

Rencontre avec Paul L'Anglais

Léo Bonneville

Number 106, October 1981

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/51038ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (print)

1923-5100 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this document

Bonneville, L. (1981). Rencontre avec Paul L'Anglais. *Séquences*, (106), 4–12.



Paul l'Anglais à son bureau, en 19

rencontre avec PAUL L'ANGLAIS

Pionnier du cinéma québécois, le lieutenant-colonel Paul L'Anglais a connu une carrière importante dans le monde de la radio, du cinéma et de la télévision. Il est à l'origine des premiers films qui ont fait courir les foules pour acclamer les nôtres dans des oeuvres qui constituent la première vague du cinéma de chez nous. Plein de souvenirs vivaces, il a bien voulu nous accueillir chez lui et répondre spontanément à toutes nos questions. Ainsi il verse des renseignements précieux pour la petite histoire du cinéma québécois. Nous l'en remercions.

Léo Bonneville

SEQUENCES 106

L.B.- M. Paul L'Anglais, qu'est-ce qui vous a incité à vous lancer dans la production de films après la guerre?

P.L. — A la suite de la production du film **Le Père Chopin** en 1944 et de sa distribution en 1945, M. René Germain, de la Société générale de financement, a eu l'idée de produire des films. Il a demandé à son adjoint, M. Roland Giroux, (devenu par la suite président de l'Hydro-Québec et de nombreuses compagnies) de me contacter à ce sujet. Tous deux m'ont fortement encouragé à trouver un sujet de film et à dénicher un studio pour réaliser des films.

L.B.- Comment avez-vous groupé les financiers qui ont formé la Québec Production Corporation?

P.L. — Sachez qu'il n'y avait qu'un seul financier, M. René Germain, qui a trouvé les fonds nécessaires pour les films de la compagnie, pendant cinq ans.

L.B.- Puisqu'il s'agit d'une corporation, certaines gens pouvaient-elles investir dans une production de film?

P.L. — Certainement. Par exemple, M. Marc Drouin, qui se trouvait alors président du Sénat, à Ottawa et qui a investi dans le film **Un homme et son péché**.

L.B.- Vous-même, étiez-vous impliqué financièrement?

P.L. — Pas du tout.

L.B.- Quel était donc votre rôle?

P.L. — J'avais le titre de vice-président de la compagnie et de producteur délégué pour toutes les productions. Toutefois, si vous regardez le générique des films, vous constaterez qu'on indique: réalisation Paul L'Anglais et mise en scène de quelqu'un d'autre, mais tout de même, c'était mon affaire.

L.B.- Il est étrange tout de même qu'on ait attribué la fonction de réalisation?

P.L. — À cette époque, la réalisation était plus que la production. La production regarde surtout la question financière. Ma contribution, comme à la radio, exigeait que je sois mêlé à toute la mise en scène, rédaction des textes, choix des acteurs... J'étais donc plus qu'un producteur: je dirigeais tout.

L.B.- Quel était le but précis de la compagnie et de quels fonds disposait-elle?

P.L. — Je n'ai jamais connu le capital de la compagnie. J'en étais le vice-président, mais je n'ai jamais assisté à une assemblée du conseil d'administration. Je dois avouer que cela m'a manqué parce que je travaillais dans l'ignorance complète de ce qui allait arriver. Toutefois je savais que pour suffire à créer des fonds par la recette, il fallait produire au moins trois films par an. Or, à l'automne de 1946, nous n'en avons produit que deux. **La Forteresse** et **Whispering City** (qui était la version anglaise). Cela constituait deux films pour la distribution.

L.B.- Est-ce que la question financière vous angoissait au cours du tournage en craignant de manquer d'argent pour terminer un film?

P.L. — Non. Parce que chaque fois que nous tournions un film, j'avais le budget nécessaire pour ce film-là. Mais je ne pouvais anticiper et prévoir que, dès ce film terminé, j'en aurais deux autres à préparer. C'est cela qui était angoissant. Quand un film se terminait, l'équipe de travail se dispersait, sauf trois ou quatre personnes vraiment essentielles.

L.B.- Avez-vous dû dépasser le budget fixé?

P.L. — Jamais.

L.B.- Cela vous a-t-il obligé de supprimer des scènes inscrites au scénario?

P.L. — C'était une exigence quotidienne. Nous avions un certain nombre de scènes à tourner, dans chaque film. Chaque jour, à la fin du tournage, avec le sous-producteur (qui était mon adjoint) et le metteur en scène, nous calculions où nous en étions rendus: le nombre de scènes qu restaient à tourner et l'argent dont nous disposions. Le comptable de la compagnie, M. Clément Primeau, venait sur place pour tout vérifier. Quand je vous dis que nous comptions les clous, les planches, je n'exagère rien. Nous comptions vraiment les clous et les planches. Et je savais, de jour en jour, où nous en étions financièrement. Cela se passait ainsi chaque fois que je faisais un film. Je n'ai jamais dépassé un budget établi.

L.B.- Qui a établi les studios de Saint-Hyacinthe?

P.L. — Ce fut un choix arbitraire. Nous avions espéré pouvoir travailler dans des studios adéquatement équipés. Malheureusement nous nous sommes rapidement rendus compte — surtout après une visite exhaustive à Hollywood, M.

René Germain et moi — que, pour rencontrer la concurrence contemporaine selon les normes d'Hollywood, il fallait de l'espace. Nous avons fait un tour d'horizon. Quelqu'un nous a suggéré Valcartier où il y avait des baraques. Un autre nous a parlé d'un théâtre désaffecté, d'autres nous proposaient un arrangement avec les studios Renaissance Films. Finalement, nous avons opté pour Saint-Hyacinthe parce que nous pouvions profiter d'une immense superficie à un coût extrêmement réduit.

L.B.- Pourquoi précisément Saint-Hyacinthe?

P.L. — Il s'agissait des anciennes baraques de la marine. Cela fait drôle de parler de marine à Saint-Hyacinthe en plein milieu d'un continent. Mais c'est dans cette école navale qu'on entraînait, durant la guerre, les jeunes à la discipline et qu'on formait des sous-officiers et des officiers. Il y avait entre autres, une baraque principale de trois cents pieds de longueur et d'une hauteur moyenne de trente pieds. Ce hangar était fort utile pour la construction de décors en permanence. Mais il fallut l'insonoriser, le ventiler et l'équiper de passerelles, lampes, caméras, etc. Or, pendant que j'étais à la recherche d'un scénario, de vedettes, d'acteurs, de techniciens, à Saint-Hyacinthe, on s'affairait méthodiquement à un travail préparatoire. Il faut ajouter que nous avons eu la collaboration de tous les citoyens de la ville. Et je puis ajouter que nous avons travaillé dans des conditions idéales.

L.B.- Cela a-t-il amené de l'emploi pour les gens de Saint-Hyacinthe?

P.L. — Assurément. Nos meilleurs électriciens, nos meilleurs gaffeurs étaient des citoyens de Saint-Hyacinthe qui ont appris leur métier sur place.

L.B.- Trouviez-vous que l'équipement établi à l'intérieur des studios était satisfaisant?

P.L. — Ces studios étaient assez convenables pour que, en 1950, Otto Preminger vienne y tourner, pour la 20th Century-Fox, un film qui s'intitulait **The Thirteenth Letter** avec Charles Boyer, Linda Darnell, Michael Rennie, avec un minimum d'équipement supplémentaire.

LA FORTERESSE (1947)

L.B.- En 1946, vous produisiez La Forteresse. Comment vous est venu le sujet du film qui ressemble étrangement, a-t-on noté, au film d'Hitchcock, Strangers on a Train?

P.L. — Le sujet provient d'un scénario qui m'a été soumis à Hollywood par Paul Kohner et George Marton. Ce dernier est devenu, sous moi, le producteur du film. J'en étais, comme vous le savez, le réalisateur. Nous avons pris cette histoire qui s'appelait **Whispering City** et nous l'avons appelée en français **La Forteresse** parce que c'est un titre infiniment meilleur que **Whispering City**. En anglais, la réputation de l'auteur du scénario était assez

Les Studios de Saint-Hyacinthe.



répandue pour que nous maintenions le titre original, mais pour motiver le titre anglais, nous avons dû faire — après le tournage du film — un prologue et un épilogue que j'ai écrits, produits et mis en scène, en janvier 1947, partiellement à Québec et, ensuite, en **back screen**, à Associated Screen News à Montréal.

L.B.- Pourquoi tout ce tintouin?

P.L. — À la suite d'une association d'idées un peu compliquée. Au départ, Charles Philippe qui, à Renaissance Films, avait collaboré au **Père Chopin**, avait soumis à M. René Germain un projet de scénario intitulé «Château Frontenac» qui me paraissait incomplet, extravagant, etc. Nous l'avons donc envoyé passer six semaines à Hollywood où il a fallu que nous allions le rechercher, M. René Germain et moi, parce que le travail n'aboutissait pas: il n'avait rien écrit ni trouvé un scénario potable. Je l'ai donc remercié de ses services, parce que j'ai senti qu'il nous exploitait. Il en est résulté que Paul Kohner qui, par la suite est devenu notre agent à Hollywood, nous a trouvé des projets de scénario dans lesquels j'ai choisi, après l'avoir soumis à M. René Germain, **Whispering City**. Tout cela a pris trois voyages à Hollywood et au delà de trois mois. L'idée de «Château Frontenac» inconsciemment nous était restée dans l'esprit et, quand il s'est agi de trouver une ville attrayante pour faire vivre **Whispering City**, moi, qui étais né à Québec, je n'ai pu imaginer que ma ville natale, une forteresse!... Et c'est automatiquement devenu le titre du film en langue française, **La Forteresse**. Malheureusement, pour la mise en scène, j'ai accepté Fedor Ozep qui avait tourné **Le Père Chopin** en 1944. Hélas! il n'était pas un homme à tourner un film en langue anglaise. Or, pour réussir, notre film devait être bilingue. Nous avons engagé Paul Lukas, Helmut Dantine et Mary Anderson comme vedettes américaines. En français, nous avions Jacques Auger, Paul Dupuis et Nicole Germain. Les autres acteurs jouaient leurs rôles respectifs dans les deux langues, afin de simplifier les coûts de production. Nous travaillions d'abord en anglais, où le figolage de la mise en scène se faisait et les acteurs de langue française n'avaient qu'à donner leur rôle de la même façon. Ainsi nous économisions énormément de temps.

L.B.- Comment arriviez-vous à faire les raccords précis?

P.L. — Je suis allé moi-même acheter une Polaroid



Paul Dupuis et Helmut Dantine vedettes de **La Forteresse** et de **Whispering City**

noir et blanc, car la couleur n'existait pas encore pour cet appareil. Nous tournions d'abord une scène en anglais et puis nous l'abandonnions pour passer au tournage de la même scène en français. La photo que prenait, sur Polaroid, M. Roméo Gariépy, notre photographe officiel, précisait exactement et immédiatement où les gens étaient placés, quels étaient le port de la cravate, le geste, etc. La scripte pouvait nous donner les détails supplémentaires.

L.B.- Le film a-t-il connu un réel succès?

P.L. — Il a été joué dans tous les pays du monde, sauf en Russie. D'après notre distributeur mondial, J.A. Rank, la Russie voulait le présenter mais nous avons refusé parce qu'elle voulait, nous dit-on, l'exploiter politiquement en appuyant sur le côté criminel de l'histoire dans un contexte capitaliste et sans garantie de paiement. Ce fut le même problème pour **Un homme et son péché**. La Russie voulait exploiter l'avarice dans un pays capitaliste. Nous avons également refusé.

UN HOMME ET SON PÉCHÉ (1947)

L.B.- En 1947, vous tournez **Un Homme et son péché** qui coûte 137 000 \$. Cette dépense vous paraît-elle justifiée?

P.L. — Je peux vous dire que la mise de fonds a été récupérée uniquement par les recettes obtenues au Théâtre Saint-Denis, à Montréal. C'est vous dire que le film a connu des profits intéressants.

L.B.- Le tournage dans les Laurentides a-t-il créé des difficultés?

P.L. — Forcément. Quand nous tournions à Saint-Hyacinthe **Un Homme et son péché** et **Séraphin**, nous avions toujours des extérieurs de prévu. Par exemple, la maison d'Alexis était située dans la côte de Bevoil, de façon à donner l'impression d'un lieu sauvage. Si la pluie se mettait à tomber, nous rentrions dans les studios où nous avions la façade de la même maison toute prête. Mais quand nous allions dans le Nord, nous n'avions pas d'alternative. Il fallait tourner ou ne pas tourner. Tourner par un mauvais temps, c'est possible quand il s'agit de bruine ou de pluie qui n'arrose pas. Par exemple, dans **Séraphin**, nous avons tourné presque tous les extérieurs de la maison de Séraphin, dans le Nord, sous la pluie et c'était lumineux comme éclairage. Les experts constateront toutefois que si lumineux que cela fut, il n'y avait pas d'ombres parce qu'il n'y a pas de soleil. Mais aucun critique n'a souligné cette anomalie.

L.B.- Pourquoi avez-vous confié cette mise en scène à Paul Gury Le Gouadiac?

P.L. — C'était avant tout un metteur en scène de théâtre aguerri, doué d'une patience d'ange, d'un commerce agréable et d'une culture étendue. Et j'ajoute qu'il connaissait bien le pays. Cela était très important. Il fallait que nos personnages soient vrais, que les gags soient authentiques. De plus, Paul Gury était populaire avec les acteurs. Quand il demandait qu'on fasse quelque chose, l'acteur le faisait avec empressement parce qu'il avait confiance en Gury.

L.B.- Vous avez fait faire des sous-titres pour ce film et non une version anglaise. Pourquoi cette décision?

P.L. — Les sous-titres anglais servaient à attirer la population francophone des Etats-Unis. Nous n'avions pas, au Canada, les possibilités de doublage que nous avons aujourd'hui. Et faire faire le doublage à Paris par des voix françaises, c'était impensable. D'ailleurs nous n'avons jamais pu présenter le film en France. Ce n'était pas à cause de l'accent, parce que Marcel Pagnol avait réalisé sa trilogie avec un accent autrement prononcé que celui que nous avons au Québec. Il s'agissait plutôt d'un problème syndical. Les syndicats parisiens et français exigeaient le doublage pour tout film étranger. Je n'ai jamais accepté cela. (Ce fut la même difficulté pour **Tit-Coq** de Gratién Gélinas.)



Un Homme et son péché

L.B.- Ce qui m'a surpris dans votre réponse, c'est que vous sous-titrez le film en anglais pour les francophones américains?

P.L. — C'est qu'il fallait un prétexte pour que le film passe aux Etats-Unis. Si vous le présentez à Manchester ou à Worcester, il faut que tous les citoyens du pays puissent le comprendre et non seulement les Canado-américains. Il fallait donc que le propriétaire d'un cinéma ait une raison de présenter le film. J'ajoute que le film n'a pas connu beaucoup de succès aux Etats-Unis.

L.B.- La participation de Claude-Henri Grignon était-elle exigeante pour les acteurs?

P.L. — Il était très exigeant pour qu'on donne son texte intégralement. Armand Leguet avait l'habitude de prendre des libertés quand il jouait le rôle à la radio et il aurait aimé en faire autant au cinéma, mais aussi bien Paul Gury que Claude-Henri Grignon et moi avons exigé qu'il respecte le texte religieusement.

L.B.- Est-ce qu'il se produisait des modifications au cours du tournage?

P.L. — Il n'y a eu aucun changement de texte, sauf quand il y avait accord au préalable entre Grignon, Gury et moi.

L.B.- Comment Claude-Henri Grignon a-t-il été rétribué pour sa collaboration?

P.L. — Il a reçu une somme forfaitaire fort appréciable pour l'époque.

LE CURÉ DU VILLAGE (1948)

L.B.- **Est-ce le succès du radio-feuilleton qui vous a porté à produire le film Le Curé du village?**

P.L. — Sans aucun doute. Robert Choquette, l'auteur du scénario, avait une distribution toute prête pour le cinéma. Toutefois l'audition radiophonique qui est imaginative est très différente de la vision d'une réalisation cinématographique qui est plutôt réaliste. Il faut reconnaître que des passages qui étaient très radiophoniques ne rendaient pas le même effet au cinéma. Cela ralentissait le rythme. De plus, certains personnages principaux n'avaient pas la même présence qu'à la radio. Et ce fut la difficulté du film. Il aurait mieux valu que Robert Choquette prépare ses textes et qu'un autre choisisse les acteurs.

L.B.- **La collaboration avec Robert Choquette était-elle difficile?**

P.L. — Robert Choquette est un dialoguiste incomparable. Mais pour établir une trame, il n'a pas l'imagination de Claude-Henri Grignon, de Gratien Gélinas ou de Roger Lemelin. Il faut avouer que la trame était vraiment déficiente.

L.B.- **Est-ce que Robert Choquette était consentant à faire des modifications appropriées?**

P.L. — Ce n'était pas facile. Il était sur place et se laissait influencer par l'ambiance, par le contact journalier avec les acteurs. Il aurait mieux valu qu'il vienne en soirée voir les rushes et donne son jugement personnel sans concession. Il était trop près des personnes. On pourrait utiliser l'expression: il était trop près des arbres pour voir la forêt.

L.B.- **En conséquence, tout le monde était mal à l'aise?**

P.L. — Nous ne nous en sommes pas rendus compte. Car nous-mêmes, nous étions influencés par l'auteur. Au contraire, Claude-Henri Grignon, lui, ne venait que de temps à autre sur le plateau. Il ne s'occupait même pas des rushes. Ce qui l'intéressait, c'était le produit final.

SÉRAPHIN (1949)

L.B.- **Est-ce le succès d'Un Homme et son péché qui vous a poussé à produire Séraphin?**

P.L. — Dès la fin du tournage du premier film, nous étions convaincus qu'il fallait faire **Séraphin**.

L.B.- **Le second film a-t-il connu autant de succès que le premier?**

P.L. — A certains points de vue, ce fut un succès plus sûr. Cette deuxième partie était totalement nouvelle. Les thèmes étaient les mêmes mais les personnages centraux étaient différents. Il y avait des moments remarquables. De plus, les acteurs étaient aguerris et les techniciens également. Bref, l'équipe était bien rodée. Le seul inconvénient, c'est que nous ne pouvions pas aller chercher plus d'assistance qu'il y avait de population dans le Québec. Et nous ne pouvions exploiter le film en France à cause des syndicats. Nous avons donc fait à peu près les mêmes recettes qu'**Un Homme et son péché**, mais les coûts de production avaient augmenté à cause du coût de la vie, des traitements des acteurs: tout avait augmenté. Toutefois nous n'avons pas dépassé le budget fixé à 140 000 \$.

L.B.- **Considérez-vous que Séraphin est mieux réussi qu'Un Homme et son péché?**

P.L. — Au point de vue technique, sûrement, car l'expérience nous avait appris bien des choses. De plus, Paul Gury avait pris du métier. Il en était à son troisième film. Ce qui était regrettable, c'est que nous n'avions pas un champ de distribution plus étendu. A mon sens, le film était meilleur, même si le rôle du curé laissait à désirer.

L.B.- **Qu'est-ce qui vous a empêché de faire le troisième film qui aurait porté le titre de «Donalda»?**

La maison de Séraphin à Saint-Adèle



P.L. — C'est tout simplement le manque de financement. À mon avis, il fallait, pour la rentabilité des studios de Saint-Hyacinthe, donc de Québec Production Corporation, produire trois films par an régulièrement, afin de récolter une recette suffisante pour survivre avec des techniciens-clefs en permanence. Nous aurions fait de meilleurs films avec de meilleurs budgets et nous aurions établi des distributions normales même en dehors de la province.

SON COPAIN (1950)

L.B.- **Considérant que la participation française est plus importante que la participation canadienne dans le film, Son Copain n'est-il pas davantage un film français qu'un film canadien?**

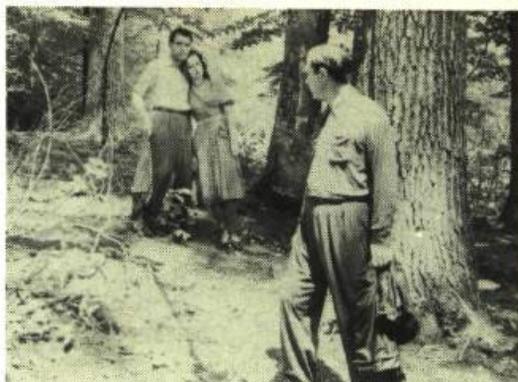
P.L. — Pour nous et pour les citoyens du Québec, c'était un film canadien. L'erreur, c'est que l'acteur français René Dary n'aurait pas dû jouer son rôle en anglais. En réalité, si nous avions eu les moyens, nous aurions doublé René Dary pour la version anglaise. Il était obligé d'apprendre son texte comme un perroquet et il en oubliait le sens, tandis que Patricia Roc et Paul Dupuis étaient parfaitement à l'aise dans les deux langues.

L.B.- **Pourquoi n'avez-vous résolu de faire doubler René Dary en studio?**

P.L. — Nous aurions pu faire cela, mais c'aurait été très coûteux parce que nous n'avions pas l'équipement voulu au Canada. Aujourd'hui ce serait très simple. Autre difficulté: le metteur en scène, le français Jean Devaivre, pensait, en arrivant ici, se trouver dans les forêts de la Colombie Britannique ou près des chutes de Churchill. Il avait donc imaginé un tout autre film. Ça a été pour lui un grand désappointement. Cependant nous avions un excellent photographe dans la personne de Philippe Agostini qui savait improviser, contrairement au metteur en scène.

L.B.- **Alors pourquoi le choix de Jean Devaivre?**

P.L. — C'est René Dary et Philippe Agostini qui nous l'ont proposé, mais toutes les scènes de rivières et de chutes ne pouvaient pas être grandioses, parce que le paysage ne l'était pas. D'ailleurs ces scènes n'étaient pas vraiment utiles car elles n'augmentaient pas la valeur policière de l'histoire.



Son Copain

L.B.- **Le film a été présenté au Canada sous le titre Son Copain, en France sous le titre L'inconnue de Montréal et en Angleterre sous celui de The Fugitive from Montreal. Le succès a-t-il été identique dans les trois pays?**

P.L. — Le succès a été identiquement mauvais partout. Plusieurs raisons expliquent l'échec du film. D'abord l'histoire était banale. Et puis nous nous sommes laissés avoir par le fait que c'était une co-production franco-canadienne. De plus, si nous avions eu affaire à une production exclusivement canadienne, nous aurions pu éviter bien des déboires. Enfin n'ayant pas été consulté sur la partie qui s'était faite en France, il a fallu emboîter le pas avec ce qui était déjà commencé. Nous étions partis d'un mauvais pied.

* * *

L.B.- **Après Son Copain, vous quittez la Québec Production Corporation qui produit encore le film Le Rossignol et les cloches. Après ce film, silence complet de la compagnie. Pouvez-vous dire pourquoi ce silence définitif de la Québec Production Corporation?**

P.L. — La compagnie n'avait jamais voulu comprendre mon point de vue: il fallait faire trois films par année. Ceux qui ne peuvent pas faire trois films par an seront obligés de faire autre chose pour

alimenter leur usine. Et comme nous n'alimentions pas la Québec Production Corporation, la compagnie a dû fermer ses portes. Je l'avais prévu et prédit. Heureusement, j'avais quitté la compagnie à temps.

L.B.- Cette expérience dans la production cinématographique vous a-t-elle été bénéfique?

P.L. — Sans aucun doute. Chaque fois que j'ai fait quelque chose dans ma vie, ça m'a également rapporté quelque chose, ça m'a humainement enrichi.

L.B.- Quelle fut votre participation dans le film de Gratien Gélinas, Tit-Coq?

P.L. — En 1947, nous avons fait **Un Homme et son péché**. Gratien Gélinas, qui était venu nous voir aux studios durant le tournage de **La Forteresse**, est revenu nous regarder travailler. J'ai alors amorcé avec lui l'idée de faire un film inspiré par Le Départ du conscrit et Le Retour du conscrit, deux épisodes des «Fridolinades». Gratien Gélinas est donc allé écrire son histoire et, trois mois plus tard, il est revenu en disant: «C'est fait». J'ai alors enchaîné: «Quand tourne-t-on?» Il m'a répondu: «Tu m'excuseras mais, pour bien établir ma paternité, je vais monter la pièce au théâtre d'abord. Ensuite nous verrons si nous pouvons la tourner au cinéma. Toutefois j'apprécierais que tu me donnes la collaboration que tu m'aurais fournie si nous l'avions réalisée au cinéma d'abord.» À ce moment-là, je commandais le régiment des Fusilliers Mont-Royal et je lui ai apporté toute l'aide que j'ai pu. D'ailleurs, il a toujours porté, pour le rôle de Tit-Coq, au théâtre comme au cinéma, l'uniforme et la grenade des Fusilliers.

L.B.- Y avait-il également une collaboration au plan de la production?

P.L. — Certainement. J'étais le producteur délégué et j'ai reçu de M. Alexandre De Séve, qui finançait le film, l'énorme somme de 1 500 \$. Mon travail consistait à prévoir tout ce qui était nécessaire à l'intérieur d'un budget fixé à 106 000 \$. Nous avons tourné dans les anciens studios de Renaissance Films, à Côte-des-Neiges.

L.B.- N'avez-vous pas eu d'autres expériences avec des metteurs en scène étrangers?

P.L. — Quand Alfred Hitchcock est venu tourner **I Confess**, à Québec, je me suis occupé de la distribution canadienne. Il fallait des acteurs canadiens français qui pouvaient parler anglais

couramment. J'ai trouvé tout de suite Gilles Pelletier et Ovilva Légaré, et ensuite tous les autres acteurs canadiens.

L.B.- Quelle était la participation d'Ovilva Légaré dans le film?

P.L. — Ovilva Légaré avait été choisi sur une photo que j'avais présentée à Hitchcock qui m'avait dit: «Je veux un mime en vérité. Je veux quelqu'un qui sache exprimer par ses yeux, par sa bouche, par ses gestes, **silencieusement**, des choses importantes.» C'est alors que je lui ai présenté Ovilva Légaré, pour une scène de trente secondes. Alfred Hitchcock, qui avait une méthode de travail bien spéciale, donnait toujours à l'acteur le crédit de jouer la scène comme il l'entendait. Ensuite Hitchcock la fignoit. Il fut tellement impressionné par ce qu'avait donné silencieusement Ovilva Légaré dans la scène jouée sans aide qu'il a spontanément applaudi. Ensuite il a dit à Ovilva Légaré: «Maintenant, si vous permettez, nous allons recommencer la scène en soignant, en étoyant certaines choses et en émondant quelques autres.» Et Hitchcock a alors dirigé la scène. C'était un poème. Mais Ovilva Légaré, comme tous les acteurs, était convaincu que c'était son imagination qui avait créé le rôle. L'impression, créée par Légaré sur Hitchcock, fut telle que, finalement pour une scène de trente secondes qui avait été prévue, on trouve au moins quelques minutes silencieuses que Légaré a jouées sous les yeux enchantés d'Hitchcock.

L.B.- Est-ce compliqué de travailler avec Alfred Hitchcock?

P.L. — Je n'ai pas travaillé sur le plateau avec lui. Pour la préparation, c'était idéal. Hitchcock était un être d'une gentiilhommerie exemplaire et toujours très poli.

L.B.- Imposait-il un travail ou suggérait-il?

P.L. — Il suggérait toujours. «Would you like to try this?»

L.B.- Est-ce la méthode qu'utilisait Otto Preminger lorsqu'il est venu tourner au Québec?

P.L. — Preminger c'était le «Jewish Nazi». Il a un caractère intraitable à tous les points de vue. Avec les acteurs, il cherchait à leur casser les reins, tous sauf Charles Boyer.

L.B.- Vous avez un exemple?

P.L. — Linda Darnell, sa vedette qui jouait le rôle d'une infirmière, devait tourner une scène silen-

cieuse de quinze à vingt secondes. Il s'agissait de descendre un escalier sans même poser un geste. Preminger lui a fait répéter le mouvement trente-deux ou trente-trois fois jusqu'à ce qu'elle en pleure. Il était satisfait. Et il a utilisé... la première prise de vue!

L.B.- M. Paul L'Anglais, votre vie s'est déroulée dans la production artistique. Trouvez-vous qu'elle est souvent affectée par des contingences financières?

P.L. — Sûrement. Si on ne peut s'assurer de la finance, que ce soit pour une production cinématographique, théâtrale ou télévisuelle, la réalisation sera compromise. Il faut avoir les moyens suffisants.

L.B.- Avez-vous trouvé une certaine satisfaction dans ce travail malgré des déboires inévitables?

P.L. — D'énormes satisfactions. J'ai justement reçu aujourd'hui une lettre de M. Michael Powell qui a tourné **Red Shoes, 49th Parallel**, etc. C'est dire que j'ai rencontré des gens qui m'ont humainement enrichi et je pourrais en nommer plusieurs.

L.B.- Où en êtes-vous avec vos mémoires?

P.L. — J'ai déjà publié un bouquin qui s'intitule «La Belle Epoque», qui couvre les vingt premières années de ma vie. Je suis en train d'en écrire une autre tranche qui va de 1927 à 1934 et qui amorce ma carrière radiophonique. Et ensuite j'écrirai un troisième volume qui traitera exclusivement de la radio de 1934 à 1952. Il me restera à parler de théâtre 1940-41 et du cinéma de 1946 à 1952. Et pour finir, si Dieu me prête vie, je pense à un dernier livre sur la télévision. Comme je devrai parler de gens encore en activité, le livre sera nécessairement posthume.

Tournage d'**Un Homme et son péché** dans les Studios de Saint-Hyacinthe

