« Ce deuxième Hollywood ». Entretien avec Philippe Falardeau

Thomas Carrier-Lafleur
Université du Québec à Montréal

Philippe Falardeau est un cinéaste québécois dont l'œuvre, depuis *La moitié gauche du frigo* (2000) jusqu'à *Mille secrets mille dangers* (2025), se construit autour d'une idée centrale : la découverte de soi par la rencontre avec l'altérité. Ses films – de *Congorama* (2006) à *C'est pas moi, je le jure !* (2008), de *Monsieur Lazhar* (2011) à *Guibord s'en va-t-en guerre* (2015) – scrutent ces zones de frottement où l'identité vacille, où une rencontre déplace une vie, où la relation à l'altérité devient moteur de récit, d'humour, de trouble ou de réparation. C'est cette sensibilité profondément humaine qui, après la reconnaissance internationale de *Monsieur Lazhar*, ouvre pour lui une porte inattendue : le cinéma en anglais. Sollicité par des producteurs américains, Falardeau signe *The Good Lie* (2014), un drame porté par Reese Witherspoon, puis *Chuck* (2016), biopic du boxeur Chuck Wepner, figure méconnue devenue malgré lui un mythe périphérique du cinéma à travers le personnage de Rocky Balboa. Ces projets, financés à l'américaine, structurés autour de vedettes et d'enjeux de marché, l'amènent à travailler « dans un Hollywood périphérique mais réel », comme il le dit lui-même : un système plus vaste, plus hiérarchisé, où il faut constamment négocier sa place tout en essayant d'y infiltrer son regard. À ce diptyque américain s'ajoute *My Salinger Year* (2020), production canadienne mais tournée en anglais, avec Sigourney Weaver et Margaret Qualley. Le film, adapté du récit de Joanna Rakoff, prolonge son exploration des passages, des apprentissages et des identités en formation. Il témoigne aussi d'une autre facette de ce cinéma transnational dans lequel Falardeau s'est retrouvé : un espace où un réalisateur québécois peut travailler avec des actrices américaines de premier plan tout en conservant un mode de production plus proche de celui d'ici. Ces expériences en anglais – américaines ou canadiennes – ne constituent pas un « virage », mais plutôt une variation sur son thème majeur : comment se transforme-t-on quand on entre dans un monde qui n'est pas le sien ? Comme ses personnages,

Nouvelles Vues, numéro 26, printemps 2026.

Falardeau observe, s'adapte, résiste et finit par se redéfinir dans l'échange. Cet entretien revient sur ces années de déplacements – professionnels, culturels, intimes – et sur ce qu'elles révèlent aujourd'hui de la porosité entre le Québec, les États-Unis et ce que l'on appelle, faute de mieux, « Hollywood ».

Thomas Carrier-Lafleur — Pour commencer simplement : qu'est-ce que signifie « Hollywood » aujourd'hui pour toi ?
Philippe Falardeau — Le mot a longtemps désigné quelque chose de très précis : des studios situés à Hollywood, qui finançaient, produisaient et distribuaient leurs films. Fox, Warner, Universal, Paramount… Chacun avait ses installations, ses équipes, ses réalisateurs maison, ses scénaristes sous contrat. Le système reposait beaucoup sur les vedettes : on bâtissait un film autour d'elles, et les studios assumaient l'ensemble de la production.

Aujourd'hui, le mot est devenu une étiquette beaucoup plus vague. On parle de « film hollywoodien » dès qu'il y a une vedette anglophone ou un certain lustre, mais les mécanismes ne sont plus les mêmes. Dans mon cas, par exemple, ce n'était pas un studio qui m'engageait. C'était un producteur indépendant américain qui pouvait financer son film grâce à la présence d'une star et à la vente internationale des droits avant même le tournage. C'est un modèle complètement différent du Hollywood d'antan.

On pourrait dire que mon expérience se situe dans ce deuxième Hollywood : celui qui est défini par la présence de grandes actrices ou de grands acteurs, par un financement éclaté, mais qui garde malgré tout une certaine dynamique « hollywoodienne », surtout lorsqu'il est temps de vendre le film.
TCL — C'est exactement le cas de *The Good Lie*, ton premier film en anglais, financé en grande partie grâce à Reese Witherspoon.
PF — Oui, mais j'avais été clair avec Reese dès le début : ce n'était pas l'histoire du personnage qu'elle incarnerait, et le film devait rester du point de vue des jeunes réfugiés. Elle l'avait bien compris, tout en sachant qu'au moment de la sortie, toute l'attention se tournerait vers elle. C'est ce qui l'a amenée à demander quelques ajustements dans les dialogues. On a tenté une nouvelle version, mais après la lecture de groupe, elle est revenue me dire que la première mouture fonctionnait mieux. La scénariste (Margaret Nagle) et moi sommes donc retournés au texte original, enfermés dans une chambre d'hôtel pour rétablir ce que l'on avait déjà. C'était très hollywoodien comme détour : beaucoup d'énergie dépensée pour finalement revenir exactement

là où l'on était partis. On a aussi tourné une petite scène supplémentaire où elle dit adieu à l'un des personnages africains. Ça lui donnait un peu plus de matière émotionnelle, sans trahir le film. C'est un type de négociation qui n'existe pas au Québec.

TCL — C'est une différence fondamentale entre les deux systèmes ?

PF — Oui. Au Québec, même si tu travailles avec une vedette, l'équilibre est différent. J'ai tourné avec Patrick Huard, par exemple : jamais il ne serait venu en salle de montage pour me dire qu'il faudrait ajouter ou enlever une scène. L'auteur-réalisateur reste maître à bord – à moins de travailler sur un projet très formaté, ce qui n'est pas mon cas.

Aux États-Unis, la dynamique change. Même les règles officielles du métier sont différentes : la Directors Guild of America garantit dix semaines de montage où personne ne peut intervenir. Dix semaines de paix. Après ça, par contre, tout peut arriver. Sur papier, un producteur peut décider de te remplacer. Ça ne m'est jamais arrivé, mais ça existe. Au Québec, c'est impensable.

Pour *The Good Lie*, j'ai préféré montrer des montages au fur et à mesure pour réduire les risques. Au total, j'ai monté quatorze semaines, ce qui ressemble à ce que l'on fait ici.

TCL — On voit que la mécanique industrielle est très différente.

PF — Oui, jusque dans les détails. Par exemple, aux États-Unis, il n'y a pas de « régie » comme on en a ici. La régie, chez nous, fait un travail absolument essentiel de coordination. Là-bas, la logistique est éclatée entre plusieurs départements. C'est un héritage du tournage en studio : tout se faisait au même endroit, donc c'était le studio lui-même qui assurait la logistique. Quand le cinéma s'est déplacé vers les décors naturels, on a gardé une structure qui n'était pas conçue pour ça. Résultat : certaines choses sont plus complexes qu'ici.

TCL — Quand on parle d'Hollywood, on pense souvent au film « spectacle », au grand déploiement. Mais ce n'était pas ce qui te motivait.

PF — Non. Il faut arrêter d'associer Hollywood automatiquement aux films de superhéros ou aux grosses machines. Hollywood va chercher deux types de talents : ceux qui peuvent faire du grand spectacle, et ceux qui viennent du cinéma intimiste et qui savent générer de l'émotion. On oublie parfois cette deuxième catégorie, mais elle existe depuis longtemps. Beaucoup de réalisateurs étrangers sont recrutés à partir de leurs films intimistes présentés dans la catégorie « film international » aux Oscars.

Dans mon cas, je n'ai fait absolument aucune démarche. Après *Monsieur Lazhar*, un agent est venu me voir. Il m'a envoyé des scénarios. L'un d'eux était *The Good Lie*. J'ai aimé le scénario, j'avais d'ailleurs déjà voyagé au Soudan, et on a décidé de faire le film. C'est tout. Je n'ai jamais envoyé un CV à Los Angeles. Pour *Chuck*, c'est la même chose : un scénario m'est arrivé. C'était un petit budget – quatre millions pour un film d'époque à New York. Rien à voir avec les stéréotypes d'Hollywood. Mais il y avait Naomi Watts, Liev Schreiber, Ron Perlman… Alors, on appelle ça un film hollywoodien.

TCL — Parlons justement de l'impact de ta nomination aux Oscars pour *Monsieur Lazhar*. On a souvent l'impression que c'est un moment déterminant pour passer aux États-Unis.

PF — Il y a un impact réel à être nommé aux Oscars, mais il faut éviter d'en faire une causalité simpliste. D'abord, ce n'est pas moi qui ai soumis *Monsieur Lazhar* : c'est Téléfilm Canada qui décide quel film représentera le pays. Ensuite, dans mon cas, l'agent américain qui m'a approché l'a fait avant même la nomination. Il avait vu le film très tôt, il l'aimait, et il voulait me représenter. Ce genre de relation est extrêmement informel : pas de contrat, juste une poignée de main. À partir de là, il se met à t'envoyer des scénarios ; si l'un t'interpelle, il te met en contact avec les producteurs. J'ai même failli faire *The Imitation Game* (Morten Tyldum, 2014) sur Alan Turing. J'ai rencontré les producteurs deux fois. Mais j'avais déjà commencé un autre film, alors j'ai décliné avant la troisième rencontre. Quand je vois où le film est allé, je me dis parfois que j'ai peut-être choisi le mauvais projet, mais c'est le jeu. Mais je pense que j'avais davantage à dire sur les réfugiés du Soudan que sur Turing. D'ailleurs, je ne me souviens même plus du nom du réalisateur qui l'a fait – alors que le film a eu une belle carrière. Les parcours ne sont pas logiques. Rien n'est garanti.

La seule fois où j'ai vraiment fait une démarche moi-même, c'était pour un film produit par Netflix, un thriller très serré, trois personnages, un huis clos sur une rivière. J'ai pitché trois fois. Ils ont pris quelqu'un d'autre. Le film ne s'est jamais fait. C'est la seule fois où j'ai essayé d'aller vers le système américain.

TCL — On a parfois l'impression qu'Hollywood fonctionne comme une file d'attente : mille réalisateurs qui espèrent que l'on ouvre la porte. Ton parcours montre le contraire.

PF — Oui, et c'est important de le dire. Dans mon cas, tout a été un concours de circonstances. Si j'avais décidé à 30 ans d'aller tenter ma chance à Los

Angeles, j'aurais frappé un mur. Pour Denis Villeneuve, dont j'ai toujours admiré l'ambition et le talent, c'est un peu la même chose en ce sens que ce sont ses films québécois qui l'ont amené à Hollywood. Même chose pour Jean-Marc Vallée : c'est *C.R.A.Z.Y.* (2005) qui a tout changé. Moi, je n'ai jamais eu ce genre de rêve. J'aimais la science-fiction, mais je savais que je ne pourrais jamais adapter Isaac Assimov, par exemple. Par contre, j'aurais pu envisager un film comme *Gattaca* (Andrew Niccol, 1997) – quelque chose que l'on pourrait faire ici, d'ailleurs.

TCL — Et pourtant, l'un de tes films préférés est *Lawrence d'Arabie* (Lawrence of Arabia, David Lean, 1962). Le grand déploiement, quand même…

PF — Absolument. Je l'aime profondément. Mais ce que j'aime dans ce film-là, ce n'est pas tant le spectaculaire que l'intime. C'est un film immense qui raconte quelque chose de très intérieur : le trouble, la solitude, l'ambiguïté morale, la construction d'un mythe. Dans les années 1960, c'était audacieux.

Pourtant, ce n'est pas le genre de cinéma que j'aspire à faire. Je pense aussi que mes goûts changent avec le temps. J'adorais *Lawrence d'Arabie*, mais aujourd'hui je mettrais peut-être un autre film en tête de liste. J'ai une cinéphilie assez atypique. Le cinéma est arrivé tard chez moi. Et comme beaucoup de gens qui découvrent le cinéma par l'accessibilité, mes premières références étaient américaines : Spielberg, par exemple. On peut ne pas aimer, mais on ne peut pas dire qu'il est un mauvais réalisateur. C'est impossible. Et en même temps, l'autre cinéaste qui m'a marqué, c'est Ken Loach. Entre Spielberg et Loach, disons qu'il y avait un grand écart dans mes influences.

TCL — Revenons à *The Good Lie*. Tu as déjà dit que c'était un film que tu aimais moins aujourd'hui.

PF — Oui. Le film ressemble beaucoup au scénario, et je l'assume entièrement. Mais la rupture de ton, entre la première demi-heure dramatique et l'heure suivante, beaucoup plus humoristique, ne fonctionne pas complètement. Ce n'est pas que l'humour n'est pas bon – il est efficace – mais je trouve que les deux morceaux ne se marient pas bien.

Et je reviens à la question de la vedette : pour le spectateur, c'est très étrange de suivre pendant longtemps des acteurs inconnus, puis de voir débarquer soudainement une star mondiale. Si elle avait été présente dès le début, la convention aurait été établie : on est dans un film où Reese Witherspoon existe au même titre que les autres personnages. Mais là, la transition est abrupte. C'est une erreur structurelle – que j'ai acceptée. J'ai aussi dû céder un peu sur

la musique : les producteurs voulaient beaucoup de musique. Avec le recul, il y en a trop, bien que très belle. Mais encore une fois, je ne peux pas dire que ce sont des forces extérieures qui ont ruiné mon film. Ce sont aussi mes choix.
TCL — *Chuck* semble avoir été une expérience complètement différente.
PF — Oui, beaucoup plus libératrice. Ça faisait longtemps que je voulais faire un film autour d'un athlète. Le boxeur, comme le joueur de tennis, c'est quelqu'un qui se bat contre lui-même. Et Chuck Wepner était un personnage fascinant : narcissique, égocentrique, mais avec quelque chose d'enfantin qui le rendait attachant.

Liev Schreiber était déjà lié au projet, comme acteur et producteur. Il m'a choisi, lui et les producteurs. Au début du tournage, ils étaient nerveux : on tournait caméra à l'épaule, de manière très sale, très instinctive. Liev avait accès aux rushs et, heureusement, il aimait ce qu'il voyait. Après trois jours, il était totalement derrière moi. Par la suite, ce sont les financiers qui nous ont donné plus de fil à retordre, mais Liev défendait nos choix. À un moment donné, il leur a même écrit un courriel : « Si vous voulez que je fasse la promotion du film, écoutez ce que dit le réalisateur. » Dans un système hollywoodien, c'est crucial : si l'acteur principal te soutient, tu peux aller beaucoup plus loin.

C'était aussi un tournage extrêmement intense. Liev avait des prothèses qui prenaient des heures à installer chaque matin. Sur 29 jours de tournage, j'en ai perdu quatre ou cinq juste en temps d'attente. C'était un « Hail Mary » tous les jours. Mais je suis fier de la mise en scène, surtout des scènes de boxe. Elles sont *messy*, réalistes, pas spectaculaires – ce qui est l'opposé de *Rocky* (John G. Avildsen, 1976), où les coups ne ressemblent pas à de vrais coups. Mais au cinéma, la référence, ce n'est plus la réalité : c'est les films de boxe. On jongle constamment entre les deux. J'ai d'ailleurs reconstruit tout le son des combats avec Sylvain Bellemare et Bernard Strobl entre les festivals de Venise et Toronto. Une semaine de travail intensif. C'était important pour moi que ça sonne juste.

Ce que j'aime aussi beaucoup dans le film, c'est la dimension médiatique : Chuck qui se regarde dans son téléviseur, qui répète les phrases d'un autre film, qui se fantasme à travers l'image que l'on renvoie de lui. C'est un film sur la célébrité, sur la façon dont elle déforme la perception de soi. C'est un thème que Liev et moi connaissions, chacun à notre manière.
TCL — Tu as tourné aux États-Unis avec des collaborateurs québécois : Nicolas Bolduc, Ronald Plante, Richard Comeau, Martin Léon, Mimi Allard… Comment ont-ils vécu ça ?

PF — Les Américains comprennent très bien qu'un réalisateur arrive avec son monde. Ils veulent rencontrer tes collaborateurs, mais ils ne s'y opposent jamais. Ils savent que l'alchimie entre un réalisateur et son directeur photo, par exemple, est essentielle. Pour eux, la hiérarchie sur un plateau est très forte. Beaucoup plus qu'ici. Et la frontière entre les départements est rigide. Aux États-Unis, si je voulais aider à déplacer une caisse, on me disait : « Touche pas ! ». Pour des raisons d'assurance, de responsabilités, de conventions syndicales. Chez nous, c'est inconcevable : tout le monde met la main à la pâte. Nicolas Bolduc et Ronald Plante ont très bien navigué dans cette réalité-là. Leur humour, leur naturel, leur façon de désamorcer les tensions, ça plaît énormément aux Américains. Et ça donne quelque chose d'assez unique : la rigueur américaine, combinée à la collégialité québécoise.

Il y a aussi le côté légal, qui est omniprésent. Un jour, un paparazzi suivait Liev sur un tournage devant une prison. J'ai foncé vers lui pour lui arracher sa caméra. Liev a couru après moi et m'a arrêté juste avant. Il m'a dit : « Tu ne peux pas faire ça. Il est dans la rue. Il a le droit. Et il va te poursuivre en justice si tu le touches. » Je lui ai répondu : « Vous êtes fous ! » C'est une mentalité très différente.

TCL — Beaucoup de gens disent que les Québécois sont réputés pour faire beaucoup avec peu.

PF — Oui, mais c'est vrai parce qu'on l'a toujours fait. On porte nos caisses, on improvise, on optimise tout. Quand tu viens d'un milieu où *Incendies* (Denis Villeneuve, 2010) coûte huit ou neuf millions mais en paraît quinze, ça impressionne les Américains. C'est un avantage réel.

Récemment, on parlait de *The Brutalist* (Brady Corbet, 2024), un film qui a beaucoup fait parler parce qu'il aurait été tourné pour environ douze millions. Quand on regarde le film, on dirait vingt-cinq. J'ai dit à Denis Villeneuve que j'étais impressionné. Il m'a répondu : « On fait ça au Québec depuis longtemps ». Je suis d'accord, mais *The Brutalist*, c'est quand même un exploit.

TCL — Parle-moi un peu de *My Salinger Year*, qui est souvent perçu comme un film américain.

PF — C'est en fait une production canadienne, mais la présence d'actrices connues attire automatiquement l'étiquette « hollywoodienne ». Quand Sigourney Weaver arrive sur un tournage, elle arrive avec son équipe. Ça change un peu la dynamique. Mais c'est un film beaucoup plus proche d'une production québécoise dans sa manière de faire.

Ce qui était intéressant, c'est que j'avais rencontré Margaret Qualley très tôt. Je n'avais pas fini le scénario. Je lui ai dit : « Si tu acceptes le rôle, ce sera la première fois que je termine un scénario en sachant qui jouera le personnage. » Elle avait l'âge de l'héroïne. Elle me parlait de choses qui l'interpellaient à cet âge-là, par exemple son rapport à son ex. J'avais écrit un rapport au père, plus proche de mon âge à moi. J'ai enlevé le père et remis l'ex. C'était une collaboration très naturelle, très organique, qui n'avait rien à voir avec les demandes parfois plus impératives des acteurs hollywoodiens.

TCL — Parlons rapidement de Netflix et des plateformes, qui incarnent un autre versant du modèle américain.

PF — Pour *Chuck*, Netflix voulait acheter le film. On a refusé. À l'époque, une sortie en salles était encore essentielle pour accéder à certaines choses : certains festivals, certaines opportunités de diffusion. Deux ans plus tard, on aurait probablement dit oui. Et Netflix aurait beaucoup mieux propulsé le film. Aujourd'hui, tout ça est devenu beaucoup plus fluide. Tu peux sortir ton film sur une plateforme, aller aux Oscars, exister dans l'espace public autrement. Mais convaincre Netflix de financer un projet canadien reste très difficile. C'est une boîte noire.

TCL — Une dernière question : as-tu envie de retourner dans ce modèle hollywoodien, malgré ses idiosyncrasies ?

PF — Si ça arrive, ça arrive. Je ne fais aucune démarche en ce moment. Lorsqu'on est en panne d'écriture, lire un scénario qui vient d'ailleurs peut être le bon électrochoc. Mais j'ai une fille de huit ans. Travailler aux États-Unis, c'est s'exiler plusieurs mois par an. Je n'ai pas envie de ça. Je n'en parle jamais publiquement, parce que je ne veux pas que ça sonne comme une frustration ou une excuse. Ce n'en est pas une : c'est un choix. Je préfère être ici. Donc non, je ne cours pas après Hollywood. Mais je ne dirai pas non si un projet arrive et que je sens que j'ai quelque chose à dire.