

Stéphane Lafleur, réalisateur de *Continental*, un film sans fusil

Stéphane Defoy

Volume 25, numéro 4, automne 2007

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/33520ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Association des cinémas parallèles du Québec

ISSN

0820-8921 (imprimé)

1923-3221 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce document

Defoy, S. (2007). Stéphane Lafleur, réalisateur de *Continental*, un film sans fusil. *Ciné-Bulles*, 25(4), 18–23.

Stéphane Lafleur
réalisateur de **Continental**, un film sans fusil

« Le regard qu'on pose sur notre société est plus important que la critique formulée à son endroit. » Stéphane Lafleur

STÉPHANE DEFOY

Stéphane Lafleur a fait ses classes avant d'arriver au long métrage. À la fin des années 1990, il fonde avec des amis le mouvement Kino, un regroupement de jeunes vidéastes réalisant des œuvres sans censure ni contraintes autres que financières. Usant de ce nouvel espace de création, il passe ensuite à la réalisation de courts métrages (**Snooze**, **Karaoké**) remarqués dans différents festivals internationaux. Parallèlement à sa démarche de réalisateur, il forme le trio musical Avec pas d'casque dont il signe les textes des chansons. Que ce soit par la musique ou l'audiovisuel, Lafleur aime s'inspirer du quotidien, puisant de minutieuses observations dont il se sert pour créer des univers singuliers. Son premier long métrage, **Continental**, un film sans fusil, ne fait pas exception à la règle. Il met en scène des personnages dont la routine est constituée de petits drames et d'une grande part de lassitude. En discutant avec le réalisateur, les mêmes impressions se dégagent qu'à la sortie de la projection : finesse, intelligence, sincérité et un humour infaillible dépourvu de toute forme de désenchantement. Entretien avec un jeune auteur qui pourrait bien faire parler de lui dans les mois et les années à venir.



Continental, un film sans fusil
PHOTO : CAROLINE HAYEUR

Ciné-Bulles : Vous venez tout juste de revenir de la Mostra de Venise où votre film était sélectionné dans la section Venice Days, une section parallèle équivalente à la Quinzaine des réalisateurs à Cannes. Comment avez-vous trouvé l'expérience?

Stéphane Lafleur : La section dans laquelle j'étais convenait bien au film. Les programmeurs sélectionnent des projets qui essaient des choses du point de vue scénaristique et où il y a une recherche formelle. C'était une belle expérience. La Mostra est un festival prestigieux, mais qui conserve une échelle humaine, ce qui m'a beaucoup surpris étant donné son enviable réputation internationale. En plus, Venise est une ville magnifique à visiter et, parallèlement au Festival, il y a la Biennale, alors ça foisonne d'activités.

Et la réception de votre film?

La réaction a été bonne. Les gens ont applaudi, mais ils ne m'ont pas ovationné pendant une heure, pas

plus qu'ils ne m'ont lancé d'objets. (rires) Plus sérieusement, ils ont une jolie tradition, c'est-à-dire qu'ils demandent à un artiste italien qui a vu le film auparavant de venir le présenter et le commenter. Dans le cas de **Continental**, ce que l'invité a dit était extrêmement approprié. Entre autres, il a souligné, avec son éloquence proprement italienne, que le film fait sourire tout en laissant l'impression qu'on a les dents sales. Une très belle métaphore.

Entre la présentation du film dans certains festivals et sa sortie en salle, les critiques rendent leur verdict. Êtes-vous sensible à leurs commentaires?

Comme n'importe qui. Personne n'aime se faire taper dessus pas plus que de se faire détester. Moi, j'ai fait mon boulot et j'assume mes choix. Par exemple, si tu fais un spectacle de musique et que tu reçois des commentaires, tu peux modifier des éléments pour les représentations suivantes. Même chose au théâtre. Mais au cinéma, une fois que c'est lancé, tu

dois vivre avec le résultat de ton travail. La critique, ça reste l'opinion d'une personne qui s'est peut-être levée du mauvais pied ou qui est peut-être en rupture amoureuse. Pour moi, le visionnement d'une œuvre demande une synchronisation entre le spectateur et le film. Il y a des longs métrages que tu vois une première fois et qui te laissent complètement indifférent. Tu les revois plus tard et ça te rentre dedans parce que tu es rendu ailleurs dans ta vie ou parce que tu vis d'autres choses au moment où tu les regardes.

*Vous venez du mouvement Kino où l'on jouit d'une liberté complète. Pour **Continental**, avez-vous réussi à avoir une bonne marge de manœuvre?*

Je me suis lancé dans ce projet de long métrage sans trop savoir ce que ça donnerait au bout du compte. J'avais peur qu'on m'impose certaines décisions et qu'au terme du processus, je puisse être déçu du résultat.

Vous aviez des craintes?

Oui, j'avais des craintes par rapport à la structure de production traditionnelle, par rapport au budget nécessaire à la réalisation d'un long métrage et à l'éventuelle pression qui viendrait, étant donné qu'on injecte des fonds publics dans le projet. J'avais peur également que le manque d'expérience — c'était mon premier long métrage — fasse que j'échappe la balle à plusieurs endroits et que je ne sois pas en mesure de la rattraper. Mais avec le recul, je constate qu'il n'y a que des éléments positifs à retenir tout au long du processus.

*Pour votre court métrage **Snooze**, Luc Déry était déjà votre producteur. Je présume que cette marge de manœuvre est plus facile à obtenir avec quelqu'un qui connaît bien votre façon de travailler?*

Oui, mais pour le producteur, le passage du court au long métrage suscite de plus grandes attentes et le budget est beaucoup plus élevé, donc le résultat doit suivre. Il y a eu des discussions assez corsées sur des choix artistiques, des suggestions ont été émises, mais finalement j'avais toujours la liberté de trancher. Pour moi, ça fait partie du travail d'un producteur d'alimenter le réalisateur. Il est ton partenaire principal de la première ligne du film jusqu'à la dernière, et même plus, parce que c'est



Stéphane Lafleur — PHOTO : ÉRIC PERRON

lui qui s'occupe de la promotion après que le processus soit terminé. Si, dès le départ, tu as des différends avec ton producteur, c'est très mal parti. J'ai eu la chance de rencontrer Luc il y a longtemps. Il avait vu mon film étudiant (**Karaoké**) et il avait souhaité me rencontrer pour savoir ce que je comptais faire par la suite. On s'est tout de suite bien entendu.

Avez-vous trouvé facile la transition du court au long métrage?

Sur le plan de l'écriture, la transition s'est faite naturellement. Le long métrage m'a permis de développer des personnages de manière plus approfondie et c'est ce que je recherchais, j'étais rendu à cette étape. Dès le départ, j'avais l'idée de faire un film avec quatre personnages qui mènent des existences en parallèle. Je ne sentais pas que j'avais le souffle pour écrire une seule histoire d'une heure trente. Alors, je rédigeais quatre récits comme on rédige quatre courts métrages en pensant que ce serait plus simple. J'étais dans l'erreur, je me suis rendu compte que le scénario avait besoin d'une plus grande unité.

« Je me suis lancé dans ce projet de long métrage sans trop savoir ce que ça donnerait au bout du compte. »

Je présume aussi qu'écrire un projet sous la forme d'un film choral s'avère d'une grande complexité?

Oui, car dès que tu changes un détail dans le récit ou que tu supprimes une scène, tout le reste s'en trouve décalé. Également, d'autres scènes n'ont plus leur raison d'être. Cette complexité, je l'ai aussi retrouvée au montage, car on a passé un temps fou à trouver l'équilibre entre les quatre personnages. Chacun devait avoir une importance égale dans le résultat final.

*Dans la plupart des œuvres touchant plusieurs personnages à la fois, les histoires finissent par s'entrecroiser, et même dans certains cas, les héros font route ensemble une fois que l'intrigue est solidement en place. Pour **Continental**, ces rencontres entre personnages, sous l'appellation « chassés-croisés », sont beaucoup moins présentes. Qu'est-ce qui explique ce choix?*

Comme je le soulignais plus tôt, ma première idée était de constituer quatre histoires distinctes et sans que les personnages ne se rencontrent. J'ai cependant renoncé à ce concept très rapidement. En lisant le scénario, on se demandait pourquoi on passe du temps avec autant d'individus alors qu'il n'existe aucun lien entre eux. Je ne souhaitais pas uniquement faire un film sur la solitude, mais plutôt sur des êtres qui se frôlent, qui ont de la difficulté à communiquer entre eux, donc qui ne sont pas isolés chacun de leur côté. Je ne voulais pas non plus forcer la note des rencontres accidentelles et faire un chassé-croisé arrangé avec le gars des vues.

Votre film est en quelque sorte un hommage aux gens dont la vie ne laisse pas de trace, des hommes et des femmes qui n'ont rien d'extraordinaire. Qu'est-ce qui vous attire dans ce type de personnages?

J'ai toujours été fasciné par les figurants qu'on voit en arrière-plan dans les longs métrages. Quand le film est franchement ennuyant, je porte une attention particulière à la figuration et je me demande ce qu'on découvrirait sur ces personnes si la caméra s'approchait d'elles. Je me suis inspiré de cette idée de mettre la lumière sur des gens qui, de prime abord, sont faciles à ignorer. Lorsque j'écris, je ne pars pas du principe que je souhaite parler d'un sujet ou même d'une idée précise. C'est plutôt l'in-

« J'ai toujours été fasciné par les figurants qu'on voit en arrière-plan dans les longs métrages. Quand le film est franchement ennuyant, je porte une attention particulière à la figuration et je me demande ce qu'on découvrirait sur ces personnes si la caméra s'approchait d'eux. Je me suis inspiré de cette idée de mettre la lumière sur des gens qui, de prime abord, sont faciles à ignorer. »

verse. Je commence avec mes observations et je compose des personnages qui vivent avec leurs contradictions, ce qui amène, à mon sens, des réactions imprévisibles de leur part.

Y a-t-il des dangers à montrer des gens dans la banalité de leur existence, plus particulièrement à une époque où l'on privilégie le divertissement?

Pour moi, le cinéma représente un divertissement. Peu importe le ton qu'emprunte **Continental**, ça reste du divertissement. Reste après à définir les différentes formes de distractions. Il y en a qui sont distraits par les poursuites en voitures et d'autres par des plans fixes de paysages.

Par rapport au titre de votre long métrage, vous savez que vous vous attaquez à un objet mythique dans l'histoire du cinéma. Le fusil s'avère l'instrument par excellence pour opérer un retournement de situation dans une intrigue.

Tout à fait. C'était ma façon à moi de faire un clin d'œil au cinéma où l'on retrouve des armes à feu. De plus, comme nous vivons dans un pays somme toute paisible où l'on ressent la guerre à distance, le titre du film est une façon de placer dans un contexte plus large ces quatre histoires assez banales. Les quatre personnages peuvent vivre des petits drames du quotidien qui tiennent à peu de choses si on les compare, par exemple, à la guerre en Irak. Or, pour eux, dans le moment présent, c'est comme la fin du monde et rien d'autre ne compte. C'est un peu l'idée de la scène de départ où un homme disparaît dans la forêt alors que tout le monde s'en fout complètement, mis à part sa femme.

D'où vous est venue l'idée de cette superbe scène d'ouverture qui se démarque du reste du film par son caractère étrange?

J'ai retrouvé le dessin de cette première scène qui traînait dans un de mes tiroirs. J'avais reproduit le plan sur un papier. C'était en 1999, je crois. Je revenais en train de Moncton où j'étais allé présenter mon premier court métrage. Au sujet de son caractère étrange, comme vous dites, j'aime beaucoup insérer un élément insolite à l'intérieur d'une proposition qui s'inscrit dans la réalité. Mon objectif est que ce grain d'étrangeté vienne contaminer le réel. C'est le même procédé avec les bruits d'am-



Gilbert Sicotte dans **Continental**, un film sans fusil – PHOTO : SARA MISHARA

bianche qui sont tellement omniprésents dans le quotidien des personnages que ça finit par devenir presque surréaliste.

Par moments, on sent qu'on est dans un film complètement impressionniste.

Puisque je ne me considère pas comme un excellent conteur, je préfère déployer mes énergies pour qu'au final, je puisse laisser des impressions, essayer de proposer des images avec lesquelles le spectateur repart après la projection, un peu comme des instantanés qu'on conserve dans un album de photos. Si quelqu'un m'accroche après quelques années pour me confier qu'il se souvient de telle scène dans mon film, ce sera un très beau compliment.

La scène où le personnage de Marcel va s'acheter un beigne est également marquante et elle résume toute la difficulté de créer des liens avec les autres.

Ça démontre surtout que chacun est pris dans ses affaires personnelles, de même que la maladresse dans nos rapports avec les autres. Cette scène est caractéristique d'une rencontre entre deux person-

« Je ne vois pas l'intérêt de faire des films qui nous tirent vers le bas. [...] je sens le besoin que le film puisse nous élever quelque peu, peu importe la hauteur de la marche. »

nes créant un lien momentané sans savoir l'histoire de l'autre dans les instants qui précèdent. Marcel tente d'être gentil, mais la serveuse est visiblement de mauvaise humeur. Peut-être qu'elle était joyeuse auparavant et qu'ensuite elle s'est tapé une série de clients emmerdants. Tout ce qu'on sait, c'est que dans le moment présent avec Marcel, ça ne lui dit pas d'être sympathique.

Parlons de la fin du film maintenant sans pour autant en révéler la chute. Sans tomber dans le happy end, votre finale s'ouvre sur des lendemains meilleurs pour chaque protagoniste. Est-ce une façon de désamorcer les éléments dramatiques?

Je ne vois pas l'intérêt de faire des films qui nous tirent vers le bas. Oui, **Continental** traite de sujets dramatiques avec une forme d'humour noir, mais je sens le besoin que le film puisse nous élever quelque peu, peu importe la hauteur de la marche.

On perçoit en filigrane un certain commentaire social sur notre ère individualiste. Pour vous, est-ce important qu'on retrouve une forme de critique sociale dans un film?

ENTRETIEN

Stéphane Lafleur

réalisateur de *Continental*, un film sans fusil

Le regard qu'on pose sur notre société est plus important que la critique formulée à son endroit. Ce que je cherche généralement dans un film se résume à un individu qui essaie de me transmettre sa vision du monde. Le regard personnel m'intéresse plus que le commentaire social, tout en précisant que l'un peut s'imbriquer dans l'autre.

Et s'il y avait un message à tirer de votre film?

Je trouve qu'en tant qu'êtres humains, collectivement, on ne se gâte pas en ce qui concerne les lieux qu'on habite, la quantité de bruits qui nous entoure, etc. À titre d'exemple, on se bâtit des espaces de travail peu intéressants dans lequel on passe beaucoup d'heures et ça finit inévitablement par miner le moral.

Plusieurs éléments dans votre film permettent d'envisager l'existence antérieure de vos personnages. Par exemple, Chantal se promène avec un siège de bébé sur son vélo, ce qui laisse entendre qu'elle a eu un enfant. Par contre, on n'obtient jamais une réponse claire. Vous préférez suggérer plutôt que de dévoiler?

J'aime laisser des pistes qui favorisent la participation du spectateur, des ellipses qu'on doit compléter nous-mêmes ou bien des éléments comme votre exemple qui suggère des réponses sans jamais les confirmer totalement. Même chose pour l'utilisation des cadres fixes. En proposant un cadre fixe, on crée du même coup un hors cadre qui devient en

« En proposant un cadre fixe, on crée du même coup un hors cadre qui devient en quelque sorte la propriété du spectateur. Ce hors cadre, on peut l'étoffer de quelques éléments sonores, mais au bout du compte il relève de l'imagination du spectateur. »

quelque sorte la propriété du spectateur. Ce hors cadre, on peut l'étoffer de quelques éléments sonores, mais au bout du compte il relève de l'imagination du spectateur. C'est comme le travail qui doit être fait entre le scénario et la période de tournage. Pour bien faire comprendre son idée à un lecteur de scénario, il faut écrire les détails et ajouter des dialogues parce que lire un projet de film sur papier demande un important effort d'imagination, surtout lorsqu'on ne connaît pas le travail d'un réalisateur qui propose un premier long métrage. À partir du moment où tu prends ton texte et que tu fais des répétitions avec les comédiens, tu te rends rapidement compte du superflu. Tu coupes dans les dialogues et les gens ne comprennent pas moins. Il y a beaucoup d'éléments qui peuvent ne pas paraître clairs dans un scénario, mais qui prennent toute leur signification à partir du moment où ils sont incarnés par un être humain. Tu peux écrire « échange de regards » dans un scénario, mais honnêtement ça ne veut pas dire grand-chose tant que tu ne l'as pas mis en images.

Parlez-nous du choix des comédiens. Aviez-vous déjà des noms en tête au moment d'écrire le scénario?

Quelques-uns, mais nous avons tout de même passé par l'étape des auditions. Dès le départ, j'étais très ouvert à l'idée de faire confiance à des acteurs moins connus pour assumer les rôles principaux. C'était très clair avec la production qu'on ne se mettait pas de contraintes du type : ça nous prend des vedettes. Finalement, ce fut un mélange des deux.



Marie-Ginette Guay — PHOTO : SARA MISHARA



Fanny Malette — PHOTO : CAROLINE HAYEUR



Réal Bossé – PHOTO : SARA MISHARA

Avec le recul, en quoi le fait d'avoir été associé au mouvement Kino a pu être utile dans la réalisation d'un long métrage?

Kino m'a servi à être économe dans mes idées.

Donc, c'était utile pour être modeste dans vos demandes de financement?

Vous pouvez l'interpréter de cette façon, si vous le souhaitez. En réalité, Kino m'a appris à aller au bout de mes idées avec les moyens dont je dispose.

En parallèle à votre carrière cinématographique, vous faites aussi partie du trio musical Avec pas d'casque. Est-ce que vos compositions musicales sont complémentaires de ce que vous faites comme cinéaste?

Je crois que j'ai fondamentalement besoin d'écrire. Parfois, il y a des idées plus courtes qui entrent bien dans une chanson et d'autres plus compliquées qui nécessitent la présence de l'image pour les approfondir.

Est-ce plus facile d'arriver au résultat souhaité avec le cinéma, l'audiovisuel permettant de rejoindre et

de toucher le public de plusieurs manières?

Pas nécessairement. La musique peut nous bouleverser de façon magistrale. Je pense, entre autres, à Richard Desjardins qui, en quatre minutes, peut littéralement te renverser alors que tu vas aller voir un film de deux heures et ressortir avec l'impression d'avoir perdu ton temps.

En terminant, puisque avec votre premier long métrage vous entrez maintenant dans la cour des grands, qu'est-ce que vous pensez du cinéma québécois actuel?

En fait, ce que je d  plores surtout, c'est le manque d'éducation cinématographique dans les écoles. Comment se fait-il que cela ne soit pas intégré dans les activités dès l'  cole primaire? Je ne parle pas de présenter un film de Walt Disney le dernier après-midi avant le congé de Noël. Je parle d'exposer les élèves régulièrement à des courts métrages divers. En fin de compte, apprendre à voir des images progressivement. Notre cinématographie actuelle et ses succès commerciaux découlent directement de ce manque. Difficile de dire si l'on aime ou pas quelque chose auquel on n'a jamais goûté. ■

« En réalité, Kino m'a appris à aller au bout de mes idées avec les moyens dont je dispose. »