris très consciencieusement son français en Italie, pour le film. J'ai dû lui dire: «Ce n'est pas «pas» qu'il faut dire mais «pââ». » Si je prends l'exemple de mes cousins qui sont arrivés ici à l'âge de 20 ans avec une instruction sommaire et qui ont appris leur français chez Steinberg ou Da Giovanni où ils travaillaient, ils vont dire: «Aie, toé, tabarrnack...» Ils répètent ce qu'ils entendent dans la rue. Ninetta ne pouvait pas parler dans un français très pur; ça n'aurait pas été crédible. Le respect d'une réalité linguistique est d'une extrême importance au cinéma. Si elle dit «pas» au lieu de «pââ», ça ne voudra strictement rien dire par rapport au contexte précis du film.

La langue utilisée dans les films est également importante parce qu'elle crée des modèles, ou du moins une référence au niveau de l'imaginaire. Moi, pour le prochain film, je n'ai pas de références précises. J'ai la référence de la réalité mais nous, ce n'est pas la réalité qui nous intéresse mais la fiction.

C'est aussi effectivement une erreur de croire que l'on doit mettre la langue ou la réalité telle quelle dans un film pour se rapprocher de la vérité. Il faudrait plutôt arriver à créer une sorte d'union entre la langue naturelle, et les exigences de la fiction qui, elle, n'est pas la réalité... Lorsqu'on a l'impression qu'un cinéaste s'est approché de la réalité, l'a reproduite, il suffirait qu'on y regarde de plus près pour s'apercevoir que c'est parce qu'il y a un décalage — un décalage habile — qu'on a l'illusion de justesse et de vérité.

Absolument, et toute la difficulté vient de savoir comment décaler en partant de cette réalité qui s'offre à soi: qu'elle soit linguistique ou culturelle. Ça demande parfois de construire une langue. Si je faisais, par exemple, un autre film avec des gens qui sont ici depuis quarante ans, il faudrait construire le français un peu à la façon de l'anglais que parle Robert De Niro-Jake La Motta (*Raging Bull*); avec un accent de Brooklyn. C'est complexe mais passionnant à faire...

Et le travail avec les acteurs...?

Une fois qu'ils ont été choisis — ce qui a été très long et très compliqué — il fallait commencer à confronter les scènes avec eux. C'est là que nous nous sommes aperçu, au moment des répétitions, que certaines scènes qui étaient magnifiques dans le scénario, comportaient des trous une fois jouées. On a donc dû les refaire complètement à partir de balises précises à l'intérieur du scénario. Malgré tout, ce sont ces scènes, dont le tournage nous angoissait le plus, qui sont selon moi les plus fortes. Par exemple, la scène en prison entre Ninetta et Giuseppe; aussi celle entre Gilbert Sicotte, Paul Dion, Luc Picard, et Tony Nardi dans la rue. Nous avons voulu la rendre plus vivante qu'elle l'était dans le scénario. C'est en faisant ce travail que tu arrives à trouver des moments qui ne pourront jamais être écrits; des actions qui sont tellement organiques avec le personnage qu'elles sont impossibles à mettre sur papier. Dans le cinéma québécois, il faut se battre pour avoir du temps avec les acteurs. Ce qui ne veut pas seulement

dire des répétitions avant le tournage, mais aussi pendant le tournage, et le matin sur le plateau. Nous n'avons pas la possibilité de tourner pendant trois jours, d'arrêter pendant deux jours pour travailler avec les acteurs, ce qui permettrait de questionner les scènes et de les pousser plus loin. Il faut se donner les moyens de laisser de la place à ce qui n'était pas prévu dans le scénario. On a l'impression, quand on fait un film au Québec, de copier au propre; alors que le scénario n'est en fait rien d'autre que l'ébauche de quelque chose à venir.

C'est Bresson d'ailleurs qui disait qu'un film est fait de deux morts et de trois naissances: il naît dans l'imagination du réalisateur ou du scénariste, meurt en l'écrivant, reprend vie dans les personnes qui le jouent et dans l'espace, meurt à nouveau par sa reproduction sur la pellicule et renaît enfin au moment de sa projection.

Bien sûr! Le problème c'est qu'il y a une logique du cinéma qu'on ne respecte pas assez au Québec. Ce qu'on respecte ici, c'est la logique du scénario. Il y a une sorte de cloisonnement entre le scénario d'une part, et d'autre part les images, comme si écrire était la même chose que tourner. Le scénario, ce n'est rien de plus qu'un repère te permettant de travailler et d'aller plus loin au moment de tournage. C'est une base, importante certes, mais qui a une relation organique avec le film. Le problème c'est qu'on vit dans un petit univers — l'univers de la production au Québec — qui refuse cette réalité-là. Je ne suis pas sûr qu'on ne peut pas se permettre de travailler autrement; on manque peut-être seulement d'imagination.

On cherche probablement surtout à se sécuriser et pour le moment, cette sécurité, on la trouve artificiellement dans quelque chose de palpable, de matériel, écrit noir sur blanc qui est le scénario.

Voilà! Il ne s'agit pas d'enlever au scénario sa valeur, mais il ne faut pas oublier que ce qui fait un film c'est aussi un réalisateur, des acteurs, un espace, des angles de prises de vue, etc. Le cinéma, ce n'est pas un scénario... Et ce problème, je l'ai vécu à plein dans *La Sarrasine*. Comme on n'avait pas de temps, on était parfois pris jusqu'à quatre heures du matin à réécrire des dialogues. Il ne faut surtout pas s'installer dans le corset que constitue la scène écrite; elle nous trahit tout le temps parce que l'imagination comble les trous de l'écriture. Mais une fois filmés, ces trous deviennent visibles. Il ne faut pas les balayer du revers de la main mais les affronter.

Jusqu'à quel point n'y a-t-il pas moyen de contourner ces normes. On vous demande un scénario, vous en fournissez un mais au tournage, vous prenez beaucoup plus de liberté pour garder toute la vie à l'histoire que vous faites naître?

Oui, évidemment. Mais cette liberté encore faut-il l'avoir... Avoir cet espace de travail qui implique du temps. Un tournage s'inscrit actuellement à l'intérieur de 30 à 35 jours de tournage, ce qui est très court. Pour cette raison aussi, les extérieurs deviennent très compliqués. J'avais besoin qu'il pleuve, il faisait un soleil éclatant et j'ai dû tourner quand même. Un film coûte trois millions et tu ne peux même pas choisir la température! Des fois je me dis qu'il faudrait peut-être couper deux assistants de production, deux autos, et se payer ce genre de choses. Pour cela, il faudrait prendre conscience de l'importance que peut avoir, non seulement le jeu d'un acteur — qui est très important — non seulement un cadre, mais l'espace que tu filmes et la lumière dans