

## Entretien avec Marcel Carrière

Léo Bonneville

Number 75, January 1974

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/51411ac>

[See table of contents](#)

### Publisher(s)

La revue Séquences Inc.

### ISSN

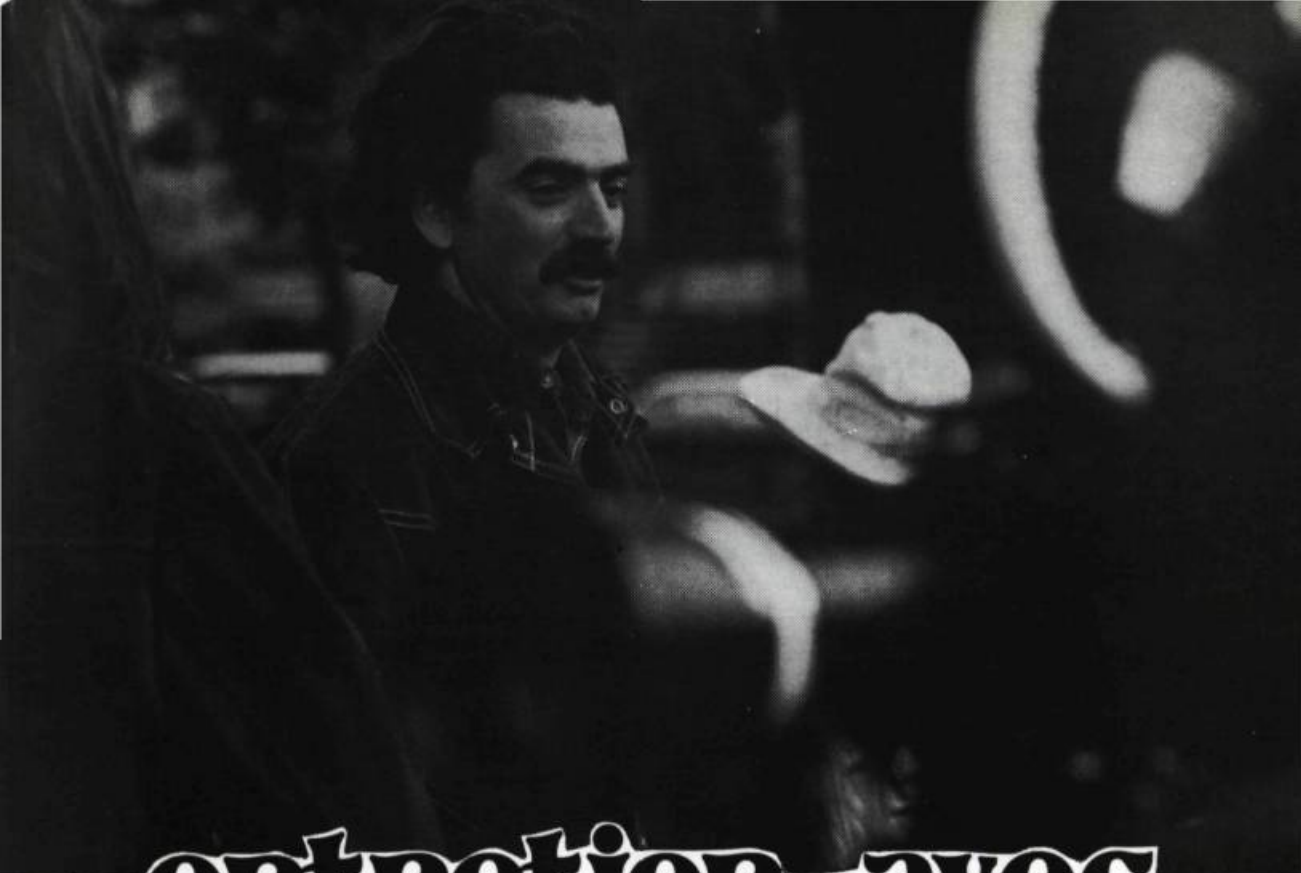
0037-2412 (print)

1923-5100 (digital)

[Explore this journal](#)

### Cite this document

Bonneville, L. (1974). Entretien avec Marcel Carrière. *Séquences*, (75), 3–13.



**entretien avec**

**marcel carrière**

---

*"Nous ne pouvons finir nos films."*

---

*Marcel Carrière connaît un beau succès mérité avec O.K. . . . Libliberté. Ce succès, il le doit non pas à une vulgaire complaisance avec le public, mais à son cheminement qui l'a conduit du documentaire à la fiction sans jamais renier le premier. Nous avons eu le plaisir de causer longuement avec lui à la sortie d'une projection de son film. C'était à l'Office national du film, le vendredi, 26 octobre 1973.*

L.B.

L.B. — *En 1956, vous êtes venu au cinéma à la faveur du son.*

M.C. — Je suis venu au cinéma d'une façon indirecte. A ce moment-là, l'Office national du film résidait à Ottawa. J'habitais Hull. J'avais lu, dans un journal, qu'on demandait un étudiant. Je me suis présenté et j'ai obtenu du travail. J'ai abandonné mes études.

L.B. — *Mais pourquoi le son ?*

M.C. — Ce poste d'étudiant précisait un assistant au son. Il faut dire que j'étais alors étudiant en électronique. J'avais fait quatre années d'électronique dans une institution. De plus, l'ingénieur du son à l'O.N.F. — le seul peut-être — était Jos Champagne. Or, Jos Champagne était un voisin de rue que j'ignorais. C'est alors que nous sommes devenus copains et qu'il m'a montré le métier. J'ai été son assistant durant un an.

L.B. — *Vous avez travaillé à deux longs métrages à l'Université de Montréal. Par quel détour êtes-vous arrivé là ?*

M.C. — J'ai surtout travaillé au film **Seul ou avec d'autres** avec Denis Héroux, Stéphane Venne, François Cousineau et Denys Arcand. Il faut dire qu'à cette époque je ne connaissais pas ces gens-là. Je connaissais toutefois Michel Brault. Je faisais équipe avec lui. Le cinéma direct commençait chez nous. Nous faisons des films dramatiques d'une demi-heure pour la télévision. Cela demandait quatre ou cinq jours de travail. Nous comptions quatre ou cinq personnes sur l'équipe. Nous faisons tout : son, éclairage . . . Ce

sont les jeunes universitaires du temps qui ont demandé à Michel Brault et à moi de travailler pour eux. Apparemment, nous étions connus. Nous étions deux techniciens professionnels, Michel pour l'image et moi pour le son. Mais nous faisons le film avec eux. Nous en discutons. Nous préparons les plans ensemble. Nous étions là précisément pour donner une garantie technique aux jeunes universitaires.

L.B. — *Mais alors qu'est-ce qui vous a fait passer du son à l'image ou plus précisément à la réalisation ?*

M.C. — Tout en étant ingénieur du son, j'avais fait de la co-réalisation, si l'on peut dire. Nous faisons — Michel Brault, Claude Jutra, Claude Fournier — des films comme **La Lutte**. Ensemble, nous touchions à tout : à la caméra, au microphone, à la table de mixage . . . J'avais fait d'autres films avec Georges Dufaux. Nous faisons alors tout à nous deux. Après **Pour la Suite du monde . . .**, pour lequel j'étais ingénieur du son, il y a eu un trou, c'est-à-dire que le film était au montage. Étant attaché au département du son de l'Office national du film, je devais faire des films. Mais nous en étions rendus à faire des films en jouant le rôle de "pousseurs de boutons." Comme ingénieur du son, il n'y avait aucune création. Je faisais tout simplement des interviews. Cela ne m'intéressait pas. A un moment donné, je me suis dit qu'il n'y avait pas d'avenir dans ce métier. Aussi bien alors faire des films moi-même, aussi mauvais soient-ils. Je dis cela parce qu'il devient difficile d'entraîner des ingé-

niers du son. Il y a dans le cinéma une sorte d'hierarchie : réalisateurs, caméramen, ingénieurs du son... Et les jeunes veulent devenir réalisateurs sans passer évidemment par le métier de caméraman ou d'ingénieur du son. Car chacun de ces métiers techniques s'apprend et devient très exigeant.

### **Chez un peintre-barbier**

L.B. – *Votre premier court métrage a été consacré au peintre-barbier, Arthur Villeneuve. C'était en 1954.*

M.C. – Ce film a été réalisé par l'Office national du film, un peu à son corps défendant. L'équipe française n'existait pas réellement à cette époque. Fernand Dansereau jouait alors le rôle de producteur. Il n'était pas tout à fait d'accord avec le sujet que je proposais. Mais j'avais un bon copain dans l'équipe anglaise en la personne de Wolf Koenig. J'avais fait avec lui **Lonely Boy** sur Paul Anka (1961). Nous n'étions que tous les deux sur l'équipe. Je faisais de l'image, du son, de l'éclairage... Il y a des scènes que j'éclairais avec des lampes de poche. Wolf m'a dit que cela allait s'arranger. Nous sommes allés voir Fernand Dansereau. En ayant la promesse que Wolf Koenig viendrait faire le tournage, la permission me fut accordée. Le film a été fait en deux week-ends. Wolf est venu un premier week-end. Nous n'avions pas d'argent. Et c'est Bernard Gosselin qui est venu finir le film un second week-end.

L.B. – *Mais pourquoi choisir Arthur Villeneuve ?*

M.C. – J'avais déjà tourné deux ou trois films dans la région de Chicoutimi. Et, un dimanche, j'étais allé voir son musée, c'est-à-dire sa maison. Cela me tentait de démarrer avec un petit film de cette nature. En même temps, je tenais à faire le montage moi-même. Pour le "polissage", j'ai eu le concours de la monteuse Monique Fortier.

L.B. – *Avez-vous eu de la difficulté à faire parler Monsieur Villeneuve ?*

M.C. – Pour faire parler Monsieur Villeneuve, il a fallu trouver un moyen de faire sortir Madame Villeneuve de la maison. Le représentant de l'O.N.F. à Chicoutimi se chargeait d'amener Madame Villeneuve en ville. Alors, pendant deux heures, je pouvais converser avec Arthur.

L.B. – *Vous avez tourné également un film sur les zouaves, Avec tambours et trompettes (1967). D'où venait le scénario ?*

M.C. – De moi, en partie. En fait, il y a du cinéma direct et une pièce de théâtre écrite par Pallascio-Morin à la demande des zouaves. C'était l'année du centenaire du Canada qui coïncidait avec celle du centenaire des zouaves. S'il fallait faire un film sur un centenaire, autant faire celui sur les zouaves, me suis-je dit. J'ai alors rencontré les zouaves et nous étions d'accord. D'ailleurs il y aurait beaucoup à dire sur ce film. Bien des gens pensent que le film a été fait contre les zouaves et a été refusé par les zouaves. Or, le film a été vu par les zouaves avant que l'O.N.F. ne le sorte. Car l'Office était bien craintif à son sujet. L'Office a alors invité les zouaves dans son grand théâtre. Ils sont venus avec leurs femmes et leurs enfants. Les zouaves étaient satisfaits. Ils ont dit : on entend ce qu'on veut entendre et on voit ce qu'on veut voir.

L.B. – *Arthur Villeneuve, peintre et barbier et Avec tambours et trompettes, considérez-vous ces deux films comme des documentaires ?*

M.C. – Des documentaires et aussi des documents qui nous appartiennent. Car, par la suite, Villeneuve est devenu populaire. Les zouaves, ce sont des éléments de culture. Ils sont encore là. Tous les étés, il y a un congrès de zouaves. Ils sont entre 2,500 et 3,000.

L.B. – *Ce travail que vous avez fait, avez-vous pu en tirer certaines règles, certaines lois pour vous-même ?*

M.C. – Je fais toujours des documentaires. Je n'ai pas rompu avec ce genre cinématographique. L'approche que je fais du long métrage est un peu tirée de l'expérience que j'ai du documentaire, au niveau du comportement des gens. Le comportement que j'essaie d'avoir avec les comédiens est le même que j'ai eu avec les gens de Saint-Octave-de-l'Avenir, quand j'ai fait, **Chez nous, c'est chez nous**. Pour moi, c'est un niveau de communication humaine important.

L.B. – *Ces documentaires vous ont-ils demandé beaucoup de préparation, de recherches préalables ?*

M.C. – Certainement. Pour **Chez nous, c'est chez nous**, cela a demandé beaucoup de contacts avec les gens avant d'arriver chez eux avec une caméra.

### **Du documentaire à la fiction**

L.B. – *Qu'est-ce qui vous a amené à faire Saint-Denis dans le temps (1969) ?*

M.C. – A cette époque, je voulais faire du long métrage. Le projet avait plus ou moins été accepté à l'O.N.F. Il n'y avait pas de scénario proprement dit. Il y avait un canevas. Aucun dialogue n'était écrit. Toutefois il y avait au départ, une très bonne recherche historique due à la femme de Denys Arcand. De plus, j'avais consulté les journaux de l'époque. Je cherchais surtout les faits divers. En fait, je voulais faire un essai. J'ai rencontré Gilles Therrien qui venait de terminer un doctorat en littérature. Nous avons travaillé pendant deux semaines. Nous avons cherché à ramasser les éléments, à les condenser mais sans penser aux dialogues. Nous sommes partis tourner avec une équipe réduite (six ou sept personnes), un budget réduit et un temps réduit. Nous cherchions à intégrer le documentaire dans la fiction. Nous improvisons les dialogues.

JANVIER 1974



Avec tambours et trompettes

L.B. – *Ce mélange de documentaire et de fiction est-il la raison de l'échec de Saint-Denis dans le temps ?*

M.C. – Je n'ai jamais fait une analyse poussée de cet échec. Il faut dire que le film est mal sorti. Peut-être aussi ai-je été trop ambitieux. Je ne voulais pas faire un film de contemplation. Je voulais qu'il y eut une discussion après la projection. Fait étrange, si ce film n'a pas eu de succès chez nous, il a remporté toutes sortes de trophées en Europe.

L.B. – *Que vouliez-vous faire ensuite avec Chez nous, c'est chez vous ?*

M.C. – Je ne voulais pas subir le contrecoup qu'ont connu plusieurs cinéastes. Après un premier long métrage, un silence de deux ou trois ans. J'ai alors décidé de faire un autre film documentaire.

### **Être très honnête avec les gens**

L.B. – *Comment a été votre approche auprès des gens ?*

M.C. – Disons d'abord qu'avec **Saint-Denis dans le temps**, ce fut la même approche. Je tournais en grande partie avec des gens du village. Il a fallu faire la même approche



Saint-Denis dans le temps

qu'avec le documentaire. Il a fallu devenir presque copain ou même copain avec les gens. Quand je suis arrivé en Gaspésie, les gens ont pensé que j'étais un fonctionnaire. D'accord, je suis un fonctionnaire cinéaste. Mais eux ne voulaient plus voir les fonctionnaires fédéraux et provinciaux. Ils avaient été trompés pendant huit ans. Ils ne voulaient plus entendre parler d'eux. Ni les voir. Je suis arrivé dans la région. Je ne connaissais personne. J'avais fait le tour des dix villages où le gouvernement voulait essayer un projet-pilote. J'avais décidé de faire **Chez nous, c'est chez nous** à Saint-Octave-de-l'Avenir. J'ignorais que je trouverais un film tourné au moment où le village se construisait, film réalisé par l'abbé Proulx. Les gens m'ont demandé de m'identifier. Cela est resté très impersonnel. C'est seulement quand j'ai rencontré des jeunes et que j'ai pu causer avec eux que tout a démarré. L'un d'eux m'a dit : mon pick-up ne fonctionne pas. Je ne peux pas écouter mes disques. Je lui ai dit que je pourrais le lui réparer. Je suis allé chez lui et j'ai réparé son pick-up. Puis quelqu'un avait une télévision défectueuse. Et ainsi j'ai réparé tout ce qui ne fonctionnait pas dans le village.

Cela m'a fait connaître de tout le monde. Le dimanche suivant, j'étais invité à dîner dans quatre familles. Les gens ne se livrent que graduellement. Ils se méfient un peu. Vous voulez une photo ? Ils vont chercher une boîte (de chocolats) remplie de photos. Ils en sortent une. A la seconde visite, ils vous montrent une deuxième photo. A la troisième, ils vous apportent la boîte et vous laissent fouiller à loisir. Il faut être très honnête avec les gens. A Saint-Octave-de-l'Avenir, je leur ai dit clairement que le film ne les aiderait pas sur le plan social. Mais que le film pourrait servir dans d'autres villages où le même phénomène est en train de se produire.

L.B. — *Il s'agissait donc du déracinement d'un village.*

M.C. — Exactement. Il y avait un rapport confidentiel qui disait que dans la région de la Gaspésie, il y a soixante-dix villages à rayer. C'est-à-dire à faire disparaître de la carte. On gardera simplement la ceinture de la péninsule et on éliminera tout l'arrière-pays.

L.B. — *Dans votre film, vous avez un personnage assez pittoresque qui ne veut pas quitter le village.*

M.C. — Il s'appelle Hilaire Mainville. C'était un solitaire, une sorte de philosophe. Les gens du village l'ignoraient. Ils le prenaient pour un fou. Quand je suis allé présenter le film aux gens de Saint-Octave-de-l'Avenir avant sa sortie, ce fut pour eux une véritable découverte. Ils avaient vécu vingt-cinq ans près de cet homme sans le connaître. A la suite de la suppression du village, il s'est suicidé.

L.B. — *Quelle a été l'impression des gens quand ils ont vu le film ?*

M.C. — Les gens pleuraient après la projection. Pendant quelques minutes, j'étais vraiment mal à l'aise. Puis ils ont dit : c'est la première fois que nous ne nous faisons pas

"fourrer". Cela voulait dire qu'ils n'avaient pas été trompés par rapport aux intentions premières. De plus, ils trouvaient que le film n'était pas assez long. Ils auraient voulu plus de choses, par exemple, revoir leur vie quand elle avait été heureuse. Malheureusement je n'avais pas de documents pour illustrer cette étape de leur vie.

L.B. – *Y a-t-il eu des influences entre Les Smattes de Jean-Claude Labrecque et Chez nous, c'est chez nous de Marcel Carrière ?*

M.C. – Les deux films ont été faits en même temps. Pour **Chez nous, c'est chez nous**, j'ai commencé les recherches avant Jean-Claude Labrecque. Nous tournions dans des villages voisins, lui, à Saint-Paulin d'Alibert et moi, à Saint-Octave-de-l'Avenir. J'avais fourni à Jean-Claude les documents recueillis lors de ma recherche. Mais, moi, je faisais un documentaire tandis que lui concevait un long métrage de fiction. Il a tourné son film l'été durant six semaines. Tandis que le tournage de **Chez nous, c'est chez nous** s'est étalé sur une période d'un an. J'ai passé une partie de l'automne et l'hiver à monter le film. Le film s'est terminé le 30 mai. Et j'ai commencé à tourner **O.K. ... Laliberté** le 5 juin suivant.

### **J'attache beaucoup d'importance aux relations humaines**

L.B. – *Vous semblez aussi à l'aise avec les comédiens que vous l'avez été avec vos personnages des films documentaires.*

M.C. – Je ne connaissais pas Jacques Godin, sauf par les films qu'il a faits et aussi par les rôles remplis pour la télévision. Mais j'ignorais tout de l'homme. Et de même de Luce Guilbeault. J'attache beaucoup d'importance aux relations humaines. C'est très important pour moi. Faire un film et le montrer, ce n'est pas suffisant. Je vis aussi pendant ce temps-là. Et ma vie est aussi importante que le film.

L.B. – *Comment êtes-vous passé de ce travail de documentaire à celui de fiction. Cela a-t-il été soudain ou prémédité ?*

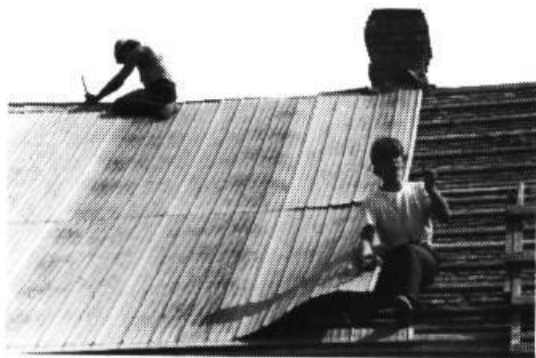
M.C. – J'y pensais depuis un certain temps. Sans faire le bris avec le documentaire, je tenais à faire un film de fiction. Et cela va continuer. **O.K. ... Laliberté**, est mon premier vrai film de fiction. Avec un scénario pensé et écrit pendant huit mois. Tout était précisé. Je travaillais avec Jean Morin. C'était sa première expérience. Nous avons appris beaucoup de choses ensemble. Nous nous réunissions trois ou quatre fois la semaine. Nous échangeons constamment au niveau des dialogues. Nous avons établi une méthode de travail. Nous faisons des étapes-essais. Quand le synopsis était terminé, nous le confiions à une dizaine de personnes. Et nous discutons pour savoir leurs opinions. Nous avons fait cela avec le scénario et aussi après le montage.

L.B. – *Comment conceviez-vous les personnages ?*

M.C. – Pour **O.K. ... Laliberté**, nous avons fait un arbre généalogique pour chacun des personnages comprenant toute la parenté. Ces personnages ne sont pas dans le film, mais, pour moi, ils étaient nécessaires pour bien connaître chacun d'eux et pour donner une certaine vérité à leurs réactions. Cela a permis d'arriver à un scénario original de 250 pages et qui était, cela va sans dire, très verbeux. Nous l'avons remodelé en cinq versions successives pour aboutir à un texte de 90 pages. C'est ce que nous avons tourné. Et nous avons laissé à peine cinq ou six séquences sur la table de montage.

L.B. – *Cela veut-il dire que le scénario a été suivi à la lettre ou y a-t-il eu de l'improvisation au cours du tournage ?*

M.C. – Il n'y a pas eu d'improvisation. J'ai été surpris d'ailleurs car je croyais que j'avais improvisé. Nous avons modifié des dia-



Chez nous, c'est chez vous

logues en tenant compte des remarques des acteurs. Si la phraséologie changeait, l'essence, l'idée restait la même. Quand le montage fut terminé, j'ai corrigé le scénario pour l'accorder avec le film réel. J'ai pu faire ce travail en deux soirées. Il s'agissait tout simplement de correction de dialogues.

L.B. – *Je constate que, dans l'ensemble, vos plans et vos séquences sont très rapides, très courts. Les transitions semblent inutiles. Tout est clair. Nous suivons les événements sans difficultés comme sans ennui. Tout à coup, nous arrivons à la séquence de la voiture dans laquelle les gens boivent de la bière, séquence qui paraît beaucoup plus longue et même étirée. Est-ce volontaire ?*

M.C. – C'est peut-être la seule séquence du film que nous avons un peu improvisée. C'est-à-dire que nous n'avions pas écrit les dialogues. Nous avions indiqué l'esprit de la séquence, nous avions jeté des bouts de phrases. Tout cela se réduisait à une demi-page. La séquence a été tournée en deux jours. Une journée où il faisait beau et une journée où il pleuvait. Il a fallu faire une transition entre les deux. Je reconnais que cela était moins précis à l'écriture. Nous ignorions vraiment comment les acteurs réagiraient. En fait, nous ne savions pas comment écrire les dialogues. J'avais à dessein

reculé le tournage de cette séquence pour que les comédiens aient le temps de se connaître et qu'ils puissent agir spontanément.

### **Une inadaptation à notre société industrielle**

L.B. – *Vous avez écrit que "notre inadaptation à cette société industrielle est presque totale". Que voulez-vous dire par cela ?*

M.C. – Pour **O.K. . . . Laliberté**, j'avais décidé de faire un film avec des gens de quarante ans. Parmi les gens de quarante ans, à Montréal, il s'en trouve beaucoup qui viennent de la campagne et qui entretiennent le rêve utopique d'y retourner. Il y a cela dans le film. Je n'essaie pas toutefois de rendre cela universel. Le personnage d'Yvonne (Luce Guilbeault) était celui d'une fille qui vient de la campagne, fille assez délurée, assez complexée et assez entière. Tandis que le personnage de Paul (Jacques Godin) est celui d'un citadin, d'un urbain. Un gars qui vit dans la ville. Le contraste n'est peut-être pas aussi clair dans le film mais c'est ce que nous voulions établir au départ. C'est un peu pour cela que nous avons fait la séquence dans le terrain de camping qui, pour nous, est une image de la ville plutôt que de la campagne.

L.B. – *Comment expliquez-vous les difficultés de Jacques Godin à se trouver de l'emploi ?*

M.C. – Pour moi, Jacques Godin (Paul) est un personnage qui, à l'âge de 17 ans, travaillait dans un bureau à livrer le courrier. Puis il est devenu premier, deuxième et troisième commis. Au moment où nous avons écrit le scénario, il y avait une crise monétaire et les maisons de la rue Saint-Jacques mettaient beaucoup de gens à pied. Donc Paul avait uniquement travaillé dans une maison de courtage. Il menait une vie de routine. Avec un petit bagage, il était dans un cul-de-sac. Nous étions assez bien documentés sur le sujet. Nous avons consulté des sta-



tistiques. Donc le fondement du personnage était basé sur des réalités économiques. De plus, le personnage est un introverti qui ne parle pas beaucoup mais n'en pense pas moins. Ce sont les gens de son entourage qui parlent pour lui. Souvent il se fait "embarquer", la plupart du temps à son insu. Il essaie de se réveiller à la fin mais d'une façon fort maladroite.

L.B. – *Justement, ce personnage assez renfermé, plutôt timide, soumis à une femme, comment expliquez-vous qu'il arrive à aller faire un hold-up ?*

M.C. – Pour moi, c'est un geste spontané, non réfléchi mais qui était quand même pensé. L'action a été posée sans réflexion. C'est ensuite qu'elle est venue. J'avoue que la dernière partie du film est assez douteuse. Nous l'avons réécrite deux jours avant le tournage. Nous ne savions pas comment finir. Nous ne pouvons pas finir nos films au Québec. Mais nous savons pourquoi. Quand nous y pensons bien, nous ne rédigeons pas de scénarios de fiction à l'américaine mais nous composons des tranches de vie. La vie, ça se vit avant, pendant et après. Comment arrêter la vie à moins de tuer quelqu'un ? Si on avait tué le personnage tout aurait été réglé. La difficulté s'est fait sentir surtout vers la fin du film, disons au cinquième du film. Nous nous sommes pris un peu plus au sérieux. Et nous avons fait presque un revirement plus accentué au montage. Nous avons éliminé certaines scènes qui nous apparaissaient des redondances mais qui, en fait, auraient peut-être apporté une transition plus lente.

### **Des personnages instinctifs**

L.B. – *Peut-on dire que le film avec ces personnages se déroule à un niveau très instinctif ? Nous assistons à des gestes, des actions mais nous n'avons presque jamais la motivation.*

M.C. – Nous voulions que les personnages

agissent avec des raisons que nous ne tenions pas à dévoiler sur l'écran. Nous avons précisément laissé tomber les dialogues d'explications. D'ailleurs cela ne faisait pas avancer l'action. Cela ralentissait le rythme du film et ne menait nulle part. Mais cela était peut-être important sur le plan psychologique.

L.B. – *Votre film comporte des éléments tragiques. D'autre part, on y rit beaucoup. De plus, on trouve de la satire. Je note également que vous utilisez beaucoup de plans rapprochés comme pour une étude psychologique. Alors comment situez-vous votre film ?*

M.C. – Au départ, nous avons bien déterminé les buts du film. Nous avons précisé ce que nous voulions faire, dans quelle forme et sur quel ton. Nous cherchions un humour dramatique. Nous voulions que les spectateurs rient mais non grassement. Nous voulions qu'à certains moments les spectateurs rient jaune également. Un rire qui fait un peu mal. Donc pas un rire toujours facile.

L.B. – *En somme, vous vouliez faire une comédie.*

M.C. – Oui, une comédie dramatique mais nous ne voulions pas aligner de gags. Et ne faire rire qu'avec des gags. Par exemple, les stylos, nous ne les faisons pas venir en gags. Ils arrivent tout naturellement, en filigrane. Ils avaient pour nous des connotations précises par rapport à ce que le personnage était précédemment et par rapport à sa difficulté de s'en détacher.

L.B. – *Avez-vous eu de la difficulté pour la couleur ?*

M.C. – Nos laboratoires, à l'Office national du film ont beaucoup de difficulté avec la couleur. Nous voulions une certaine qualité d'image et nous avons demandé au cameraman de faire de la photo pour le film et non pour elle-même. A l'O.N.F., la pellicule est développée selon un certain standard qui tire au rouge parce que les Anglais aiment



O.K. ... Laliberté

cela et qu'ils sont majoritaires. Si nous voulons plus d'intensité ou moins d'intensité, il faut nous démener pour l'obtenir. C'est la même chose pour le son. Le film aurait pu sortir en janvier dernier. Mais le son était affreux. J'ai passé deux mois, l'hiver dernier, à protester. Résultat : l'Office a refait le son de beaucoup de films. Depuis un certain temps, on se plaignait que les standards techniques de l'O.N.F. baissaient. Le son original d'**O.K. ... Laliberté**, nous l'avions soigné. Nous tournions en décors naturels. Dans la rue même. Nous faisons du dramatique qui se raccordait d'un plan à l'autre. Nous avons réussi à sortir un gadget qui s'appelle un **noise suppresser** qui coupe les bruits de fond, un appareil électronique qui existait et que j'ai pu utiliser pour la première fois. Et nous avons tourné en utilisant cet appareil qui nettoie la piste sonore à l'origine. Nous avions donc une piste sonore propre au montage. Il a même fallu parfois ajouter des bruits de fond pour donner un peu plus d'ambiance. Nous avons fait un très bon mixage. Mais lorsque nous sommes arrivés à la copie zéro, c'est-à-dire optique, c'était épouvantable. Le moindre bruit d'effet sonore était amplifié. Nous remarquions même de la distorsion. J'ai refusé le travail. J'ai fait refaire la co-

pie en disant aux techniciens quoi faire. Et c'est ainsi qu'ils ont repris également la copie de **Taureau**, de Clément Perron et de bien d'autres films. J'ai pu m'imposer parce que je pouvais parler d'égal à égal.

L.B. — *Peut-on savoir combien a coûté votre film ?*

M.C. — A l'O.N.F., l'équipe française a une éthique de production. Nous avons un comité du programme dont je suis membre. Ce comité est composé de cinéastes, de deux personnes de la distribution, du directeur de la production et du directeur du programme. A tous les jeudis, nous nous réunissons. Chaque année, le Comité détermine les priorités et prévoit la répartition du budget. Nous avons évidemment de l'argent. Nous pourrions faire un long métrage d'un million de dollars mais cet objectif n'est pas pour nous. Ça été l'erreur des Anglais qui ont dépensé au-delà de leurs moyens et qui se sont retrouvés sans argent cette année. Le Comité du programme avait déterminé, pour l'an dernier, que chaque long métrage ne dépasserait pas \$275,000. pour un long métrage de fiction dit commercial. Car il y a également des longs métrages de fiction dits non commerciaux. Par exemple, le film de Jacques Leduc, **Tendresse ordinaire**. Les films dits commerciaux exigent, avant d'avoir une acceptation finale, une avance à la distribution. Donc le film doit avoir une garantie de distribution et un distributeur assuré. Cette politique existe depuis deux ans. **O.K. ... Laliberté** a été tourné dans les conditions établies par le comité du programme. Cela a demandé une attention scrupuleuse: Car dans l'industrie privée, chez nous, les films reviennent en moyenne à \$400,000. à \$450,000.

### **Chez Mao**

L.B. — *Sans être indiscret, puis-je vous demander ce que vous êtes allé faire en Chine, en 1973 ?*

M.C. – Beaucoup de cinéastes de l'O.N.F. désiraient aller tourner en Chine. Personnellement, j'étais occupé à tourner mon prochain film **Le Grand Voyage**. Au début de juin, un producteur de l'O.N.F. me téléphone pour me dire que des rumeurs circulaient disant que l'ambassade chinoise allait inviter des cinéastes chez Mao. C'était un événement. Car depuis au moins dix ans, aucune équipe, ni du Canada, ni des Etats-Unis n'était allée tourner en Chine. La dernière fois, ce fut une équipe de la C.B.C. de Toronto. Il y a de cela onze ans. J'ai d'abord dit non. Je n'étais plus intéressé même si j'avais déjà soumis des projets pour la Chine. J'étais occupé tout l'été. Mais l'O.N.F. est revenu à la charge. J'ai finalement dit oui. L'ambassade de Chine demandait si, à travers une délégation de joueurs de ping-pong, l'Office ne pourrait pas intégrer des cinéastes pour tourner un film. Voyons alors si nous pouvons avoir des visas.

Deux jours après avoir terminé mon film, nous nous rendons à l'ambassade de Chine, à Ottawa. Nous n'obtenons rien. Les jeunes qui allaient jouer au ping-pong partaient le mercredi suivant. En rentrant à Montréal, nous apprenons que les visas sont arrivés ici. Nous avons trois visas. Nous partions avec les pongistes. Nous amenions avec nous cent livres d'équipement, quarante mille pieds de film 35mm couleur et une nouvelle caméra 35mm, silencieuse, portable et ne pesant que 25 livres. Nous l'avons utilisée pour la première fois en Chine. Une merveille. Nous espérons avoir de l'aide en Chine. Rien. Nous avons dû nous débrouiller nous-mêmes. J'ai dû devenir assistant caméraman pour 98 bobines. J'ai fait 1,000 photos comme photographe. Et Serge Beauchemin étant tombé malade, j'ai dû jouer le rôle d'ingénieur du son. C'est à Pékin, lors d'une réunion avec le ministre chinois des sports que l'on nous a demandé ce que nous voulions voir et faire. Une fois connues nos



O.K. ... Laliberté

intentions, on a sorti un papier et on nous a dit ce que nous allions voir et faire. Ce fut toujours ainsi en Chine. Dans un troisième temps, nous essayions de voir et de faire ce que nous voulions vraiment voir et faire. Nous avons réussi à élargir notre entente. Finalement, nous avons fait un documentaire sur ce que nous avons vu en Chine pendant un mois. C'est-à-dire une visite dans quatre grandes villes. Avec ce que nous avons tourné, nous pensons pouvoir obtenir un film d'une heure environ. C'est Jacques Gagné qui fait le montage. Le film devrait être prêt pour la fin de décembre ou pour le début de janvier 1974. Sachez que nous sommes partis avec des buts précis. Ignorants la Chine, nous ne comptions pas faire **LE** film sur la Chine. Nous tenterions plus modestement de tirer des images de la Chine. C'est ce que nous avons fait. Même un peu plus. Nous avons réussi à nous intégrer dans une famille durant deux jours. Nous avons filmé dans une commune ouvrière. Et même dans des usines. Nous avons tout tourné en synchronisme. Même les plans éloignés ont été tournés en synchro. Il y aura peu de commentaires. Ce sera véritablement des images vivantes de la Chine d'aujourd'hui.