

Entretien avec André Forcier

Philippe Gajan and Marie-Claude Loiselle

Number 87, Summer 1997

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/23609ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this document

Gajan, P. & Loiselle, M.-C. (1997). Entretien avec André Forcier. *24 images*, (87), 8-13.

ENTRETIEN AVEC ANDRÉ FORCIER

PROPOS RECUEILLIS PAR PHILIPPE GAJAN ET MARIE-CLAUDE LOISELLE

Petit matin pluvieux d'un printemps hésitant. André Forcier nous accueille dans son boisé longueuillois avec cette hospitalité débonnaire et réconfortante qu'on lui connaît: au four, des «toasts humides» (l'épithète vient de lui!) et une douzaine d'œufs dans la poêle, qui, comme il se doit, seront rehaussés d'une sauce cajun chaudement recommandée par l'hôte. Les langues pourront plus aisément se délier ensuite...

C'est ainsi que vous pourrez découvrir ci-dessous quelques considérations sur le huitième long métrage d'André Forcier — même si ses films, comme toutes les grandes œuvres, semblent toujours trop à l'étroit dans les descriptions que l'on en donne. **La comtesse de Baton Rouge** nous convie à retrouver, avec un bonheur une fois de plus renouvelé, l'univers vivifiant de ce conteur génial: celui d'**Au clair de la lune**. Oui, Forcier est grand!

M.-C.L.

24 IMAGES: *Quel a été le point de départ de La comtesse de Baton Rouge?*

— ANDRÉ FORCIER: C'est toujours compliqué de raconter la genèse d'un film. Avant d'écrire une histoire, on est habité par toutes sortes de préoccupations, bonnes et mauvaises. Je réfléchissais sur les flashs-back en me disant qu'ils sont souvent trop prévisibles. Comment faire un flash-back sans revenir au prétexte narratif? Cette question-là me trottait dans la tête sans égard à l'histoire que j'avais à raconter. Ça m'intéressait aussi de rappeler cette époque, la fin des années 60, où moi et beaucoup d'autres, on «bummait» de

la pellicule de plateau en plateau, de raconter l'histoire d'un cinéaste; encore fallait-il être capable de parler de cinéma de façon simple et pas trop abstraite. J'avais commencé par écrire l'histoire de la relation d'un réalisateur et d'un monteur aveugle, mais quand j'ai appris qu'on retrouvait dans un des derniers films de Godard un personnage du genre, j'ai tout «scrapé» et recommencé...

Je me suis souvenu du petit gars que j'étais à 19-20 ans, mais sans jamais vouloir faire un film autobiographique. Il n'y a que certains éléments qui le sont. C'est peut-être l'autobiographie d'un imaginaire, mais c'est tout. Je ne me suis pas énamouré d'une femme à barbe et je n'ai pas connu le Grand Zénon... sauf que j'ai pour mon dire que quand une réalité est bien exploitée, elle devient métaphore. À force de tripoter cette réalité-là, le personnage a éclaté et la nécessité d'un élément, je n'ose pas dire surréaliste mais plutôt métaphorique, est apparue. Par exemple, je me disais que mon personnage de Rex ne pouvait pas que faire le tour des plateaux à gauche et à droite pour trouver de la pellicule, ça ne fait pas un film. Pour dynamiser ce personnage, il me fallait une sorte de personnage exemplaire qui serait comme une réponse à ses fantasmes. J'ai donc inventé le Grand Zénon qui, lui, peut faire du cinéma sans caméra et sans pellicule. Il fallait ensuite que je le situe dans un cadre crédible, c'est-à-dire au Parc Belmont, et que j'en fasse une créature, mais avec une psychologie humaine. Il fallait aussi l'incarner dans l'histoire et pour cela, la meilleure façon c'était que le héros, Rex, et le Grand Zénon aiment la même femme. Et de quelle femme, dans le sillage du Grand Zénon, Rex pouvait-il s'énamourer? D'une femme à barbe, mais quand même pas n'importe laquelle! Une jolie femme à barbe qui conserve toute sa sensualité. Voilà comment j'ai démarré.

Mais finalement le désir de cinéma et la quête de pellicule se confondent avec la poursuite, jusqu'en Louisiane, de la femme que Rex aime. Les deux quêtes deviennent parallèles en quelque sorte.

— C'est en fait une histoire très simple, sauf qu'elle n'est jamais prévisible. Il y a avant tout une histoire d'amour dans ce film:

Angèle Temporel (Louise Marleau), la biographe du Grand Zénon (Frédéric Desager) au centre et Rex Prince (Robin Aubert).



PHOTO: ANTOINE SAITO

LA COMTESSE DE BATON ROUGE



André Forcier photographié par Bertrand Carrière.

celle d'un jeune cinéaste qui, pour se rapprocher de la femme qu'il aime, devient homme canon dans un cirque en Louisiane. Il se fait monter la tête par Dudley Fuselier qui veut se débarrasser de son canon parce qu'il s'ennuie de Branda qui est en Alaska...

Vous parlez des fantasmes de vos personnages, mais on peut presque voir ce film comme le fantôme de vos autres films, d'abord parce qu'il est moins ancré directement dans le réel, dans un milieu précis.

— On m'accusait parfois de patauger dans les mêmes bars de l'Est de Montréal... Pourtant, tout le monde se répète, pourquoi pas moi?... Reste que j'ai quand même essayé d'ancrer mon film dans le réel parce que pour que les métaphores ou le surréalisme puissent exister, il faut que le réel existe d'abord. C'est-à-dire que je n'ai pas au départ des flashes surréalistes: je ne me suis pas dit que j'allais mettre un cyclope dans mon film. Le cyclope est venu du personnage de Rex Prince. Le fantôme vient d'une nécessité qui était non pas de s'échapper du réel, mais plutôt de le faire éclore. Le surréalisme est une éclosion du réel, jamais une échappatoire. À un moment donné, la réalité atteint une sorte d'état de grâce et c'est là qu'elle peut le mieux servir le cinéma.

Quand je me mets à écrire une histoire, il y a des éléments oniriques et surréalistes qui viennent s'y greffer sans que je le veuille à tout prix. Il reste que l'histoire se cristallise toujours au moment où ces éléments-là apparaissent; à l'exception peut-être de *Bar salon*, qui est un film plus vériste.

Rien ne semble laissé au hasard, si on pense par exemple aux noms des personnages. C'est étonnant le nombre de jeux que l'on peut faire avec ceux-ci. Par exemple, Rex Prince, dont le prénom veut dire roi, est interprété dans «le film dans le film» par un personnage du nom de Roy (Tranquille)...

— Tranquille, j'ai emprunté ce nom à un libraire, Angèle Temporel m'est venu parce que j'écoutais beaucoup Guy Béart à ce moment..., Édouard Doré, eh bien, au départ il s'appelait Eddy Golden..., le Grand Zénon, c'est dérivé du nom des projecteurs Xénon, Nuna Breaux... il y a plein de Breaux en Louisiane.

Ce film est aussi jalonné de références. On y fait allusion à plein de cinéastes: Skolimowski, Frank Capra, avec Maria Capra, Elia Kazan, avec l'hôtel Kazan...

— Pour l'hôtel, c'est un hasard, mais il y a aussi le ruban de rêve emprunté à Rossellini. Je voulais parler de cinéma, tout en essayant de rendre ça accessible. Ça aurait pu être casse-gueule de parler de montage de façon trop technique, et c'est ce qui a été le plus difficile à réussir. C'est pour ça que je voulais qu'on s'attache à ce personnage de vieux monteur brillant mais dépassé par les nouvelles technologies et qui se sent trahi par un réalisateur qui lui avait toujours été fidèle. Puis, comme le film portait sur le cinéma, je voulais aussi que la structure soit assez audacieuse et propose des nouveautés.

Elle est à la fois déroutante, de par la temporalité et la spatialité, et limpide par le ton, lié à l'onirique. C'est un film où chaque personnage est la métaphore d'un autre. Même le film dans le film est, d'une certaine façon, la métaphore du film dans lequel il s'insère.

— Oui, tout à fait: c'est l'interprétation du reste du film. Mais tout est une interprétation... L'art est une interprétation du réel.

Il est même dit dans le film que le cinéma est mieux que la vie.

— On y dit: «Il est rare que la vie fasse du cinéma.» Cioran, qui donnait des conseils à un jeune poète, disait: «Concentre, concentre». Le cinéma, c'est le concentré de la vie.

Peut-être est-ce à cause des flashes-back, mais on se sent vraiment devant ce film comme dans un état de rêve, comme dans un rêve éveillé.

— Il y avait, sur le plan formel, un véritable défi qui était que le film dans le film soit tourné complètement différemment. Tout le flash-back et le film contemporain sont tournés comme un film de Forcier. Mais au découpage, André Turpin, le directeur photo, et moi, nous nous sommes inventés un autre cinéaste pour le film de Rex Prince. Donc, je faisais des choses dans le film dans le film qui ne m'étaient pas naturelles au départ, j'avais l'impression d'être dans la peau d'un autre gars, j'étais moi-même un personnage.

C'est ce qui explique sans doute qu'on retrouve des scènes de nu dans le film dans le film, alors que vous aviez toujours dit être incapable de demander à des acteurs de se dévêtir. Ce n'est pas vous mais un autre qui le faisait ici...

— Probablement... Il y a sans doute du vrai dans ce que vous dites. En fait, ça n'a pas été à ce point conscient, mais, vous savez, l'inconscient, c'est plus vrai que le conscient.

Ne craigniez-vous pas qu'avec ce jeu de ressemblances entre vous et le personnage de Rex Prince, on cherche à accorder plus d'importance à la dimension autobiographique du film qu'elle n'en a en vérité?

— Mais je me suis amusé avec ça... Et l'acteur aussi! Au départ, il me ressemblait, il avait au naturel un peu de ma dégaine... mais pas tant que ça. Il y a eu tout un travail de fait dans ce sens, et ç'a été pour nous un bel exercice de style! Comme il y avait un peu de moi dans Rex Prince, je trouvais intéressant d'inviter l'acteur à composer un personnage. D'ailleurs, il faut toujours proposer quelque chose à un acteur. Mieux vaut lui proposer quelque chose de faux que de ne rien lui proposer. Si tu lui demandes quelque chose, il joue, il interprète, il n'est pas lui-même.

Votre film est là pour dire que le temps aussi se répète: vous dites que ce film qui n'est pas autobiographique vous ressemble, et Rex Prince lui aussi fera un film qui n'est pas autobiographique, parce qu'il ne s'est jamais arrêté à l'hôtel Kazan par exemple, mais presque...

— Ce qui me ressemble, ce qu'il y a de vraiment autobiographique dans le film c'est par exemple que moi, lorsque j'ai commencé les premières fois à tourner, ça ne m'intéressait pas de raconter des histoires. J'ai suivi un cours de cinéma par hasard au collège; un cours de cinéma qu'on m'avait forcé à suivre parce que j'étais presque mis à la porte de l'institution et pour me punir on m'avait dit que je devais faire des arts — ce qui m'enlevait le choix de la moitié des options pour l'avenir. J'ai suivi un cours expérimental en cinéma, et le professeur nous avait montré un tas de films comme *Zéro de conduite* de Vigo, *Terre sans pain* de Buñuel. Deux ans plus tard en rhétorique, on avait encore des cours de religion, et le professeur, un franciscain sur le point de défroquer, avait donné la permission à notre gang de gars qui avait fait le cours de cinéma, de tourner un film au lieu de suivre les cours du semestre, mais à condition qu'il porte sur un grand thème humain. On s'est alors mis à

LA COMTESSE DE BATON ROUGE



PHOTOS: JEANNE LOUISE BULLIARD

L'amour propulsé au-delà de toutes limites: par passion pour une jolie femme à barbe, Rex Prince se fait homme canon.
En haut, Maria Capra (Isabel Richer).

inventer des personnages et des situations. Ce film collectif s'est appelé *La mort vue par...* et a gagné un grand prix de cinéma amateur à Radio-Canada. Mais, heureusement, la copie a été perdue...! Je me suis donc intéressé au cinéma grâce à l'école, parce que c'était obligatoire, je me suis mis à aimer ça malgré moi, je ne voulais pas vraiment faire une carrière. Les films qui m'intéressaient le plus étaient plutôt des films expérimentaux mais aussi, surtout, les documentaires; et assez ironiquement, les documentaires des cinéastes de fiction. Je crois que les plus grands documentaires ont été tournés par des cinéastes de fiction, ou à peu près tous — même si dire ça ce n'est pas correct pour Joris Ivens —, je pense à ceux de Buñuel ou même à ceux de Flaherty qui, à la limite, est aussi un cinéaste de fiction si on considère un film comme *Tabou*. Donc, c'est en tournant ce film-là que j'ai découvert que ça pouvait être intéressant d'inventer des personnages, ce qui fait qu'avec de l'argent de poche j'ai tourné un petit film: *Chronique labradorienne*, qui avait été sélectionné pour passer au pavillon de la jeunesse à Expo 67.

C'est à partir de ce moment-là que l'idée de raconter des histoires s'est vraiment imposée à moi, encore que mon premier long métrage, *Le retour de l'Immaculée Conception*, était extrêmement



Maria Capra, ou la comtesse de Baton Rouge.

PHOTO: JEANNE LOUISE BULLIARD



Angèle Temporel et Rex Prince.

PHOTO: ANTOINE SAITO

éclaté, d'abord dans son scénario original, mais aussi dans son mode de production: tourné à compte d'auteur, avec des chutes de pellicule et produit seul. D'ailleurs, j'ai ensuite coproduit tous mes films jusqu'à *Au clair de la lune* inclusivement, jusqu'à ce qu'on interdise aux auteurs de se produire — et surtout aux auteurs comme moi, parce qu'on m'a toujours considéré comme un *bum*, alors que j'ai une pensée beaucoup plus structurée que ces minables qui me traitent de *bum*. On refusait même que je me coproduise, alors que mon premier métier c'est producteur. Pourtant, j'avais même été invité, en

1980, à un colloque en Belgique sur le métier de producteur-réalisateur; j'étais reconnu comme tel et j'éprouvais beaucoup de plaisir à être impliqué dans la production de mes films. Je possède ce métier et on me l'a enlevé et nié complètement. Aujourd'hui, je ne voudrais plus être le seul producteur de mes films. Roger Frappier, qui a produit *La comtesse de Baton Rouge*, est un très grand producteur, c'est un homme de métier. Je crois au métier de producteur, tout en croyant aussi qu'on ne doit pas interdire aux auteurs qui ont déjà produit, qui ont par exemple produit leurs premiers films, de se produire. Il y a au moins l'avantage que je ne me collette plus directement avec les institutions depuis un bout de temps! Ça demande déjà assez d'énergie d'écrire... Mais quand j'écris, je pense toujours à la réalisation, et quand je réalise je pense à la production; tout ça est extrêmement lié. Être scénariste-producteur-réalisateur, j'aimais cette liberté-là!

Nous avons invité, pour ce même numéro, de jeunes réalisateurs à une table ronde, et ceux-ci revendiquaient tous de pouvoir aussi produire leurs films et se disaient infantilisés par les institutions. Avez-vous parfois, même avec l'expérience que vous possédez maintenant, le même sentiment?

— Absolument! Les institutions infantilisent totalement les créateurs. Ce qu'on remarque en plus, c'est qu'il y a maintenant un tas de producteurs qui ont le vent dans les voiles, qui ont été formés par les institutions. Ils ne sont pas venus du cinéma! Certains sont peut-être de bons producteurs, mais il reste que le cinéma institutionnel a créé ses propres producteurs. Les institutions sont devenues — et c'est un non-sens — une école de formation de producteurs!

Pour revenir au film et au jeune Rex Prince, on peut aussi penser que son choix de filmer non pas des histoires mais «la vie» est lié à une certaine période. Il est fait référence aux marxistes-léninistes, aux trotskistes, etc.

— Mais le personnage n'est pas con, il vient de l'Est de la ville. Mes parents, moi, viennent du Faubourg à m'lasse, j'allais passer mes fins de semaine dans ce quartier-là, près du parc Frontenac, et j'ai voulu sciemment tourner dans ce coin-là. Il reste que le ti-cul veut avant tout faire du cinéma. À l'époque il y avait toutes sortes de groupuscules, et, moi, on m'avait dit qu'il y en avait un qui avait une petite caméra 16 mm pour ses actualités. J'ai toujours été socialiste et je le suis encore — je suis pour une présence importante de l'État —, mais je n'ai jamais été marxiste dans la mesure où je ne crois en aucune dictature, y compris celle du prolétariat; mais je trouvais amusant que Rex prenne sa carte de membre du Parti pour avoir un peu de pellicule et faire le film qu'il veut. Puis, un jour, il passe un commentaire un peu trop flyé et pas trop orthodoxe, et il doit se sauver avec la caméra chez Édouard Doré, le monteur. Moi, je n'ai jamais fait ça, mais de 21 à 24 ans je n'avais pas vraiment de domicile fixe et il m'arrivait de «squatter» des salles de montage.

Lorsque vous vous êtes dit que vous vouliez que ce soit comme un autre réalisateur qui mette en scène le film dans le film, à quoi avez-vous pensé pour transformer votre mise en scène?

— Je n'ai pas pensé en réalisateur... Disons quand même que le résultat est que le film dans le film est beaucoup moins découpé que le reste du film. Les mouvements et les cadrages sont différents, beaucoup plus extrêmes, audacieux, parfois la caméra est bancale. Quand il y a une contre-plongée, elle est plus évidente. Les angles de prises de vues sont plus marqués. Un lien est fait aussi entre le film du jeune Rex, quand la caméra «jerke» lorsqu'on déterre un mort au début de son film, et le film de Rex Prince qui reprend ce procédé.

Lorsque vous dites que le film a eu pour point de départ une réflexion sur le flash-back, est-ce qu'il faut comprendre que ce jeu, ce travail de construction sur le temps fut ce qui, tout au long de l'écriture, vous a préoccupé en premier lieu?

— Je voulais jouer dans le temps de façon intéressante mais que l'histoire reste claire. Le fait par exemple de changer d'interprète dans le milieu du film, de ne pas revenir au prétexte dramatique était tout à fait à haut risque. Mais j'ai voulu faire en sorte que le spectateur se demande pendant à peu près 35 secondes ce qui se passe, et puis rattrape le fil. Je suis conscient que ça aurait pu être assez casse-gueule, mais quand on ne risque pas de se péter la gueule, il n'y a pas de film.

Dans chaque film, il y a toujours à peu près 75% du travail qui porte sur la structure; c'est la partie la plus longue et la plus difficile. Ensuite, les dialogues viennent se greffer. Il m'arrive même d'écrire, ou de réécrire certains dialogues sur le plateau, juste avant de tourner. Par exemple, la scène où Rex et Paula Paul fument du pot avant que l'on change d'interprète et qu'on se retrouve dans le



Nuna Breaux (France Castel), celle qui recoud toutes les plaies...

film dans le film, j'ai «scrappé» les dialogues sur le plateau et j'ai écrit en deux minutes les nouveaux dialogues. J'avais fait répéter les acteurs et je trouvais que les dialogues n'étaient pas bons; je les ai réécrits «au pif». J'écris mes scénarios parce que j'aime bien avoir cette liberté-là, au moment de tourner, de trahir le scénario.

Vous dites que les dialogues arrivent après mais ce sont, ici comme toujours, des dialogues très écrits. On sent vraiment chez vous un goût de la langue.

— Je dis simplement qu'il y a avant tout l'histoire et que ce ne sont jamais les dialogues qui m'amènent à elle, mais que c'est au contraire l'histoire qui amène les dialogues. Si j'écrivais plutôt des romans, je les écrirais peut-être au fil de la plume, mais dans un roman il n'y a pas la contrainte de l'histoire comme au cinéma. Tu n'as peut-être que 10 ou 20 % d'histoire dans un roman et le reste, ce sont des considérations autres, les jugements moraux, par exemple, ou les descriptions. Mais c'est vrai que j'ai toujours eu ce goût de la langue. J'ai horreur par exemple d'une lettre mal écrite. Même pour ma correspondance ordinaire, ma blonde me trouve tellement maniaque; je n'arrête pas de me relire. Au cinéma, c'est un très grand plaisir de ramasser dans un aphorisme de douze pieds, sept ou huit lignes de texte. Ainsi: «L'ordinaire est plein de sujets inexprimés», c'était au départ une dizaine de lignes. Mais c'est souvent long pour arriver à ça. On n'arrive pas à la quintessence d'une idée ou à la métaphore instantanément.

Encore une fois, c'est le modèle de Cioran.

— Cioran pour moi, c'est probablement le plus grand écrivain du siècle. Je me suis beaucoup baigné dans son œuvre lorsque, avec Bernard Lalonde, j'ai écrit la voix hors champ d'*Au clair de la lune*. Cioran est d'ailleurs cité au générique. L'aphorisme convient très bien aux dialogues de films, parce que le cinéma, c'est l'illusion, le concentré de la vie. Il ne faut pas faire parler les personnages comme dans la vie, il faut donner l'illusion de cela. ■