

Entretien avec Jean-Guy Noël

Léo Bonneville

Number 87, January 1977

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/51231ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

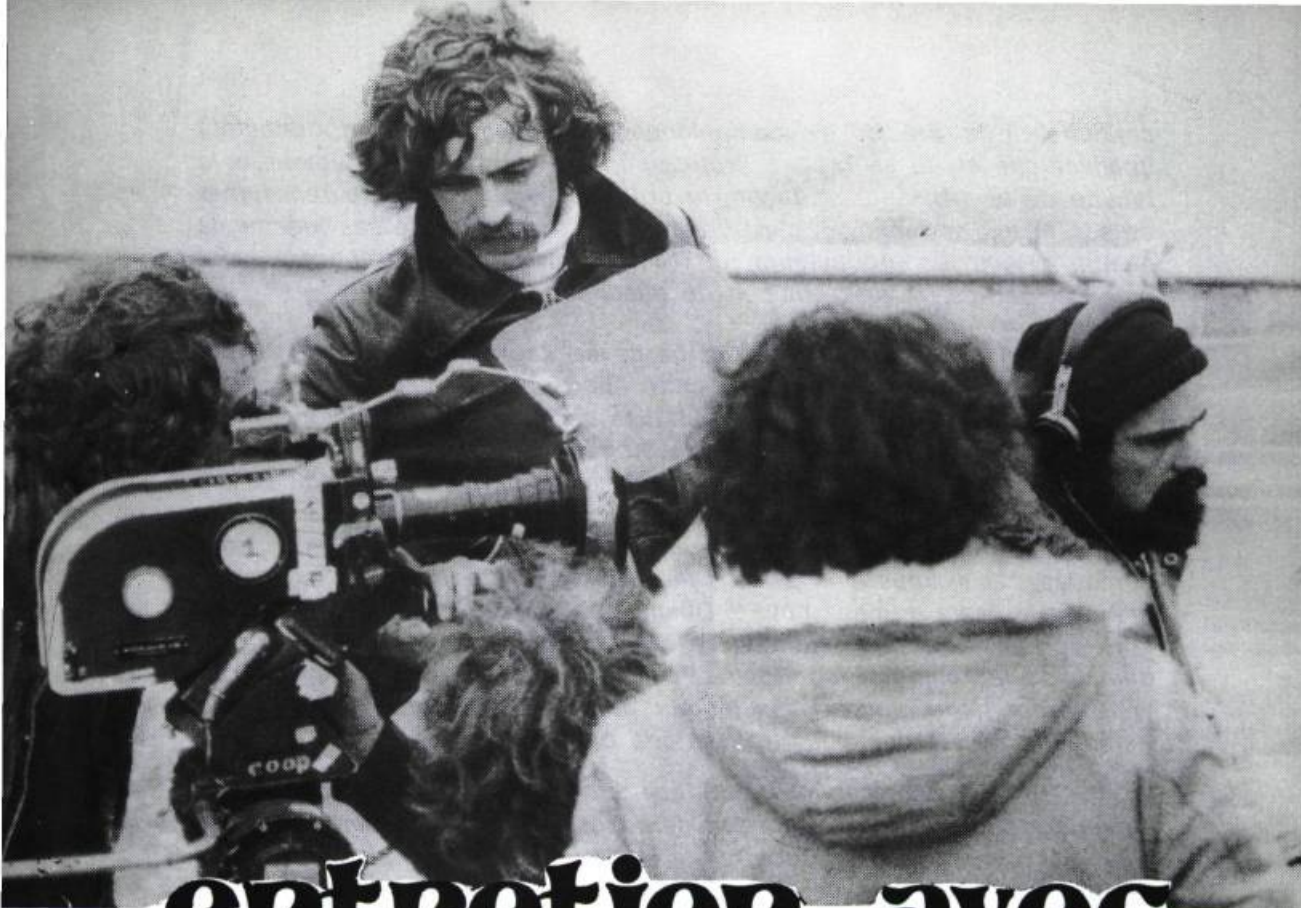
0037-2412 (print)

1923-5100 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this document

Bonneville, L. (1977). Entretien avec Jean-Guy Noël. *Séquences*, (87), 4–13.



entretien avec jean-guy Noël

*"Avant d'être un créateur,
je suis un médium."*

Réalisateur de la jeune génération des cinéastes québécois, Jean-Guy Noël, après deux courts métrages, avait tenté une première percée publique avec *Tu brûles, tu brûles*. Le film fut un échec commercial. Sans se décourager et confiant en lui-même, il vient de donner *Ti-Cul Tougas* qui mérite l'attention des cinéphiles. C'est pourquoi Séquences a songé à interviewer Jean-Guy Noël. Réticent après le mauvais accueil qu'il avait reçu pour *Tu brûles, tu brûles*, particulièrement de la part de Séquences, Jean-Guy Noël hésita beaucoup avant de nous rencontrer. Après quelques jours de réflexions et quelques coups de fil, il acceptait de répondre aux questions du directeur de Séquences. Cela se passait le mercredi, 17 novembre 1976, bien avant que l'auteur reçût le prix de l'Association québécoise des critiques de cinéma pour son film *Ti-Cul Tougas*.

L. B.

L.B. — Vous avez commencé au cinéma avec deux courts métrages : *Zeuzère de Zégouzie* (1970) et *Elle était une fois une autre fois* (1971). Des titres qui font rêver. De quoi parlaient ces films et le public les a-t-il vus ?

J.-G. N. — Evidemment ces films ont été très peu vus. Le premier, *Zeuzère de Zégouzie*, a été vu davantage au Brésil qu'ici parce que j'en avais donné une copie à des amis brésiliens. Et le film a été présenté à la télévision de Rio. Ici, le film a été vu dans le milieu étudiant et dans les endroits où l'on se préoccupe de cinéma amateur, de cinéma artisanal. La Coopérative des cinéastes indépendants qui, il y a quelques années, était plus vigoureuse au plan de la diffusion des films, s'est occupé du film pendant un certain temps. Hier, j'étais invité par des cinéastes amateurs à Sherbrooke pour discuter avec eux. Et on m'a demandé d'apporter mes deux premiers films. Nous les avons visionnés dans l'ordre de production. Et ensuite nous avons regardé la bande-annonce de *Ti-Cul Tougas* afin de voir les étapes de mon évolution. Disons que *Zeuzère de Zégouzie*, au niveau de sa signification, n'a pas beaucoup d'intérêt. Il s'agissait, à ce moment-là, de jouer avec le matériel cinématographique. Et quand je dis le matériel, il ne s'agit pas uniquement de la caméra mais aussi du langage afin de connaître les difficultés que rencontre un réalisateur pour s'exprimer à l'écran. Sur ce plan-là, mon premier film a été d'un grand enseignement. De plus, dans ce premier film, il n'y a aucun

souci du dramatique. Ce sont des idées pures et celles émises dans un plan n'ont souvent rien à voir avec celles qui précèdent ou suivent ce plan.

L.B. — Ce film a-t-il une tendance surréaliste ?

J.-G. N. — On pourrait presque dire oui. Mais ce n'était sûrement pas volontaire.

L.B. — Et *Elle était une fois une autre fois* ?

J.-G. N. — C'est déjà un film plus intéressant. Dans ce film, j'essaie de raconter une petite histoire. Il s'agit d'un seul personnage féminin vu à différents âges dont celui du Petit Poucet, car le film se termine par l'histoire du Petit Poucet modifiée par une enfant de quatre ans. Ici, on trouve une ligne dramatique susceptible d'accrocher le spectateur éventuel. De plus, le film cherche à établir des rapports entre les plans suivant leurs grosseurs. Le film a été tourné en seize heures consécutives parce qu'il fallait louer le matériel coûteux pour quelqu'un qui, comme moi, était alors chauffeur de taxi. Trois cents dollars, cela représentait trois semaines de travail, à cette époque. Il fallait donc faire vite.

L.B. — Comment a été formée l'Association coopérative des productions audio-visuelles qui a produit votre premier long métrage ?

J.-G. N. — Au tout début, je n'étais pas là. Je suis arrivé quelques mois après la formation de l'Association, en 1971. *Elle était une fois une autre fois* était alors au montage. Je cherchais une salle de montage. On m'avait dit d'aller voir à la Coop. C'était la première fois que je rencontrais les gens de

L'Association coopérative des productions audio-visuelles. Cette Association a été formée par un groupe de jeunes cinéastes débutants (pas uniquement des réalisateurs) et de jeunes cinéastes en colère qui n'arrivaient pas à s'insérer dans les structures du cinéma québécois. C'était à l'époque où Jean-Pierre Lefebvre était devenu producteur à l'Office national du film, pour les premières oeuvres. Cela coïncidait donc avec un mouvement. L'Association coopérative s'est structurée assez rapidement. La première année (et la seconde année, je crois), elle a reçu une subvention de cinquante mille dollars de la Société de développement de l'industrie cinématographique qui avait vu dans l'Association coopérative une volonté de renouvellement éventuel du cinéma dramatique dans le secteur privé. Pour être impartial, il faut dire que la même somme avait été offerte également aux jeunes cinéastes de Toronto et de Vancouver. A Vancouver, l'argent a été partagé entre peut-être une dizaine de candidats et chacun a fait un film. Nous, il nous semblait plus urgent d'installer une permanence, de créer un organisme de production, de trouver un local où les jeunes cinéastes pouvaient se rencontrer, d'acheter du matériel (caméra, trépied...). Et ensuite nous pensions aller chercher de l'argent pour tourner, soit au Conseil des Arts, soit à l'ASDICC, selon les projets. Cela a permis de produire une quinzaine de films de long métrage. Aujourd'hui, on commence à découvrir de jeunes cinéastes qui ont réalisé des films marquants — pas nécessairement historiquement — dans l'évolution du cinéma québécois. Ces films offrent une vision très particulière sur la société québécoise.

Une atmosphère contemporaine

L.B. — Vous êtes responsable des scénarios de vos films. Comment arrivez-vous à concevoir et à élaborer un scénario ?

J.-G. N. — Le point de départ, c'est ma subjectivité. D'abord j'avoue que je n'ai jamais

des idées de films pendant que je tourne. Et ce que je cherche d'abord — avant même le sujet — c'est une atmosphère contemporaine. Car je ne fais que des films contemporains. Je cherche une ambiance et un endroit où je vais tourner. Pour mon prochain film, c'est Montréal. Mes scénarios sont d'une précision exacte. Je considère le scénario comme une oeuvre en soi, comme le film est une oeuvre en soi. Quand je dis que mon scénario est terminé, c'est qu'il n'a pas une virgule de trop. Je ne veux pas qu'on refuse d'investir dans mon scénario, en apportant des raisons formelles. Sur ce plan-là, je veux être intouchable autant que possible. Pour moi, le scénario est uniquement littéraire. Ensuite, je le découpe. Et, au tournage, je le modifie en m'adaptant aux contingences du moment : dramatiques, techniques, climatiques...

L.B. — Les acteurs entrent-ils dans ce jeu-là ?

J.-G. N. — Certainement. Par exemple, pour **Ti-Cul Tougas**, j'ai fait deux semaines d'atelier très denses avec les quatre principaux personnages. Et je surveillais sur vidéo. Nous cherchions dans le passé des personnages. Nous nous sommes demandé, avec Claude Maher et Gilbert Sicotte, d'où venaient ces deux personnages. Nous avons fini par dire : ils viennent de Drummondville mais ils fré-

Zeuzère de Zégouzie



quentent Montréal depuis deux ou trois ans. Donc ils sont assez imprégnés par le langage de Montréal. Puis nous nous sommes demandé : comment se sont-ils rencontrés ? Nous avons ensuite passé au tournage proprement dit. Nous avons essayé de camper les personnages autant dans leur façon d'agir que dans leur façon de penser. Il y a donc un travail à faire avant le tournage du film. A ce moment-là, le comédien a une grande influence. Mais je ne laisse jamais le comédien intervenir dans le déroulement du film. Cela est exclu. Chacun doit se concentrer sur son domaine. Une seule personne doit faire la coordination de l'ensemble. C'est mon travail.

L.B. — *Expliquez-vous aux comédiens ce qu'ils ont à faire ou leur laissez-vous une totale liberté ?*

J.-G. N. — Je leur explique exactement ce qu'ils ont à faire. Cela peut être modifié selon les observations du comédien. Dans les rapports avec les comédiens, les premiers jours de tournage sont très importants. Car il faut camper les personnages et alors tout devient sérieux : les moindres gestes, les diverses attitudes, le ton de la voix, le débit du texte... Je suis très exigeant pour le respect du dialogue tel que prévu. Une fois que les personnages sont bien connus, les rapports se modifient moins entre le directeur et le comédien. Il faut dire que je fais toujours une première répétition. Sauf pour des cas particuliers. Je pense à Guy L'Écuyer. Ça fait deux fois que nous travaillons ensemble. Je le connais assez bien. Guy L'Écuyer est d'une spontanéité remarquable. Et il a un très grand métier. Nous nous voyons toujours avant le tournage et nous parlons des dialogues. Et il me demande des explications sur le texte ou sur le ton à prendre. Nous mettons cela au point. Avec lui, je ne fais pas de répétition. Car ce qu'il fait de mieux, c'est ce qu'il donne à la première prise de vue. Micheline

Lancôt, elle, cherche à être parfaite dès le premier plan. Claude Maher aime, lui, développer le même plan dans deux ou trois prises de vue.

Un film sur les nuages

L.B. — *Avec \$100,000, avez-vous eu assez d'argent pour faire un film comme vous l'entendiez et qui s'appelle Tu brûles, tu brûles ?*

J.-G. N. — C'est un film qui me satisfait pleinement. Le film contient de très belles séquences. Le film est très juste en considération du sujet que je traitais en 1972. Évidemment le film est symbolique. Sous ces différents aspects, je ne pense pas que j'aurais fait mieux avec plus d'argent. Quand j'ai fait **Tu brûles, tu brûles**, je ne comprenais rien au budget. J'ai fait le film sur les nuages. Heureusement qu'il y avait des gens qui s'occupaient de la production. Il faut dire que la moitié de nos salaires était investie dans le film. Dans ces conditions, le travail avance plus vite, les gens évitent de gaspiller de la pellicule...

L.B. — *Quelle était votre intention en faisant Tu brûles, tu brûles ?*

J.-G. N. — Avec **Tu brûles, tu brûles**, je voulais traiter de la révolte. C'était la période des drop out, des jeunes qui abandonnaient leurs études, de la fin de la contestation dans les cégeps et les écoles secondaires. Beaucoup de gens ont été déçus par ce qui se passait en ce temps-là. De plus, les jeunes avaient un profond ressentiment devant les structures sociales et politiques. Ces gens en sont venus à se révolter. Voilà le sujet de **Tu brûles, tu brûles**. La révolte de Gabriel, c'est une révolte qui est presque métaphysique car il est contre tout. Il se retire complètement du monde. Il renie ses parents, son passé religieux québécois, l'organisation sociale et politique, toutes les formes d'autorité. C'est un film qui a une signification symbolique. C'est une sorte de fable. Le film est lié à la réalité et à la vraisemblance.

ce d'une façon assez floue, je le concède. Et il ne faut pas chercher à savoir si le film est authentique par rapport à la réalité qu'il décrit. Le film est très près de la poésie.

L.B. — *Considérez-vous que le film a été un succès ou un échec auprès du public ?*

J.-N. G. — Le film a évidemment touché peu de gens. Je pense que le film aurait pu être vu et apprécié davantage. C'est un film qui a été détesté par certaines gens mais qui a aussi ses admirateurs incondtionnels.

L.B. — *J'ai l'impression que la rigueur n'est pas une qualité chez les jeunes réalisateurs. D'où, il me semble, des scénarios vagues et des réalisations échevelées. N'est-ce pas la cause de plusieurs échecs dans le cinéma québécois ?*

J.-G. N. — Si rigueur veut dire être conforme à la convention du langage cinématographique, être conforme aux habitudes que le public a dans la façon de voir un film, on peut dire qu'une grande partie des jeunes cinéastes québécois n'ont pas de rigueur parce qu'ils cherchent...

L.B. — *Qu'est-ce qu'ils cherchent ?*

J.-G. N. — Les jeunes cinéastes cherchent d'abord à rejoindre le public québécois. Et dans la réalité de leurs films, les jeunes cinéastes cherchent à comprendre ce qui se passe ici. Les jeunes cinéastes québécois ont une réalité commune : les films qu'ils réalisent sont profondément ancrés dans le Québec contemporain. Evidemment, il est plus difficile d'avoir un regard juste sur ce qui se passe devant soi que lorsqu'il s'agit de reconstituer des choses du passé.

L.B. — *Quand je parlais de rigueur, je voulais dire que les films des jeunes cinéastes de chez nous semblent tournés à la va vite, dans tous les sens...*

J.-G. N. — Pour moi, **Tu brûles, tu brûles**, c'est un film qui a une très grande rigueur. Mais il faut l'aborder en respectant le genre de langage qu'il tente d'imposer. On peut en dire autant du film de Jean Chabot, **Une Nuit en Amérique**.



Elle était une fois une autre fois.

L.B. — *La critique n'a pas été tendre pour Tu brûles, tu brûles. Croyez-vous qu'elle a été injuste ou qu'elle n'a pas compris votre propos ?*

J.-G. N. — Bien sûr, la critique n'a pas compris les propos du film. Mais à qui la faute ? Est-ce la faute à la critique ou est-ce la faute du réalisateur ? Je ne saurais dire. **Tu brûles, tu brûles** est pour moi un film assez audacieux quant à la mise en scène et quant au genre d'approche de la réalité québécoise. Ce film est très particulier dans l'histoire du cinéma québécois. J'aimerais savoir ce que diraient aujourd'hui les critiques qui reverraient le film à la lumière des explications que j'ai données et aussi à la lumière de **Ti-Cul Tougas**, car je vois mon premier long métrage intimement lié à **Ti-Cul Tougas**, autant pour la forme que pour la réalité dépeinte. Il se peut que la densité de la recherche formelle qu'on trouve dans **Tu brûles, tu brûles** soit une barrière à sa lecture. Pour moi, tous mes films sont des films-étapes. **Tu brûles, tu brûles** est un film pour lequel j'ai encore une profonde amitié. Je suis convaincu qu'il y a de très belles séquences dans ce film non seulement dans sa symbolique mais aussi dans ses rapports avec la réalité qu'elle veut signifier. Je pense à la séquence du corbillard qui est une séquence d'atmosphère.

Le critique est en retard sur le cinéma

L.B. — *En tant que réalisateur, comment voyez-vous la critique cinématographique ?*

J.-G. N. — Je peux dire que la critique cinématographique, en général, a toujours été en retard sur le cinéma de la même façon que les spéculateurs de tableaux sont en retard sur les peintres. Je pense que souvent la critique fait fausse route. Surtout qu'elle tente d'apprécier et de dépeindre une oeuvre. La critique doit revenir à son premier rôle qui est d'être un intermédiaire entre le film et le public. Et le critique doit avoir l'esprit le plus large possible, de telle façon qu'il puisse reconnaître pour qui un film est fait. En conséquence, il essaiera, avec le plus d'honnêteté possible, d'orienter tel public vers tel film en lui disant pourquoi le film est fait pour ce public et en limitant autant que possible les jugements subjectifs qu'il peut porter. Et lorsqu'il donne des jugements spécifiques, il doit préciser dans quel contexte il les situe. Pour le grand public, le critique c'est quelqu'un d'intouchable comme le journaliste. Ce sont des gens qu'il ne connaît pas, qu'il n'a jamais vus et qu'il ne découvre que par leurs écrits sur le cinéma. Le public se demande qui est tel critique, à quel milieu il appartient, quels sont les films qu'il aime, etc. Une fois qu'il a identifié les arrières du critique, le lecteur peut prendre ses distances par rapport à lui. C'est dire que les prérequis à la critique ne sont généralement pas suffisamment affirmés.

L.B. — *Est-ce à dire que le critique doit toujours louer tous les films ? A-t-il le droit de dire à son public que tel film est un vulgaire navet ?*

J.-G. N. — Il peut dire que tel film c'est un navet. Mais il doit porter un jugement subjectif clair, précis, surtout dans le cas d'un film incertain pour beaucoup de gens. La première qualité d'un critique, c'est d'avoir du flair. Le critique ne doit pas apporter des jugements sans appel. Quand il s'agit du jeune cinéma, on constate que les films sont bien

reçus par une certaine catégorie de gens et mal reçus par une autre catégorie. Le critique doit essayer de voir si les jeunes cinéastes peuvent continuer à tourner, à s'améliorer en prenant conscience qu'il s'agit d'un premier film et en essayant d'orienter le public le mieux possible.

Des thèmes d'abord

L.B. — *Avec Ti-Cul Tougas, vous délaissez les villages du Québec pour les Iles-de-la-Madeleine. Pourquoi ?*

J.-G. N. — Tout d'abord pour une raison sentimentale. La première fois que je suis allé aux Iles-de-la-Madeleine, c'était en 1969. J'y avais passé un mois. J'ai beaucoup aimé l'endroit. Même si je n'avais pas encore tourné un pied de film, j'ai été frappé par l'atmosphère. Déjà, à cette époque, je sentais l'importance de l'atmosphère dans un film. J'aime beaucoup les films d'atmosphère. De plus, les Iles-de-la-Madeleine sont un endroit très isolé, non seulement géographiquement mais aussi culturellement (toutefois de moins en moins aujourd'hui). Bref, les Iles sont isolées du continent québécois. Et depuis quelque temps, les gens de Montréal, les gens de Québec semblent attirés par les Iles-de-la-Madeleine. Un peu comme Rémi Tougas qui éprouve une grande attirance pour la Californie. Je me suis dit : si l'histoire de mon film se passe aux Iles-de-la-Madeleine, j'isole Rémi Tougas de la réalité. Le fait d'isoler mon personnage principal de la réalité me permettra d'atteindre l'aspect symbolique du film. Car cela accentuera l'isolement géographique, culturel et psychologique des personnages et particulièrement de Rémi Tougas. Rémi Tougas n'est pas conscient de grand-chose et se trouve emporté par le sens de l'aventure. Tout ce qui lui importe, c'est une utopie, c'est un cliché : la Californie. Ce n'est pas pour rien qu'on ne voit pas de Madelinots dans le film. C'est que Rémi Tougas ne s'en préoccupe vraiment pas. C'est le dernier de ses soucis.

L.B. — *Gabriel (dans Tu brûles, tu brûles) et Rémi Tougas (dans Ti-Cul Tougas) cherchent — pour des raisons différentes évidemment — à fuir le milieu. Pourquoi cette trénesie d'évasion ?*

J.-G. N. — Je pense qu'il y a dans tout être une volonté d'évasion. Dans les grandes villes, tout le monde a envie de partir. C'est un thème assez répandu. Quitter le milieu. Voyez **Pierrot-le-fou** de Jean-Luc Godard. Il faut dire également que ce sont des personnages jeunes qui n'arrivent pas à s'insérer dans les structures sociales et à qui on ne donne pas de chance. On forme des gens à l'université et dans les cégeps et à peine trente pour cent travaillent dans la profession ou le métier qu'ils ont étudiés. Alors si le personnage n'arrive pas à s'insérer dans le milieu, il cherche ailleurs.

L.B. — *Est-ce que l'un et l'autre seraient mal dans leur peau ?*

J.-G. N. — Bien sûr, mais c'est plus évident dans le cas de Gabriel.

L.B. — *D'où vient le personnage de Rémi Tougas ? Et qu'est-ce qui vous intéressait en lui ?*

J.-G. N. — La principale chose qui m'intéressait en lui, c'est qu'il pouvait "charrier" ce que je voulais lui faire "charrier". C'est-à-dire les thèmes que je voulais lui faire assumer. Je choisis toujours mes thèmes avant mes personnages. Ce personnage m'est devenu très sympathique non seulement à moi mais aussi à l'acteur, Claude Maher, et même à l'ensemble de l'équipe. C'est un personnage plutôt déphasé par rapport à la réalité. On a l'impression qu'il domine tout mais en réalité il ne domine pas grand-chose, même pas sa voiture. Il se gonfle mais il est petit. C'est un **loser**, comme on dit. Mais c'est un **loser** drôle. C'est un personnage très physique qui joue au cowboy. On est loin d'un intellectuel à l'exemple du personnage de Gilles Groulx dans **Le Chat dans le sac**. Personnellement, je préfère passer par des personnages de tous les jours qui s'expriment spontanément. J'aime travailler avec

des personnages modestes puis les voir grandir. Celui qui se cherche d'une façon inconsciente a plus de chance d'être un personnage cinématographique marquant que celui qui se cherche à la manière cérébrale des films intellectuels.

L.B. — *Dans le sujet du film, je trouve des affinités avec La Maudite Galette de Denys Arcand ; même tentation de l'argent, même désir de fuir aux États-Unis. Mais quelle rigueur efficace dans La Maudite Galette et quelle décontraction dans Ti-Cul Tougas ! Avez-vous été conscient de ces ressemblances et de ces dissemblances ?*

J.-G. N. — Je n'ai jamais pensé à cela. J'essaie de trouver les thèmes les plus conventionnels pour mes films. Mon film est une autre approche que celle de Denys Arcand mais c'est aussi une autre époque. Et les préoccupations sont bien différentes. Personnellement, je suis plus intuitif dans mes approches de la réalité.

Une finale ambiguë

L.B. — *En repensant à vos deux longs métrages, j'ai l'impression que vos deux personnages centraux sont désintéressés de la vie sociale, de la vie politique d'ici. En d'autres termes, ce ne sont nullement des gens engagés socialement et politiquement. Est-ce une nouvelle perspective du cinéma québécois ?*

J.-G. N. — Mon prochain film sera fait dans un contexte social, politique et culturel très différent de **Ti-Cul Tougas**. Les personnages auront quelques préoccupations sociales et politiques. Cela sera normal. En 1974, il faut dire que la jeune génération - dont **Ti-Cul Tougas** peut être le miroir - n'avait pas des préoccupations de cette nature. Ce n'est donc pas un choix arbitraire de ma part. Je tâche de montrer ce que je vois autour de moi. Avant d'être un créateur, je suis un médium. Je me méfie du film politique de fiction. La seule raison de faire des films politiques de fiction, c'est de critiquer, c'est d'apporter un élément critique au fonctionnement social et

politique. Cela exige que ce cinéma soit efficace. Or, dans cette perspective, le film politique conventionnel me semble un échec. Le film politique doit amener le spectateur à critiquer la réalité qui est décrite dans le film et qui se veut une transposition élargie de la réalité concrète. Mais le cinéma politique conventionnel est un genre où le spectateur n'a pas à intervenir. (En fait, le cinéma ne permet pas au spectateur d'intervenir.) Moralement je suis contre cette attitude. La meilleure façon de contrer cela, c'est de faire un film critique qui montre une réalité en la grossissant mais en ne l'insérant pas nécessairement dans un contexte politique. J'aime mieux faire appel à l'intelligence des gens en leur montrant une situation la plus spectaculaire possible, dans le sens où le cinéma de fiction dramatique, présenté devant huit cents personnes, est un spectacle. Il faut se sentir bien quand on va voir un film. Il faut que les gens passent de bons moments au cinéma. Mais il faut aussi que les gens se demandent : qu'est-ce que cela veut dire ? qu'est-ce que cette histoire signifie ? C'est au spectateur à trouver la réponse. C'est pourquoi mes films se terminent toujours d'une façon ambiguë comme un crocodile qui se mange la queue. A ce moment-là, c'est au spectateur à faire la démarche finale.

L.B. — *En regardant Ti-Cul Tougas, je croyais assister à divers tableaux d'une même pièce ou encore à différents épisodes d'un télé-roman. Je veux dire que l'histoire est fort mince et que chaque séquence semble s'articuler indépendamment du reste. Comment concevez-vous un film dans son déroulement ?*

J.-G. N. — Le déroulement d'un film est purement psychologique. Au stade du scénario, tous mes films sont composés par ellipses. Quand je commence à développer une idée sur papier, j'ai envie de dire beaucoup de choses. Mais je cherche une cohérence qui sort de l'anecdote. Et autant que possible, je cherche une anecdote mince et plutôt invraisemblable, de telle façon que je puisse justi-



Tu brûles, tu brûles

fier toutes sortes de choses. J'avais envie de faire une séquence où les spectateurs pourraient rire à gorge déployée. Je l'ai faite.

L.B. — *Est-ce que vous justifiez cette séquence ou est-ce qu'il vous suffit de satisfaire votre intention ?*

J.-G. N. — Il faut que cela fasse avancer le film. Comme je pars du principe qu'un dialogue ne doit pas comporter un mot de trop, je pars du même principe qu'un film ne doit pas avoir un plan de trop. Il faut que chacun des plans fasse avancer le film autant sur le plan dramatique que sur le plan de l'analyse des personnages et de l'intérêt des spectateurs. Je suis assez respectueux de ces principes élémentaires. Quant aux questions techniques, je ne suis pas trop rigoureux. Par contre, je suis sensible à ce que les gens se sentent à l'aise en étant manipulés par mon film. Parce que le spectateur ne peut pas intervenir dans un film, sinon en se retirant, en somnolant... Il est donc manipulé du début à la fin comme dans un cauchemar. Et pour que le film ne soit pas un cauchemar mais plutôt un rêve, le réalisateur doit essayer, dès le premier plan, de gagner l'auditoire, de l'amener à lui. Il faut que le spectateur entre le plus vite possible dans le film et qu'il ne puisse pas en sortir avant la fin. Pour cela, il ne faut pas

perdre l'attention et l'intérêt des gens. C'est un pari qu'il faut relever. Je gagne ma vie en faisant des films. J'aime faire du cinéma. J'essaie de me situer dans le processus historique du cinéma québécois. J'aimerais faire, un jour, un grand film qui serait considéré non seulement sur le plan formel mais pour sa réelle importance dans la vie de beaucoup de gens.

L.B. — Quelle est votre opinion au sujet du langage des personnages dans un film québécois ?

J.-G. N. — Je pense que le problème du langage tel que posé actuellement sur le plan de la culture québécoise, c'est un faux problème. Le film doit respecter la réalité des personnages et la réalité est aussi bien culturelle que géographique et sociale. Une fois qu'on a déterminé à quel milieu *Ti-Cul Tougas* appartient, il s'agit de savoir quel niveau de langage les gens de ce milieu utilisent. Je suis prêt à être aussi grossier dans les dialogues que le sont mes personnages s'ils doivent être grossiers à l'intérieur de la logique du film. Pour moi, il y a ni choix moral, ni choix politique. C'est pourquoi je trouve que c'est un faux problème.

L.B. — Ne trouvez-vous pas que certains cinéastes "en mettent trop" dans la bouche de leurs personnages ?

J.-G. N. — Dans ce cas, le réalisateur pêche dans le sens contraire. Il fait une entorse à la réalité de son personnage et cela occasionne une faiblesse dans le film.

Un processus d'universalisation

L.B. — Est-ce une bonne politique d'avoir sorti *Ti-Cul Tougas* dans le circuit des cinémas de M. Roland Smith ? N'est-ce pas réserver le film à une certaine clientèle, surtout à Montréal ?

J.-G. N. — La raison principale pour laquelle nous avons sorti *Ti-Cul Tougas* à l'Outremont (à Montréal), c'est que nous ne voulions, pour aucune considération, mettre ce film dans les mains des "majors", même s'ils a-

vaient investi dans la production. Et quand je dis pour aucune considération, il ne s'agit nullement d'une prise de position de principe faite à priori mais à laquelle nous sommes arrivés après avoir rencontré ces gens, leur avoir présenté le film et les avoir entendu dire ce qu'ils pouvaient faire pour la sortie de *Ti-Cul Tougas*. Ils n'étaient prêts à faire presque rien. Moins que pour tout film français qui sort sur nos écrans. Alors nous avons pensé à l'Outremont, car c'est là que se trouvait le cœur du public que nous voulions toucher. Nous étions sûrs que le public allait marcher pour *Ti-Cul Tougas*. Nous nous sommes dits : le noyau de gens qui vont aimer *Ti-Cul Tougas* fréquente l'Outremont. Tout de même nous avons essayé d'élargir le public qui fréquente habituellement cette salle. Sur ce plan, nous avons réussi. Toutes sortes de gens sont venus. Nous pensions que la publicité se ferait de bouche à oreille, grâce à une présentation ou deux par semaine. Mais le film va sortir bientôt dans une salle commerciale.

L.B. — Avec *Ti-Cul Tougas*, on a parlé d' "un autre cinéma québécois". Par quoi se caractérise cet "autre cinéma québécois" ?

J.-G. N. — En regardant le cheminement depuis cinq ans des nouveaux cinéastes, qui commencent à s'affirmer ici, je constate qu'ils ne traitent plus les mêmes problèmes que les cinéastes antérieurs à eux. De plus, ces cinéastes sont définitivement affranchis (je veux dire dans l'esprit) de l'école documentariste de l'Office national du film. Ce qui permet une plus grande liberté sur le plan de la dramatisation. Je pense à un film comme *Une Nuit en Amérique* de Jean Chabot que je considère comme un film-charnière pour les gens de ma génération. C'est un film qui s'insère vraiment dans l'ensemble de la production mondiale du cinéma. C'est un film policier très près d'un film de science-fiction psychologique. Et c'est un film qui n'a pas, pour première préoccupation, le

Québec mais qui est imbu du Québec. On peut en dire autant de **Ti-Cul Tougas**. Sa première préoccupation n'est pas le Québec. Même remarque pour les films de Forcier, Bouchard... Dans ce sens, nos films s'insèrent dans un processus d'universalisation de la même façon que les films suisses.

L.B. — *Comptez-vous présenter Ti-Cul Tougas à l'étranger ?*

J.-G. N. — Il y a des approches qui vont être faites bientôt avec les pays du Marché commun européen.

L.B. — *Vous avez dit un jour : "Mon but à moi, c'est d'arriver, avec les moyens qu'on peut me donner au Québec, à faire des films aussi bons que les derniers Fellini." Quels sont vos points communs avec Federico Fellini ?*

J.-G. N. — Quand j'ai prononcé cette phrase, je venais de voir le **Satyricon** de Fellini. J'avais été fort impressionné par la qualité et la richesse d'expression de la faune humaine dans ce film. Mais j'aurais pu nommer également **Pierrot-le-fou** de Godard, **Les Dernières fiançailles** de Lefebvre, **Pour la Suite**

du monde de Perrault. Je voulais dire que mes ambitions, en tant que cinéaste, étaient d'arriver à faire des films aussi bons, à aller aussi loin dans mon métier que les gens pour lesquels j'avais la plus grande admiration. Je ne me sens pas provincialiste même si je tiens à faire des films au Québec, à l'intérieur de la réalité québécoise. Elle m'enrichit en tant que créateur. Je ne vois pas pourquoi je m'en priverais. Cela ne veut pas dire qu'un jour je n'aille pas tourner ailleurs. J'espère seulement que ce ne sera jamais parce que j'y serai forcé. Je ne crois pas toutefois que j'aie des affinités au plan de l'expression avec Fellini.

L.B. — *Pourriez-vous parler de votre prochain film ?*

J.-G. N. — Ce sera une fresque socio-humaine de Montréal. Ce sera un film qui essayera de décortiquer l'ordre social d'une grande ville comme Montréal. Le film se passera le 16 juin 1977. Pour tourner ce film, je me sens, d'une part, très près de **l'Ulysse** de James Joyce (le 16 juin 1904) et, d'autre part, très près de la démarche, sur l'ensemble de sa vie de créateur, de Jacques Prévert.

Photo de tournage de **Ti-Cul Tougas**, debout, avec les écouteurs. Jean-Guy Noël

