Document généré le 24 avr. 2024 04:47

Séquences
La revue de cinéma

Entretien avec Jean-Claude Labrecque

Léo Bonneville

Numéro 102, octobre 1980

URI : https://id.erudit.org/iderudit/51080ac

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (imprimé)
1923-5100 (numérique)

Découvrir la revue

Citer ce document

Bonneville, L. (1980). Entretien avec Jean-Claude Labrecque. *Séquences*, (102), 4–11.

Tous droits réservés © La revue Séquences Inc., 1980

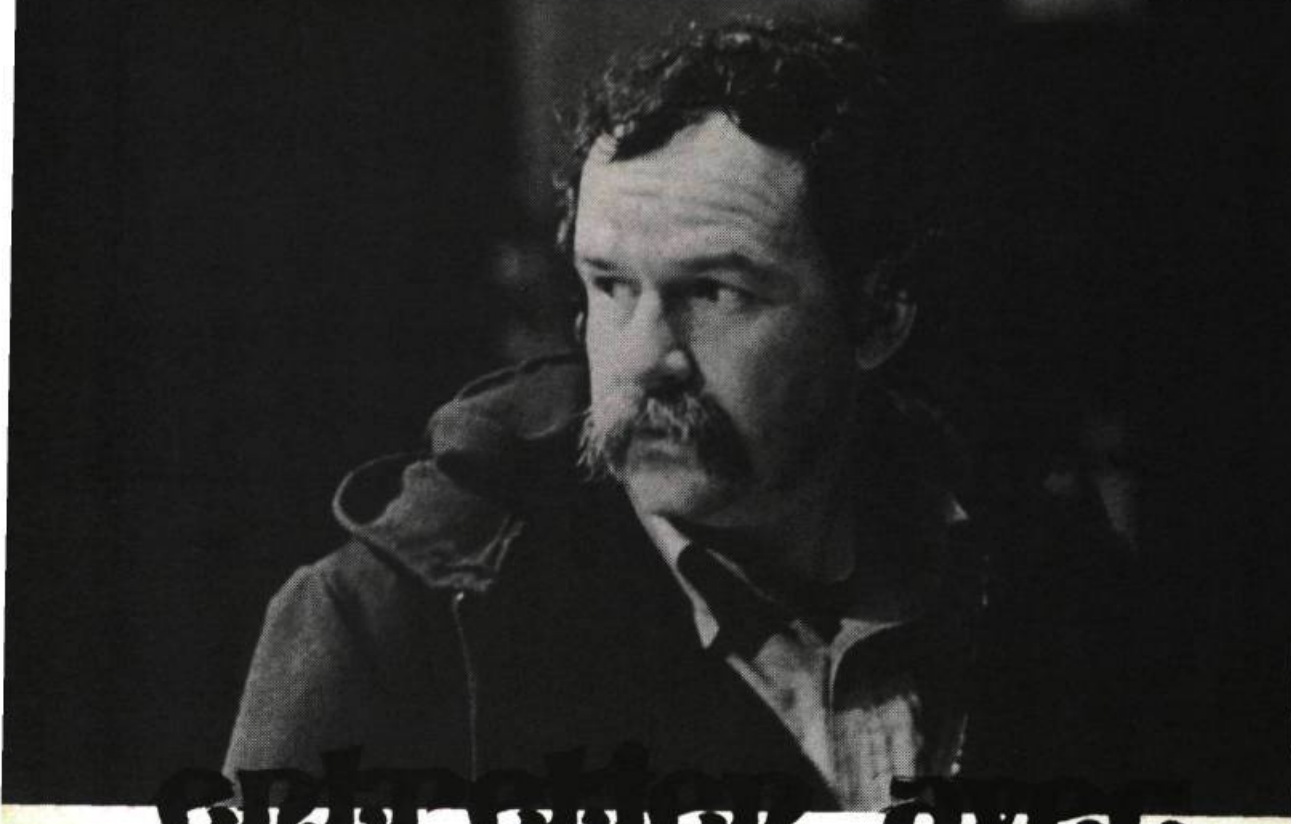
Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/



entretien avec

jean-claude labrecque

« IL FAUT ARRIVER À IMPOSER NOS FILMS. »

Depuis notre premier entretien dans Séquences, *en avril 1972 (no 69), Jean-Claude Labrecque a beaucoup travaillé. Après avoir donné* Les Vautours *qui marquait son deuxième long métrage, il s'est lancé dans l'aventure des Jeux olympiques pour en rapporter un film exceptionnel sur les peines et les joies de l'athlète. Puis, avec une ténacité aussi exemplaire, il s'est attelé à mener à bien un film sur l'affaire Coffin. L'accueil du public prouve que des sujets bien de chez nous ont toujours des échos dans la population.*

par Léo Bonneville

L. B.– **Depuis notre rencontre en 1972, alors que sortait** Les Smattes, **vous n'avez pas chômé. Vous venez de renouveler** La Nuit de la poésie **que vous avez tournée en 1970. Pouvez-vous dire ce qui distingue ces deux expériences ?**

J.-C. L — Jean-Pierre Masse et moi, nous avions envie de reprendre l'expérience de 1970 qui avait été fascinante. D'ailleurs, bien des gens se référaient souvent à **La Nuit de la poésie de 1970**. Nous avons adopté presque exactement la même approche. C'est l'Office national du film qui avait produit le film en 1970 ; c'est lui également qui a produit celui de 1980. Toutefois, en 1980, nous avons tourné dans une plus grande salle. Nous avons invité près de quatre-vingts poètes. Et la réponse du public a été de plus de 5 000 personnes. En conséquence, l'événement a été un peu perturbé. Comme la sécurité était entre les mains de l'Université du Québec, elle a vraiment paniqué. Toutes les portes se sont alors fermées. Il n'y a pas eu de mouvements de foule comme on l'espérait. Tous les gens ont gelé sur place. On a donc frustré beaucoup de poètes. Et la réponse du public a été de Cependant la nuit, dans la petite salle, a eu lieu et nous avons tourné de 20 heures à 8 heures et demie le lendemain matin. Le document qui va en sortir est extraordinaire. Le mixage vient d'avoir lieu. C'est très séduisant. On voit des poètes que jamais on aurait pu voir autrement. Je pense, par exemple à Roland Giguère, à Anne Hébert, Marie Ugay . . . Nous avons fait un film de deux heures. Et ce n'est pas un reportage de l'événement. Le film a été monté avec une courbe dramatique.

L. B. – **Le fait d'éliminer de la pellicule enregistrée vous a-t-il gêné ?**

J.-C. L. — Avant le tournage, nous avions en main presque tous les textes. Comme il s'agissait de faire un spectacle, nous n'avions pas à tout filmer. Dans le film, nous avons retenu la présence de vingt et un poètes. Cependant nous avons donné au film un ton différent de celui de la nuit elle-même.

L. B. – **Quel est le pourcentage de pellicule tournée et conservée ?**

J.-C. L — Nous avons tourné 30 000 pieds de pellicule et nous en avons gardé 4 000.

L. B. – **Que deviennent les chutes ?**

J.-C. L. — J'ai demandé à Jacques Bobet de l'O.N.F., le producteur du film, de conserver les chutes dans les archives, selon le même procédé qu'il a conservé les chutes du film sur les Olympiques. Tout le matériel d'archives entre dans l'informatique.

L. B. – **Le public peut-il avoir accès à cette banque ?**

J.-C. L. — Certainement.

L. B. – **Quand croyez-vous que le film sortira sur les écrans ?**

J.-C. L. — Dans un mois et demi ou deux.

Je m'intéresse de plus en plus au long métrage dramatique

L. B. – Images de la Gaspésie **(1972) est-il un appendice de votre long métrage Les**

La Nuit de la poésie 80

Smattes (1971) **qui se passe dans la même région ?**

J.-C. L. — Non, **Images de la Gaspésie** est un petit film de commande fait pour l'Office du film du Québec sur la Gaspésie. C'est un peu un exercice de style. Ce qu'il y a de particulier, c'est que la musique a été écrite par Robert Léonard avant le tournage du film. Pendant le tournage, j'avais un ruban magnétique et pouvais accorder le rythme de la caméra sur celui de la musique.

L. B. — Université du Québec **(1972) a été, aussi sans doute, un film de commande ?**

J.-C. L. — Bien sûr. On voulait montrer que l'Université du Québec n'existait pas seulement à Montréal et à Québec, mais aussi dans d'autres régions. Durant neuf minutes, il s'agissait de faire découvrir l'étendue de l'Université du Québec sur le territoire de la Province.

L. B. — Entreprise de toute une vie **(1973) et** Les Notes de la vie **(1973) ont-ils des traits communs ?**

J.-C. L. — Ces films font partie de quatre films que j'avais produits à cette époque et dont le thème était l'enseignement du français au cours secondaire. Jacques Gagné, Gilles Groulx, Robert Favreau et moi-même, nous nous sommes partagé les réalisations. Ces quatre films étaient agressifs au point que le Service général des moyens d'enseignement a retiré les copies. On aurait dit qu'à cette époque-là, le S.G.M.E. ne se rendait pas compte des problèmes réels de l'enseignement du français au cours secondaire.

L. B. — **Qu'est-ce qui vous intéressait dans** Claude Gauvreau **(1974), personnage qu'on retrouvait dans votre film,** La Nuit de la poésie **(1970) ?**

J.-C. L. — **Claude Gauvreau**, c'est un film que j'affectionne tout particulièrement. Ma connaissance de Gauvreau date de l'année 1969. Jean-Pierre Masse et moi, nous avions parlé longuement avec Claude Gauvreau. Il avait d'ailleurs préparé la Nuit de la poésie fort sérieusement. Un jour, il me dit : « J'ai répété mes textes pendant 24 heures sans arrêt et je ne me suis trompé que deux fois. » La Nuit de la poésie fut pour lui un grand succès. Il est décédé d'une façon tragique. Son personnage m'a toujours fasciné. Alors je suis allé à l'O.N.F. et j'ai obtenu, avec la collaboration de Marc Beaudet, de réaliser un film sur Claude Gauvreau. Ce film a réuni également le quatuor du Jazz libre du Québec. Ce fut, je crois, une des dernières fois que le groupe a travaillé ensemble. Pendant que les musiciens créaient la bande sonore, j'ai tourné l'enregistrement de la musique. En fabriquant une trame de fond, ils ont beaucoup improvisé. Alors, j'ai monté le film en parallèle. D'un côté, j'avais les archives de Claude Gauvreau avec des extraits de **La Charge de l'orignal Epormyable** mis en scène par Jean-Pierre Ronfard, avec Gilles Renaud dans le rôle de Mycroft, et de l'autre, j'avais **Le Jazz libre.** Michèle Lalonde a écrit et dit un témoignage émouvant. Et cela a donné **Claude Gauvreau.**

L. B. — Les Vautours **(1975) traite avant tout d'une question d'héritage. C'est votre deuxième film de fiction.**

J.-C. L. — Je m'intéresse de plus en plus au long métrage. Le sujet des **Vautours** est de moi. Robert Gurik en a écrit le scénario et Jacques Jacob a été consulté pour les dialogues. **Les Vautours** se passe à Québec en 1959 et c'est l'histoire de l'ouverture d'un testament et de la brisure totale d'une famille. Au départ, le film devait s'intituler «La mort du père». C'est un film intimiste et authentique.

L. B. — **Pourquoi avez-vous dépeint les personnages qui entourent Louis Pelletier d'une façon aussi sordide ? N'y a-t-il pas danger de caricaturer et ainsi d'infirmer la portée du film ?**

J.-C. L. — Les tantes ne sont pas nécessairement méchantes. Elles croient très sincèrement agir pour le plus grand bien de leur neveu. C'est leur étroitesse d'esprit, leur pauvreté, la mesquinerie de l'époque qui rendent l'atmosphère irrespirable. Les tantes ne sont ni sordides, ni caricaturales.

L. B. — **Est-ce un certain climat social et politique bien déterminé qu'il vous plaisait de traduire ?**

J.-C. L. — C'était la fin du règne de Maurice Duplessis. C'est une période que j'ai vécue à Québec. Pour moi, ce fut une époque lourde et difficile. La fin du film est peut-être un peu naïve. On était au début de la révolution tranquille. Le personnage peut tranquillement devenir un membre du F.L.Q. Bref, c'est comme le pré-générique des **Ordres** de Michel Brault. J'aimerais donner une suite aux **Vautours** qui reprendrait ce personnage.

L. B. — **Dans vos films** Québec fête **(1975) et** On s'pratique, c'est pour les olympiques **(1975), vous revenez au cinéma direct.**

J.-C. L. — **Québec fête,** c'est une bien triste histoire. L'Office du film du Québec avait passé une commande pour tourner la Saint-Jean-Baptiste sur le Mont-Royal. Trois jours avant le tournage — alors que tout était prêt pour filmer — le gouvernement d'alors a paniqué sur le projet. Le film a été décommandé. De peine et de misère, j'ai dû remercier tous les collaborateurs engagés. Grâce tout de même à Louise Ranger et à Raymond-Marie Léger, j'ai pu tourner le film avec Paul Vézina. Avec l'argent que j'ai reçu en dédommageant, j'ai financé le tournage. La pellicule m'a été fournie. Mais comme j'allais faire **On s'pratique, c'est pour les Olympiques,** j'ai demandé à Claude Jutra d'assumer le montage. C'est pourquoi le film est signé Jean-Claude Labrecque et Claude Jutra.

Les Vautours

Un beau défi

L. B. — **Pourquoi avez-vous accepté de prendre la responsabilité du film sur les Jeux olympiques ?**

J.-C. L. — C'était un beau défi ! J'ai accepté de faire ce film alors que tout le monde se défilait. De plus, j'ai une grande amitié pour Jacques Bobet, producteur à l'O.N.F. C'est un homme qui a toujours eu une politique à longue échéance. Il a toujours appuyé de nombreux cinéastes dont Gilles Groulx, Michel Brault, Claude Jutra et moi-même. Quand nous étions dans des moments creux de notre carrière, Jacques Bobet était toujours là pour encourager et aider. Connaissant bien l'O.N.F., j'étais convaincu que, lorsque le tournage commencerait, cela deviendrait passionnant. Enfin, j'étais heureux

de pouvoir mettre à l'épreuve toute la technique de base du cinéma direct sur un budget d'un million trois cent mille dollars. Grâce aux recherches intenses de René Pothier, nous avons structuré le film. Nous avons demandé à trois co-réalisateurs de l'O.N.F. de suivre chacun trois athlètes.

L. B. – **Connaissiez-vous les athlètes que vous avez choisis ?**

J.-C. L. – Oui, pour les avoir vus dans d'autres films de tournage. Six mois avant l'ouverture des Jeux olympiques, nous avons obtenu des permissions. Par exemple, les Hongrois qu'a suivis Marcel Carrière étaient très flattés d'avoir été choisis par un organisme aussi réputé que l'O.N.F. Mais ils avaient des craintes, car ils se demandaient comment ils se comporteraient avec des caméras toujours à proximité. Leur entraîneur les a rassurés. Pendant vingt jours, ils se sont entraînés chez eux avec une équipe de tournage à côté d'eux. Ils étaient donc habitués à la présence d'une caméra à leur côté.

L. B. – **Comment s'est fait le choix des co-réalisateurs ?**

J.-C. L. – Je connaissais très bien Marcel Carrière, Jean Beaudin et Georges Dufaux. Nous leur avons dit qu'ils devaient suivre les athlètes qu'on leur avait attribués et qu'ils n'avaient pas à s'occuper des olympiques. C'était comme s'il s'agissait de réaliser un «profil» sur ces personnages. Chaque co-réalisateur constituait une petite équipe autonome avec un gérant de production, un caméramen et son assistant ainsi qu'un ingénieur de son. René Pothier et moi suivions la réalisation dans son ensemble.

L. B. – **Avez-vous touché à la caméra vous-même?**

J.-C. L. – J'ai fait les plans des cérémonies d'ouverture et de clôture. De plus, j'ai tourné le 4 fois 100 mètres relais. Je m'étais réservé une position de caméra tout à fait exceptionnelle : j'étais placé en plein centre du stade. Cette position de caméra avait été négociée des mois à l'avance.

L. B. – **Le film a-t-il été vendu à plusieurs pays ?**

J.-C. L. – Ce fut un grand succès de l'O.N.F. et le film a été vendu à de nombreux pays. C'est un film qui plaît davantage aux Européens qu'aux Américains. C'était la première fois que, dans un film sur les olympiques, la présence sonore prenait une telle importance. Généralement, dans un tel film, on n'emploie jamais le son direct. Je pense à la fameuse séquence de Georges Dufaux quand l'athlète dit : « J'ai terminé. J'ai gagné. » Jamais on n'avait entendu parler un athlète dans un film sur les Jeux olympiques. Ordinairement, on entend la foule, les applaudissements, le commentaire et la musique.

L. B. – **Comment est venue la partition musicale ?**

J.-C. L. – J'ai demandé à André Gagnon de créer un long thème sur le marathon.

L. B. – **Quant à** Pierre à coton **(1978), renoue-t-il avec vos autres films ?**

J.-C. L. – Le film renoue avec **Images de la Gaspésie, Hiver en froid mineur** . . . C'est une commande de l'Association de l'amiante du Québec qui voulait un court métrage non didactique pour les écoles. Le film a été vu par peu de personnes mais on le retrouve à la télévision . . . en pièces détachées.

Jeux de la XXIe Olympiade

J'ai beaucoup apprécié la musique écrite et interprétée par Dionne Brégent.

Entre le documentaire et la fiction

L. B. – **Qu'est-ce qui vous a porté à réaliser** L'Affaire Coffin **(1980)**

J.-C. L. – Ce scénario a une longue histoire. C'est Pierre Valcourt qui est à l'origine du projet et qui a demandé à Jacques Benoit de l'écrire et à Jacques Gagné de le réaliser. Les choses se sont gâtées quand le distributeur Pierre David a voulu faire de ce projet un film dans le style de **Z** de Costa-Gavras. Quand Jacques Gagné s'est retiré, j'ai exprimé, à Pierre Valcourt, mon intérêt pour le scénario. Trois années se sont écoulées pendant lesquelles nous avons remarié le scénario et cherché des investisseurs. Eentre-temps, j'ai tourné d'autres films dont **Jeux de la XXIe Olympiade** et deux heures sur Paul Provencher, **Le Dernier des coureurs de bois,** puis **Les Montagnais.** Pierre Valcourt ne voulant plus produire **L'Affaire Coffin**, c'est Robert Ménard qui a repris le projet en main et assumé avec efficacité le financement et la production.

L. B. – **Les allusions aux hommes politiques de l'époque sont-elles fondées sur la réalité ? Par exemple, quand quelqu'un dit : « Le premier ministre veut que cette affaire se règle au plus vite », faut-il croire que la phrase a été vraiment prononcée ?**

J.-C. L. – Ces citations sont authentiques. Nous savions parfaitement que le gouvernement du Québec était gêné par ces meurtres. Les chasseurs américains représentaient un grand apport touristique. Il fallait trouver un coupable au plus vite. Pour cela, le Québec devait mettre sur cette affaire ses meilleurs détectives. Je précise que les influences politiques ne furent pas plus pressantes que ce qu'on voit dans le film. Par exemple, quand le consul américain téléphone au chef de cabinet du premier ministre et qu'il lui dit : « Comment va l'affaire en Gaspésie ? Avez-vous besoin de notre aide ? On peut vous offrir la contribution de la C. I. A. » Cela est suffisant.

L. B. – **Les scènes de la mise en accusation comme celles du procès sont-elles basées sur des documents ? Où sont la part de la fiction et la part de la vérité ?**

J.-C. L. – Pour ces scènes, Jacques Benoit a utilisé les documents sténographiques de l'enquête du coroner, du procès et de l'enquête Brossard. Où est la fiction ? Disons que, pendant dix jours, cinquante personnes sont venus témoigner. Le scénariste a créé une scène avec les différentes dépositions et a distribué les répliques à différents personnages. De plus, la présence de la Cour a été réduite le plus possible. Nous avons conservé l'histoire de l'argent qui était très tendancieuse.

L. B. – **L'indice le plus troublant est sans doute la carabine. Comment savoir vraiment que c'est l'avocat de Coffin qui a fait disparaître l'arme ?**

J.-C. L. – On a déduit, à l'enquête Brossard, que c'est vraiment lui qui l'a fait disparaître. D'après la preuve avancée par la Couronne, les jumelles et les objets ayant appartenus aux chasseurs américains étaient bien plus incriminants. Quant à la carabine, elle n'appartenait pas à Coffin et s'il la cachait c'était parce qu'on lui avait enlevé son permis de chasse. Pourquoi son avocat a-t-il fait ce geste-là ? On ne le saura jamais. On peut penser qu'il n'avait aucune confiance en son client. Lorsque Coffin a parlé de la carabine, nous avons conclu que si le sergent détective n'est pas allé la chercher, c'est qu'il a dû penser que ce n'était pas vraiment l'arme du crime. Il a dû se dire que si Coffin en parle, c'est que ne n'est pas cette arme qui a tué les chasseurs. Il a laissé les autres se compromettre. C'est ce qui est arrivé d'ailleurs.

L. B. – **De toutes les personnes qui entourent Coffin durant son procès, peu apparaissent**

sympathiques, même pas son avocat qui, plus tard, l'invitera à retourner en prison. Etaient-ils ainsi ?

J.-C. L. — Ils étaient pires que les montre le film. La défense est vraiment inquiétante dans le procès de Coffin. Même si Coffin mêlait les cartes quand il parlait, c'est dommage qu'il n'ait pu témoigner. C'était un homme très énigmatique. Et le film le montre effacé. Dans la réalité, il l'était davantage. Il ne disait presque rien. Il était très fermé C'était l'authentique « gars des bois ». Les gens qui ont vu le film et qui l'ont connu disent que le portrait que nous avons donné de lui est très près de ce qu'était Coffin.

L. B. — **La scène prise avec Courtemanche, le conseiller juridique, frise le mélo. Cette scène n'essaie-t-elle pas d'apitoyer les spectateurs ?**

J.-C. L. — C'est la seule fois où Coffin a craqué. Il a toujours pris les événements comme une sorte de chêne. Mais quand il a appris que son mariage était refusé, il a vraiment pleuré. Quant à Courtemanche, il s'est apitoyé sur le sort de Coffin et il est le seul personnage qui s'est occupé de lui jusqu'à la fin.

L. B. — ***Pourquoi utilisez-vous souvent le fondu au noir. Cela coupe, pour ainsi dire, le récit. Pourquoi ce procédé répété ? (On remarquait le même usage chez Jean Beaudoin dans*** Cordélia, ***sujet très près du vôtre.)***

J.-C. L. — C'est comme pour marquer la fin d'un paragraphe. Le scénario de Jacques Benoit a été écrit comme par un journaliste. Ce scénario oscille entre la fiction et le reportage. Personnellement, je l'ai fait osciller entre le documentaire et la fiction. Les fondus au noir et les temps d'arrêt permettent de faire une pause. L'atmosphère du film doit beaucoup à Anne Lauber qui a suivi toutes les étapes, depuis la fin de la scénarisation, les rushes, le pré-montage. Elle a elle-même écrit, orchestré et dirigé la musique du film. Un disque est en préparation.

L'Affaire Coffin

Une énigme

L. B. — **Votre scénariste, Jacques Benoit, a dit, dans une interview, que l'Affaire Coffin restait une énigme. Est-ce votre opinion ?**

J.-C. L. — Absolument. On ne connaîtra jamais la vérité sur cette affaire. Le film nous dit qu'il n'y a pas d'arme du crime. De plus, les corps ont été déchiquetés et on n'a pas trouvé les balles. Tout ce qu'on a recueilli, c'est un chandail troué possiblement d'une balle. De ces éléments, on a fait des déductions.

L. B. — **Pourtant, dans le film, vous semblez pencher pour une non-culpabilité.**

J.-C. L. — C'est un film pro-Coffin. L'enquête Brossard a reprimandé les avocats et les policiers, particulièrement les policiers pour n'avoir pas cherché ailleurs et de ne pas s'être enquis de la réputation des chasseurs tués qui, paraît-il, étaient des usuriers (des shylocks). D'ailleurs cela est dit dans le film. La réponse des policiers : « Ils sont morts. Laissons-les. On a Coffin. ».

L. B. — **Comment avez-vous trouvé l'acteur pour interpréter le rôle de Coffin.**

J.-C. L. — À la production, nous avons décidé

que l'interprète de Coffin serait un anglophone Car c'est l'histoire d'une minorité anglaise qui est vraiment écrasée par une majorité canadienne française. Il fallait trouver un comédien qui parlait anglais, bien sûr, et qui parlait français également avec un accent québécois, mais pas un accent pointu. À Montréal et à Toronto, à travers les agences, nous avons auditionné beaucoup de personne dont August Shellenberg. Au premier abord, je n'étais pas sûr de lui. Quand je l'ai rencontré, pour la première fois, il avait un « afro-look » : chemise rose ouverte, médaillon en or, petits pantalons noirs et bottes italiennes. Son nom était d'origine autrichienne. Mais nous avons appris qu'il était né à Nominingue (Québec), que sa mère était indienne, qu'il avait vécu toute sa jeunesse à Verdun, qu'il avait fait l'École nationale de théâtre à Montréal, à 28 ans, en faussant son âge (à l'époque de Marcel Sabourin, Robert Charlebois, Louise Forestier, Mouffe . . .), et qu'il travaillait surtout à Toronto. Nous l'avons fait venir à Montréal et nous l'avons vêtu en gars des bois. Il s'est mis à ressembler à Coffin parce qu'il aimait beaucoup le rôle.

L. B. – Êtes-vous satisfait de l'accueil que le film reçoit présentement à Montréal et à Québec ?

J.-C. L. – Je suis content parce que je crois que c'est un bon film. C'est un film intimiste sur Coffin. Nous n'avons pas tenté de raconter des histoires.

L. B. – Et vos projets ?

J.-C. L. – Terminer **La Nuit de la poésie.** Actuellement, j'ai en production un film sur la présence des Québécois à La Rochelle, tourné pour Radio-Québec. J'ai tenu la caméra et nous avons tourné le spectacle des Sept paroles du Québec, avec une mise en scène de Michel Garneau, d'après une idée originale de Yves-Gabriel Brunet. Sept poètes furent réunis et Michel Garneau a fait la structure des textes. De son côté, Dominique Tremblay a appuyé l'ensemble d'une trame musicale. C'est très différent de **La Nuit de la Poésie.**

L. B. – Êtes-vous inquiet de l'absence de salles pour présenter les films québécois ?

J.-C. L. – C'est un problème majeur. On ne peut pas toucher aux grandes compagnies en place qui nous imposent des locations de salles à des prix aberrants. Nos films ne sont pas américains. Bien sûr, on nous pousse à faire des imitations. Si c'est une bonne décision, elle est à brève échéance. À longue échéance, il nous faut trouver un public. Les films que nous réalisons ne correspondent pas souvent à ce que les gens voient habituellement sur les écrans. Donc, ce sont des films pour eux plus difficiles. **L'Affaire Coffin** n'est quand même pas un film facile. Toutefois il ne faut pas créer des salles ghettos. Il faut arriver à imposer nos films et à posséder nos propres salles, sinon nous n'en sortirons jamais.

L'Affaire Coffin