

Entretien avec Gilles Carle

Léo Bonneville

Numéro 103, janvier 1981

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/51068ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

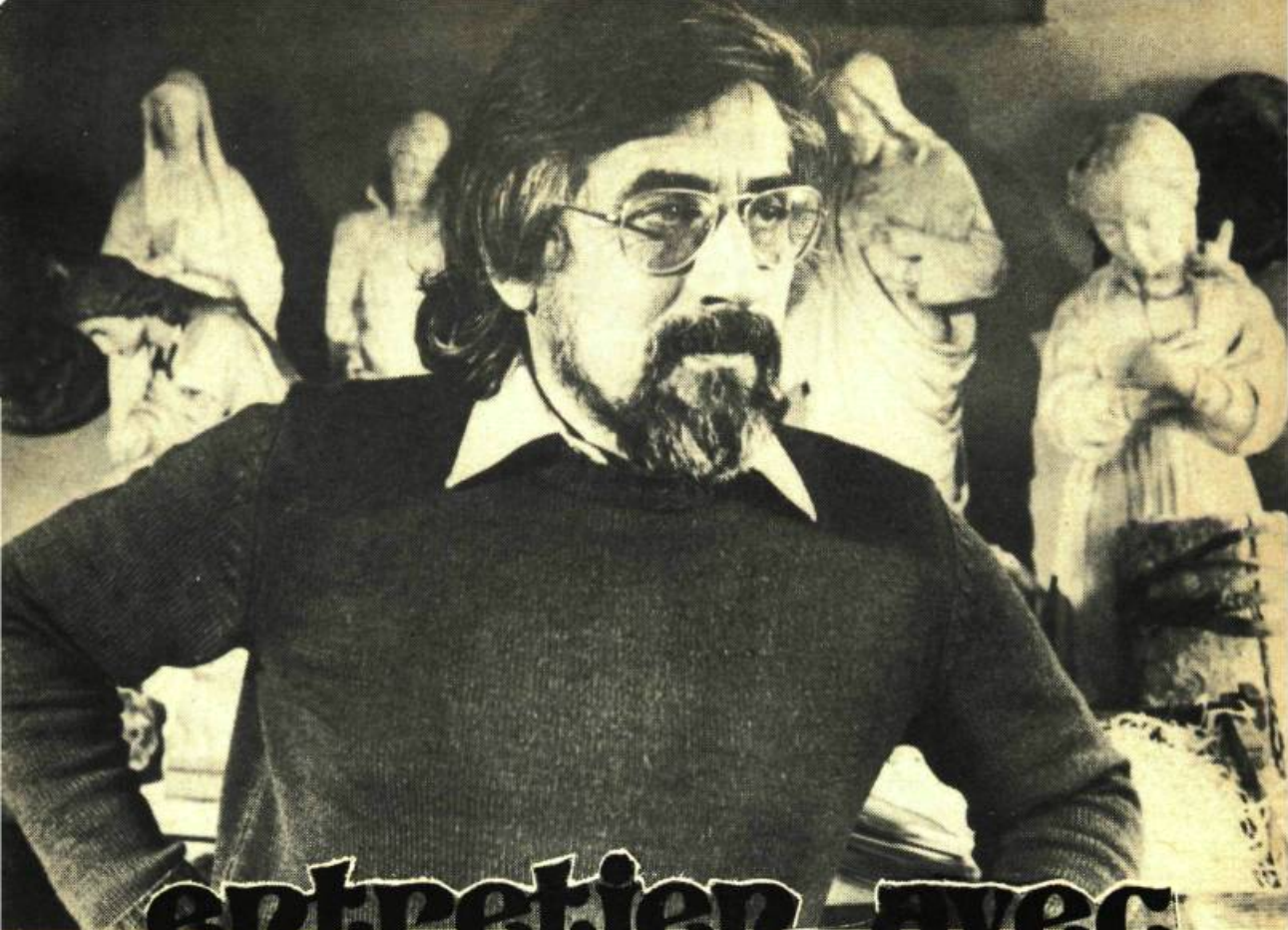
0037-2412 (imprimé)

1923-5100 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce document

Bonneville, L. (1981). Entretien avec Gilles Carle. *Séquences*, (103), 4–16.



entretien avec

Gilles Carle

«Je suis devenu un cinéaste qui boite.»

En 1980, c'est Fantastica de Gilles Carle qui a ouvert le Festival international de Cannes. Et le film a paru, cet automne, sur nos écrans. Depuis, Gilles Carle s'est attaqué au roman de Roger Lemelin, Les Plouffe, Le tournage est déjà terminé. Le film est au montage. Nous avons pensé reprendre le dialogue avec Gilles Carle au moment où nous l'avons laissé, en 1971. Et ainsi continuer à l'interroger sur les films qu'il a réalisés pendant ces dix dernières années. Nous publions aujourd'hui la première partie de cet entretien qui va de La Vraie Nature de Bernadette à Fantastica. La seconde partie paraîtra dans notre prochain numéro et sera consacrée exclusivement au film Les Plouffe. Le film sera alors sur le point de paraître sur nos écrans.

Léo Bonneville

La Vraie Nature de Bernadette (1972)

L. B. - Comment vous est venu l'idée du film La Vraie Nature de Bernadette?

G. C. - Je ne me souviens pas du moment où j'ai une idée de film. Je ne peux jamais dire : « Ah! tiens, j'ai une idée! » L'idée d'un film répond à une question que je me pose sur la vie, ou ma vie, ou sur la vie des autres: c'est le résultat d'une anxiété, d'une angoisse. Au moment d'écrire *La Vraie Nature de Bernadette*, je travaillais dans la cave de ciment de la Place Bonaventure, dans une sorte de bunker sans portes ni fenêtres. Je devais m'ennuyer beaucoup du soleil, des arbres et des champs de blé d'Inde de mon enfance, car je me suis mis, comme Bernadette, à rêver à la Nature... et j'ai noirci des pages et des pages de papier quadrillé. J'ai évidemment inventé le personnage de Bernadette, de toutes pièces, car je n'aime pas étaler ma subjectivité à l'écran. J'essaie toujours de débarrasser mes films de leur gangue autobiographique.

L. B. - Pourquoi avez-vous défini ce film comme une sorte de western religieux?

G. C. - Le film, c'est « Les Belles histoires des pays d'en haut » à l'envers. Et « Les Belles histoires », c'est quoi? Un western. Claude-Henri Grignon a transposé ici les mythes de l'ouest américain. Le shérif est devenu le curé Labelle. Le cow-boy au grand cœur, Alexis Labranche. Le méchant, Séraphin Poudrier. Le saloon est devenu l'Hôtel du Nord, mais le chemin de fer est resté le chemin de fer. L'auteur a adapté à la sauce québécoise le rêve américain de l'Eldorado, mais il y a ajouté quelques petits rêves locaux sur le péché d'ivrognerie, le péché de la chair (la virginité souillée) et le péché d'argent. J'ai fait un peu la même chose avec *La Vraie Nature de Bernadette*, mais

en toute conscience. J'ai pigé dans notre vieux fond de religiosité; j'ai pigé aussi dans notre amour immodéré des grands espaces mythiques. Le film est donc devenu, à la lettre, un western religieux.

L. B. - Ne peut-on pas dire que Bernadette est une sorte d'utopie, en considérant la vie à la campagne comme dépourvue des avantages de la science et de la technologie?

G. C. - Le film ne propose pas une utopie: ce sont les idées de Bernadette qui sont utopiques. Et ce sont des idées bien condamnables, à mon avis. Je le dis parce qu'on me reproche souvent d'avoir les mêmes idées que mes personnages quand, au fond, je ne les partage pas du tout. Je partage leur passion, ce qui est différent. En réalité, non seulement le film ne propose pas une sorte de retour à la terre, mais il donne à voir exactement le contraire: l'envahissement généralisé de la nouvelle société urbaine. Bernadette ne voit pas les tracteurs, les machines, les trayeuses automatiques, n'entend pas le vrombissement des avions à jet au-dessus de sa tête, ne sent pas l'oxyde de carbone qui flotte dans l'air... Elle ne subit son premier choc qu'en entrant dans un poulailler automatisé... Là, elle ne peut plus vraiment ignorer l'univers concentrationnaire que notre belle société fait aux animaux. Elle sort à la course, pour vomir.

L. B. - Les symboles religieux abondent dans le film: les trois rois mages, les deux évangélistes, une source miraculeuse, Bernadette. Est-ce une satire de la religion ou un désir de décaper le culte religieux?

G. C. - Si les symboles, religieux ou autres, sont devenus des symboles, c'est qu'ils portent une lourde charge de réalité. Ils ne sont pas devenus des symboles comme ça,

par hasard, parce que ça leur faisait plaisir. Alors, je m'amuse parfois à chercher la réalité sous le symbole et il m'arrive même parfois de la trouver... en m'aidant un peu du bon Carl Jung. Je dois dire que chez nous ce sont surtout les symboles religieux qui abondent. Trois siècles de religion, ça ne s'efface pas comme ça. J'ai d'ailleurs toujours été étonné de constater que nos cinéastes ne se préoccupent pas davantage de notre passé religieux; ils font souvent des films comme si nous laissions derrière nous trois siècles d'athéisme. Et pourtant, comment dissocier notre culture de la religion? La croix du chemin, le Sacré-Cœur, l'Enfant Jésus, ce n'est pas si loin. Faut-il en avoir honte? Nous avons une culture qui, en 1960, a basculé — nous avons d'ailleurs tous un peu travaillé pour hâter ce «basculage» — mais cette culture était *totale*. Elle impliquait tous les actes de notre vie: une manière d'aimer ses parents, de se fréquenter entre garçons et filles, d'aller à l'école, au restaurant... une façon de jouer, de pleurer nos morts, de mettre nos moutons noirs en prison, etc. Si le cinéma oublie cela, il commet une erreur historique. Personnellement, dans *La Vraie Nature de Bernadette*, je ne l'ai pas oublié, même si la religion ne me préoccupe pas d'une façon particulière, comme chez Olmi ou Bresson.

L. B. - Mais n'y a-t-il pas danger de la montrer d'une façon dérisoire?

G. C. - Je n'ai pas la dérision facile. Je montre les choses et je laisse le spectateur réfléchir. Je ne suis pas anticlérical. J'ose même dire que c'est un peu ridicule aujourd'hui d'être anticlérical. Donc, s'il y a de l'anticléricalisme dans mes films, il s'y faufile à mon insu. Refuser le droit de vivre aux religions, c'est comme refuser à quelqu'un le droit de parler. Cela est grave, surtout à l'heure où, dans certains pays, la religion est devenue le principal instrument de contestation du pouvoir. Nous parlions d'utopie, tout à l'heure. Croire à l'utopie, c'est quoi? C'est sacrifier la réalité au rêve. C'est sacrifier aussi la réalité religieuse. Mais on finit toujours par prendre une conscience violente de la réalité, comme Bernadette à la fin du film.

L. B. - En parlant de dérision, je pensais à la procession qui rappelait facilement les Béréts blancs de Mme Gilberte Côté.

G. C. - Quand on travaille avec des gens, on peut donner l'impression de les manipuler. En fait, il y a très peu de manipulation. Les gens savent quoi faire. Vous leur demandez une procession, ils vous en font une à leur manière, ils prennent les choses en main. Ayons l'humilité d'avouer que ce sont eux souvent qui nous dirigent. Notre jeu, mon jeu dans Bernadette, c'est de prendre ce bout de réalité au rêve. C'est sacrifier aussi la réalité religieuse.

ble qui s'appelle un film. Là, vous exercez un travail critique. Une cérémonie religieuse, dans un film religieux, n'a pas la même signification que dans un autre film, industriel par exemple. La juxtaposition avec une séquence profane lui fait rendre un autre sens... un autre son de cloche, si j'ose dire. Mais que voulez-vous? L'église n'est plus seule au milieu du paysage. Esso et Shell sont venues. La farine Purity aussi. Il y a même des silos cachant des ogives nucléaires sous de jolies terres labourées. J'essaie d'utiliser mon «pouvoir critique» à bon escient, c'est tout. Cela veut dire essayer de rendre toutes choses un peu plus compréhensibles. J'essaie aussi de penser comme cinéaste, non comme un homme sectaire. Je prends le mot de Renoir à la lettre: «Je suis d'abord citoyen du cinématographe». Il y aura toujours des gens pour essayer de ne nous montrer qu'un seul côté de la médaille.

L. B. - Pourquoi Bernadette, qui est si bien intentionnée, provoque-t-elle tant d'échecs: les poules meurent, le porc est écrasé, Rock est tué...

G. C. - Parce que Bernadette essaie de forcer la réalité à l'intérieur de son grand rêve d'amour universel... l'utopie.

L. B. - Elle n'était donc pas préparée à ce genre de vie?

G. C. - Bernadette est bonne et intelligente. Mais elle pratique la bonté sans l'intelligence. C'est dangereux.

L. B. - Cette bonté dont vous parlez laisse peu présager la violence qui l'emporte finalement.

G. C. - Au contraire, elle y mène tout droit. Mais je n'ai pas su le démontrer. Soudain, le film bascule... alors qu'il devrait s'en aller implacablement vers la violence. Mais c'est souvent comme ça: je ne sais pas bien finir mes films. Je voudrais qu'ils durent des heures mais tout à coup quelqu'un me dit qu'il faut le terminer. Alors, je panique, je finis trop vite. Je tombe en falaise... (Péguy).

L. B. - Il faut dire que vos films ne sont pas du genre psychologique.

G. C. - Je crois que si on met de la psychologie dans un film, il faut éviter le psychologisme. Si on y met de la misère, il faut éviter le misérabilisme. Si on y met des ouvriers, il faut éviter l'ouvriérisme. C'est pourquoi les films de l'O.N.F., qui ont tellement porté d'ouvriers à l'écran, ne parlent pas finalement de l'ouvrier. Ils parlent d'ouvriérisme, qui est un regard bourgeois sur l'ouvrier — regard d'ailleurs plein de bonnes intentions. Après *La Vie heureuse de Léopold Z.*, je me suis retrouvé en difficulté à l'O.N.F. Je me suis d'abord demandé pourquoi? Puis j'ai compris que j'avais, sans le vouloir, brisé l'ouvriérisme ambiant pour donner la place à l'ouvrier lui-même. Pauvre Léopold! Même soumis, peureux comme il n'est pas per-

mis, se sentant coupable de tout, il a fait peur à l'O.N.F., par le seul fait d'exister. Alors on m'a proposé des films sur la Police montée. Un autre sur les hommes d'affaires de la Plaza Saint-Hubert. Je proposais de mon côté *Le Viol d'une jeune fille douce*, sous le joli titre de *Chouette*.

L. B. - Tout ce qui arrive dans ce film me semble causé par des éléments extérieurs. On ne sait pas grand-chose de ce qui se passe à l'intérieur des gens. N'est-ce pas un peu superficiel?

G. C. - Je me méfie des choses trop intérieures au cinéma. Les «dramas intérieurs», c'est si facile. Des personnages trop subjectifs finissent toujours par verser des torrents de larmes.

L. B. - Vous êtes anti-Bergman?

G. C. - J'aime beaucoup *Le Septième Sceau* et *Les Fraises sauvages*. Je deviens anti-Bergman avec *Scènes de la vie conjugale* et autres films pareils. Pourquoi? Je vais tenter de m'expliquer. Toute intériorité — tout étalage de sentiments à la surface de l'écran, plutôt — qui n'est pas liée à certaines conditions sociales ou à un certain climat politique ou à certain état de la quotidienneté dans la société, me paraît déplaisante. C'est grossir un seul aspect d'un personnage, c'est le mettre en cage pour l'étudier avec délectation. Je me dis: «Où est sa famille? Où sont les amis? Où travaille-t-il? Où passe-t-il ses vacances?» Je me vois forcé à l'écouter pleurer ou à le regarder gémir sur son passé petit-bourgeois, — c'est trop. Et puis, je n'apprécie pas beaucoup le pleurnichage des gens à l'aise, quand on ne me donne à voir que ça. Personnellement, j'essaie de faire que tous les drames d'un personnage se jouent en même temps, quitte à être maladroit.

L. B. - Et ainsi vous oeuvrez dans la fiction?

G. C. - Ici, nous avons deux traditions: celle du cinéma direct (ou cinéma-vérité), née à l'O.N.F., une tradition souple, aisée, qui a donné un ou deux chefs-d'oeuvre, en tout cas plusieurs excellents films; celle du cinéma de fiction, née dans le secteur privé, une tradition incertaine, maladroite, où il n'est pas facile de démêler le meilleur du pire. Après avoir appartenu à la première, le temps d'un séjour à l'O.N.F., je suis passé à la seconde, la tradition boiteuse. Je suis donc devenu un cinéaste qui boîtit.

L. B. - En quoi ce cinéma boîtit-il?

G. C. - Il boîtit parce que, dès le départ, on lui a refusé ses outils de marche. D'abord le cinéma direct, après *Pour la suite du monde* de Brault et Perreault, a pris une importance inattendue, imprévisible. Il est devenu presque tout le cinéma. Et ce cinéma-là, axé sur la prise de vue à la sauvette ou sur la «réalité réelle», comme quelqu'un a dit,

n'a pas pu contribuer à créer de vrais métiers de cinéma. A la limite, c'est un cinéma de vol et d'espionnage, qui n'implique que le réalisateur tout seul muni d'une caméra légère et d'un appareil de son miniature. L'idéal étant une caméra invisible manipulée par l'homme invisible. L'appareil de cinéma non seulement capte la réalité, mais souvent la suscite en manipulant les gens pour faire naître des moments précieux, improbables, toujours vrais... vraisemblablement. Au départ, le mouvement d'aller vers le «vrai» et le «réel» était sincère: des fils de bourgeois, qui ne connaissaient rien à la réalité de l'arrière-pays, s'étaient découvert le souci honnête, voire élégant, de la rencontrer. Mais comment les autres, les fils d'ouvriers dont j'étais, pouvaient-ils entrer dans cette tradition? Nous étions ceux qu'on venait filmer. On m'a filmé, moi, sous terre, à la Mine Noranda, à l'âge de 17 ans... première vraie bobine de cinéma «underground»! Ce cinéma-là ne peut pas contribuer, c'est le moins qu'on puisse dire, à créer les métiers nécessaires de décorateur, d'ensemblier, de directeur de photographie, de directeur artistique ou de maquilleur (à 5000 pieds sous terre, j'avais la face déjà toute noire). Pour comble de malheur, la naissance de ce cinéma a coïncidé avec l'arrivée de la Nouvelle Vague, en France. Des critiques nés de familles bourgeoises s'approprièrent là-bas le cinéma, avec de l'argent de poche, et chassaient le peuple français de l'écran. Là encore, une réduction s'opérait. Le cinéma devenait l'affaire de quelques uns. Les travailleurs du film de fiction étaient mis de côté, devenaient chômeurs. Les

La Vraie Nature de Bernadette



scénaristes cessaient d'écrire. Oh! je sais bien que la Nouvelle Vague était nécessaire, ne serait-ce que pour dépoussiérer un peu le domaine, mais pourquoi a-t-elle eu tant d'influence ici? Il n'y avait pas, que je sache, beaucoup de poussière? Le cinéma commençait. Il n'y avait pas lieu de développer un côté au détriment de l'autre.

L. B. - Vous rejetez la Nouvelle Vague?

G. C. - Je note tout simplement que les critiques, en devenant cinéastes, ont chassé le peuple de l'écran. Et puis la critique, qui était un phénomène parallèle mais aussi important que le cinéma, s'est amoindrie.

L. B. - Où trouve-t-on le peuple à l'écran?

G. C. - Il y a deux cinémas (peut-être aussi le cinéma russe, je l'ignore) qui ont gardé le peuple à l'écran: le cinéma italien et le cinéma américain. Du moins, cela était encore vrai l'an dernier. Et cela a donné des films vivants, même quand ils étaient mauvais. Alors que maintenant, nous avons le plus souvent droit à des films morts, même quand ils sont bons. Certes, le cinéma direct paraît montrer le peuple, mais c'est une illusion, le plus souvent: les populations savent faire le jeu du cinéaste et, partant, du cinéma. Moments *cute*, problèmes sociaux, dissertations ouvriéristes..., nous assistons à une longue dégradation, à partir d'un chef-d'oeuvre: *Pour la suite du monde*.

L. B. - Comment voyez-vous alors Robert Flaherty?

G. C. - Contrairement à ce que l'on dit, Flaherty ne faisait pas de cinéma direct. Il n'est pas le père du cinéma-vérité. Au contraire, ses méthodes étaient celles du cinéma de fiction. Il reconstruisait patiemment la réalité, petit bout par petit bout, comme certaines personnes reconstruisent le pont de Québec avec des allumettes. Quand tout le matériel de *Nanook* a brûlé à Toronto, Robert Flaherty est reparti pour le Nord et a refait une deuxième fois le même film. Or, par définition, le cinéma direct ne refait pas deux fois le même film. Il ne reprend pas deux fois le même plan, la même image. Alors, pour moi, Robert Flaherty est la négation du cinéma direct. Il fait de la fiction pure, de cette sorte géniale qui aboutit au documentaire. D'autres cinéastes y arrivent, comme Arthur Lamothe et Jacques Leduc.

L. B. - Pourquoi Arthur Lamothe et Jacques Leduc vous paraissent-ils différents des autres?

G. C. - D'abord, ils savent éviter la dégradation *cute* dont j'ai parlé. Ils savent aussi éviter les *problèmes* — le grand mal de la télévision. Mais cela n'est pas important. Il ne suffit pas de montrer la télévision dans la tente de l'Indien, pour établir l'Indien dans sa modernité. Il faut établir la modernité de l'homme indien, ce qui est bien autre chose. Arthur Lamothe a une dramatique, mais ne dramatise

jamais, ce qui rapproche ses films des films de fiction bien plus que du cinéma direct. Ce n'est pas la caméra qui voit, qui regarde, c'est d'abord la pensée de Lamothe, bien établie comme le plus rigide des scénarios. Il pourrait tourner ses films dans un studio, à la rigueur Jacques Leduc aussi. Leurs films diraient les mêmes choses. Bref, ce que je veux dire, c'est ceci: je ne regrette pas le cinéma direct, je regrette seulement qu'il soit devenu un cinéma de manipulation, en ayant l'air de ne rien manipuler du tout. Comme les scènes filmées du téléjournal.

L. B. - A propos de La Vraie Nature de Bernadette, vous avez parlé de cinéma-puzzle. Qu'entendez-vous par cela?

G. C. - Je cherchais peut-être une étiquette, moi aussi. Non, c'est la mosaïque. Une certaine manière de détruire l'anecdote ou, du moins, de ne pas la poursuivre. Ni l'expression ni la chose ne sont de moi.

L. B. - Dans La Vraie Nature de Bernadette, on remarque un soin particulier pour les images, pour les cadrages.

G. C. - Et la lumière. J'ai d'abord été un artiste graphique. Je me suis remis dernièrement à la peinture, pour le *fun*, me souvenant soudain que j'ai été l'élève d'un grand peintre, Alfred Pellin. D'ailleurs, dans *L'Ange et la femme* et *Fantastica*, je me plais à faire des tableaux, je travaille comme un peintre. Ou comme un musicien. Mais comme la critique québécoise n'a pas d'yeux ni d'oreilles, elle cherche désespérément le contenu sociologique de ces deux films. C'est amusant à voir. Dans les films de science-fiction, est-ce qu'il faut dire le salaire du pilote?

L. B. - Croyez-vous que ce film, en 1972, était précurseur de l'écologie?

G. C. - Non. A cette époque, l'écologie n'était pas à la mode, mais on en parlait. Elle existait dans des centaines de livres qu'on lisait peu. Moi je les lisais, c'est tout. Dès 1960, j'étais allé avec Serge Deyglun filmer des rats pourrissant dans les eaux de la rivière Outaouais. C'était lui qui avait eu l'idée. A cette époque reculée, le mot pollution, pour un Québécois, n'existait que dans l'expression «pollution nocturne».

Les Chevaliers (1972)

L. B. - Pourriez-vous nous dire quelques mots sur ce film de 55 minutes: Les Chevaliers?

G. C. - Ce n'est pas un film sur lequel on peut s'attarder bien longtemps. J'étais à Cannes, lorsqu'un producteur m'a abordé pour aller tourner un film à Carcassonne, sur le Moyen-âge. Il venait de perdre son réalisateur, qui était tombé amoureux d'une Japonaise... au Japon. Pour moi, le mot Carcassonne est un mot qui sonne bien: j'ai

toujours eu envie d'y aller. Alors, pourquoi pas? Il s'agissait en plus d'un enregistrement magnétoscopique, destinée aux télévisions européennes et américaines. Je me suis donc retrouvé réalisateur de télévision, pour la première fois. J'avais à ma disposition cinq caméras Philips, deux unités mobiles, une script-girl québécoise et un producteur sympathique (Claude Giroux). Je procède donc, un beau matin. Mais soudain, contre toutes prévisions, un orage électrique éclate et met tous mes beaux appareils électroniques hors de service. La foudre tombe sur la caméra numéro 3, et elle perd le rouge. Une autre perd le bleu. Ce n'est pas très drôle quand on est des caméras couleurs. Alors, j'ai dit à Claude Giroux: «Nous avons ici cent personnes à contrats, pourquoi ne pas faire venir des caméras 16mm de Paris?» C'est ce qui a été fait. Le film a finalement été monté à Paris. Je ne l'ai jamais vu dans sa version définitive.

La Mort d'un bûcheron (1973)

G. C. - Il y a deux films importants dans ma vie, *La Vie heureuse de Léopold Z.* parce que c'est mon premier film et *La Mort d'un bûcheron*, parce que c'est mon deuxième premier.

L. B. - Pourquoi dites-vous que c'est votre deuxième premier?

G. C. - Après *La Vraie Nature de Bernadette*, avec ses cadrages stricts, ses images comme des tableaux, la schématisation de la réalité, j'ai voulu faire un film plus vrai, plus juste, en somme faire entrer les méthodes du cinéma direct dans la fiction. Eh, oui! Une symbiose, rien de moins! Pourtant, j'ai écrit le moindre juron, la moindre hésitation verbale... tout. Et j'ai tourné le film avec une précision mathématique. Mais comme un documentaire: caméra à l'épaule, dans la rue, avec une équipe réduite (René Verzier) et presque sans éclairage. Il arrivait à René, dans sa hâte, de suivre le mauvais personnage... un passant. Willie Lamothe appelait l'appareil qui soutenait la caméra sur la portière de sa voiture une «palanque»... Je n'ai jamais su pourquoi. Au camp des bûcherons, dans le bois, nous avions un générateur électrique pouvant fournir 800 ampères, mais il ne servait le plus souvent qu'à alimenter une ampoule de 100 watts. L'idée du film, c'était de mettre ensemble, à l'écran, des gens réels mais qui ne se rencontreraient jamais dans la vie. J'avais une brochette d'acteurs improbables: Carole Laure, Pauline Julien, Denise Filiatrault, Daniel Pilon, Willie Lamothe et Marcel Sabourin.

L. B. - Pourquoi avez-vous pris les noms de François Paradis et de Marie Chapdelaine qui renvoient à un roman célèbre?

G. C. - J'aime trouver des noms de personnages. Blanche



La Mort d'un Bûcheron

Bellefeuille, pour un personnage qui évolue dans le monde du papier, ce n'est pas mal, non? Charlotte Juliet, le nom du personnage joué par Pauline Julien, je l'ai trouvé dans la petite histoire du Canada: c'est celui de la première sorcière brûlée — ou tout simplement condamnée, je ne me souviens plus — au Québec. Pour Marie Chapdelaine et François Paradis, ces deux noms s'imposaient, il me semble. J'avais besoin de deux personnages de roman. Je trouve souvent mes noms sur des pierres tombales, dans des cimetières de villages. Comme celui-ci, trouvé à St-Didace: Josaphat Lavallée!

L. B. - Pourquoi cette présence constante du papier dans le film?

G. C. - J'ai été bûcheron. J'ai été draveur. J'ai travaillé dans un moulin à papier. J'ai été assistant-mesureur pour la Canadian International Paper... Pourquoi chercher d'autres raisons? C'est un monde que je connais... notre petite civilisation western. Le bûcheron, c'est notre cowboy. Mais il ne faut pas oublier que mon co-scénariste, Arthur Lamothe, a été bûcheron lui aussi. Et il a écrit une part importante du film.

Les Corps célestes (1973)

L. B. - Les Corps célestes renvoie-t-il à votre enfance?

G. C. - Oui et non. Il renvoie à la mémoire que j'ai de mon enfance. Il ne donne pas à voir des images vécues, mais des images inventées à partir de souvenirs. Le film est le contraire d'un documentaire. Après *La Mort d'un bûcheron*, c'était agréable de faire une sorte de «création de l'esprit», à partir de souvenirs de ma jeunesse. Et des souvenirs souvent inventés, pas nécessairement vrais. C'est un film qui passe par ma mémoire déformante. Pensez à *Amarcord*, de Fellini.

L. B. - On est donc dans une affabulation?

G. C. - Oui. Il s'agit d'une fable sur le paradis, dans un pays misérable.

L. B. - On vous a reproché de ridiculiser Karl Marx en acceptant la division patrons-employés.

G. C. - Quelle drôle d'idée, ridiculiser Karl Marx! Je ridiculise le mode d'emploi, peut-être. Le malheur du marxisme, c'est de fabriquer certains types de marxistes. Comme le malheur du christianisme, c'est de fabriquer certains types de curés.

L. B. - Don Camille, Dona Prouhèse, c'est du Claudel. Que viennent faire, dans cette galerie, les noms de ces deux personnages?

G. C. - Claudel, en Abitibi, en 1938, était très populaire. Péguy aussi. Ces auteurs, et beaucoup d'autres, comme Henri Ghéon et Ernest Hello, faisaient partie de notre programme scolaire de la septième année. Nous récitaient du Péguy dans des hangars devenus des théâtres improvisés, au son de l'harmonica. Cela faisait partie de nos jeux d'enfants. Dans *Les Corps célestes*, je n'invente pas cela.

L. B. - Comment pouvez-vous assimiler ces noms au milieu décrit dans le film?

G. C. - Je ne cherche pas à le faire. La réalité s'en est chargée bien avant moi. C'est d'ailleurs dans ce sens «improbable» que le film est vrai. Parlons du bordel, avec ses chambres pour patrons et pour ouvriers, ces chambres spéciales pour les notables de la ville; je ne l'ai pas inventé non plus. Il existait à Rouyn un établissement semblable, avec deux entrées, l'une pour les ouvriers (les mineurs), l'autre pour les boss. Cet établissement a fonctionné longtemps; j'oserais même dire qu'il a rendu bien des services, même si c'étaient des services séparés! Pendant ce temps-là, un fou nommé Hitler vociférait à la



Les Corps célestes

radio, dans une langue incompréhensible. Il se préparait à mettre l'Europe à feu et à sang. Mais pour nous, les enfants, ce n'était qu'une voix un peu bizarre, rien de plus.

L. B. - Vous faites dire à un de vos personnages: «L'homme est foulé, il faut le défouler».

G. C. - Ça m'amusait de faire entrer la psychanalyse au bordel, à défaut du psychanalyste. En fait, je voulais y faire entrer tout le monde. Mais c'était un bordel où la sexualité n'avait aucune importance, une sorte de paradis intellectuel où les gens viendraient discuter des points délicats de marxisme, dans des fauteuils confortables, près de filles légères mais cultivées. On pourrait aussi, en buvant un Singapore Sling, se demander si la fission de l'atome était réalisable. De belles questions de ce genre, au paradis. Pourquoi pas? Mais un fou, en Allemagne... Quant à la phrase que vous citez, elle parle plus de l'ignorance de son auteur (Desmond, le proxénète) que d'autres choses.

L. B. - Croyez-vous que le film ait été compris du public?

G. C. - Était-il compréhensible?

L. B. - Bref, vous n'êtes pas satisfait de ce film?

G. C. - J'ai tout eu contre moi: le printemps, la critique, les distributeurs, la Noranda Mines Ltd et, ce qui est plus grave, un grand amour aveugle pour une de mes sept magnifiques comédiennes.

La Tête de Normande St-Onge (1975)

L. B. - Qu'est-ce qui vous a fait rencontrer Normande St-Onge?

G. C. - Je venais de quitter Outremont et j'habitais ici, avenue de l'Esplanade, avec Carole Laure. Nous marchions beaucoup dans le quartier, peuplé de Grecs, de Yougoslaves, de Portugais et d'Espagnols. Nous marchions particulièrement rue St-Laurent, qui est restée une des seules rues « marchables » à Montréal, depuis l'avènement du maire Drapeau. Nous avons rencontré des gens, beaucoup... des personnes dites « marginales » ou « socio-affectives » ou tout simplement « malades du cerveau », selon les affreux adjectifs que la société des gens normaux veut bien leur donner. Je me souvenais d'une interview à la télévision de New York, où on demandait aux gens de la rue si c'était vrai ou faux que 80% des habitants de Manhattan, au dire d'un psychiatre, souffraient d'un dérangement mental. Les gens répondaient tous, furieux: « C'est faux ». Mais leur manière même de refuser l'assertion était inquiétante; les visages montraient quelque chose de troublant. A la fin de l'émission, une vieille femme s'est élevée contre le psychiatre avec beaucoup plus de hargne que les autres. Elle paraissait normale, celle-là mais, quand on lui a demandé son âge, elle a répondu: « Vingt-cinq ans » (Elle en avait au moins soixante-quinze). Son nom? « Greta Garbo ». Je me suis mis peu à peu à lire les livres de David Cooper, de Ronald Laing, de Deleuze et Guattari, avec beaucoup d'intérêt et en songeant aux « marginaux » qui nous entouraient. Et j'ai voulu faire un film sur eux. Mais pas n'importe quel film « psychologique », non: une sorte de film scientifique basé sur les idées neuves de l'anti-psychiatrie. Je suis toujours persuadé que *La Tête de Normande St-Onge* est un film scientifique. J'ai été très touché quand Félix Guattari m'a écrit pour me dire: « Votre film est le vrai premier film sur la folie ».

L. B. - Vous semblez vouloir approfondir votre personnage en gommant le fond social.

G. C. - Le fond social est là, dans les personnages; ils le traînent avec eux. Chacun appartient d'ailleurs à un milieu social différent. Le petit batteur est pauvre, le magicien est riche... D'ailleurs, il faut bien dire une chose: le « background » social, au cinéma, ça coûte cher. Nous n'avons pas beaucoup d'argent, donc nous faisons des films intimistes. Je suis sûr que le fameux modèle de la « maison de pension », qui revient sans cesse dans le cinéma américain, a été inventé et ré-inventé par des cinéastes pauvres à leur début. Si on a de l'argent, on va à l'hôtel ou on s'achète une maison. Cela donne ensuite des films différents. J'ai emprunté le « modèle », j'ai mis Normande St-Onge au centre avec l'intention bien arrêtée de se bâtir

une famille émotive, comme les « socio-affectifs » de mon quartier.

L. B. - Normande St-Onge est une introvertie qui ne se préoccupe que d'elle-même. Comment en est-elle venue là?

G. C. - Au début du film, elle ne se préoccupe que des autres. Mais à mesure que le film avance, elle glisse sur une pente agréable et douce... la folie. Elle décore sa maison, la redécore, la surdécore... se décore elle-même. Ses paysages extérieurs, étant devenus trop difficiles, elle se réfugie dans ses paysages intérieurs là où personne ne peut l'exploiter. La folie commence souvent par la volonté d'être fou, mais peut commencer aussi, dans notre société, par le souci de fuir l'exploitation forcée (et sentimentale) dont vous êtes l'objet. Ce n'est pas moi qui le dit.

L. B. - La famille ne semble pas préoccuper beaucoup Normande St-Onge. Je pense que la famille joue un rôle plutôt négatif pour elle.

G. C. - Normande veut une famille d'un genre nouveau. Elle participe, à sa manière, à « la révolution dans la famille ». Elle veut y introduire (dans la famille) des valeurs nouvelles, une nouvelle morale. La cellule familiale traditionnelle, par exemple (et pour des raisons évidentes), refuse l'homosexualité. Pas la famille voulue par Normande, qui n'est pas une famille axée sur la perpétuation de l'espèce, mais sur la pérennité des émotions agréables. Normande pourrait vivre avec une autre femme, et avoir des « enfants émotifs » plus âgés qu'elle. Le monde la définirait comme marginale, voire anormale, mais pas elle, puisque son désir secret c'est de combler un grand

La Tête de Normande St-Onge



vide affectif. Au fond, elle sait bien que sa vraie mère est une fausse mère. Que ses faux frères sont ses vrais frères, etc. Ce qu'elle ne sait pas, c'est que ses désirs profonds l'engagent dans une lutte profonde contre la société — et engage toute la société contre elle.

L. B. - Peut-on dire que c'est une fille déphasée?

G. C. - Oui, heureusement.

L. B. - Faire un film comme *La Tête de Normande St-Onge*, est-ce plus difficile que faire vos films précédents?

G. C. - Faire un film, c'est difficile. Faire *La Tête de Normande St-Onge*, c'est éprouvant. Tout le tournage s'est fait sous une sorte de cloche schizophrénique. L'atmosphère était pesante. Nous étions confinés, toute l'équipe, dans une petite maison de La petite Bourgogne, et nous devenions très irritables. Heureusement, l'humour combiné de François Protat (directeur de photographie) et de Henri Blondeau (preneur de son) sauvait souvent la situation.

L. B. - Ce film a-t-il eu une influence sur le public?

G. C. - Je ne crois pas.

L. B. - Les gens ont-ils été déroutés par le personnage de Normande St-Onge?

G. C. - Sans doute. Ils s'attendaient peut-être à un film traditionnel sur la folie, genre *La Fosse aux serpents* et je leur offrait un film d'allure scientifique. Ce n'est d'ailleurs pas un film sur la folie, mais sur l'espèce de schizophrénie qui imprègne la quotidienneté montréalaise. Et puis, certains spectateurs ont été choqués par la fameuse «scène de sexe». Tant mieux, elle était là pour ça: détruire la propreté bourgeoise de l'Eastmancolor. Il faut toujours mettre dans ses films quelque chose qui choque à la fois le critique et le bourgeois.

***L'Ange et la femme* (1977)**

L. B. - Pourquoi ce film en noir et blanc?

G. C. - Parce que nous n'avions pas les moyens de le faire en couleur. Après *La Tête de Normande St-Onge*, la société m'a puni; alors j'ai décidé de faire un film complètement artisanal. J'avais aussi une équipe qui me pressait de travailler et qui était même prête à travailler gratuitement. François Protat voulait tenter des expériences avec le blanc et noir; il avait des idées bien nettes (chose excellente pour un photographe) sur la manière de tourner. Je l'ai mis en contact avec Ron Hallis, l'artisan le plus complet du cinéma canadien et, à eux d'eux, ils ont combiné une aventure chimique qui a fini par donner «un

des plus beaux films blancs et noirs jamais tourné» (*L'Humanité*). Carole Laure a fouillé dans mes tiroirs et a déniché une idée que j'avais (sur papier brun) depuis l'âge de 17 ou 18 ans; une idée comme tous les étudiants du monde en ont, avec une jolie femme étendue sur le sable ou sur la neige et dont l'image se dérobe constamment. Nous avons acheté une tireuse de négatif, \$300. Une caméra, \$1000. Nous avons trouvé de la pellicule 16mm noir et blanc. Et puis Ron et François se sont arrangés, en changeant les engrenages de la tireuse, pour retarder le processus de développement de la pellicule, ce qui a donné un négatif où le grain avait une finesse exceptionnelle. Seul le gonflage en 35mm a été fait dans un vrai laboratoire. *L'Ange et la femme* est donc un film entièrement artisanal, tourné sans moyens, en neuf jours. J'ajoute par un froid de 35 degrés sous zéro. Famous Players y a investi \$25,000 par le truchement de RSL Productions (Robert Lantos et Stephen Roth).

L. B. - Comment se présentait le scénario?

G. C. - Il n'y a jamais eu de scénario, seulement un canevas précis. C'est avec ce canevas que j'ai travaillé et que Avdei Chiriaeff s'est débrouillé pour organiser le film. Le tournage a eu lieu à la maison de ferme de Carole. Michèle Hamel a conçu les costumes et le décor. Personnellement, c'est le film que j'ai tourné avec le plus de précision. Presque du 1 pour 1. Chaque plan tourné est dans le film, pas un seul rejet. François Protat économisait la pellicule comme si elle sortait tout droit de son portefeuille. Bref, nous croyions avoir fait le film idéal pour le Festival de la Critique, qui naissait à ce moment-là, à Montréal. Un petit film original, né de l'amitié de quelques personnes, fait sans argent, dans des conditions de parfaite marginalité. Pourtant, le film n'a même pas été invité. Il a, cependant, été invité (avec l'équipe) au Mozambique et en Tanzanie, où il a servi de modèle de fabrication pour leur premier laboratoire. Qu'il ait par la suite gagné le Prix de la Critique européenne à Avoriaz n'est qu'une curiosité pour la petite histoire.

L. B. - Que vient faire le livre de Jung, l'Homme et ses symboles, que l'on trouve dans le film?

G. C. - C'est Michèle Hamel qui l'a mis là, dans l'escalier, pour éliminer un reflet.

L. B. - Evidemment, vous savez peu de choses d'un ange. Est-ce pour cela que le personnage de Lewis Furey est si sommairement décrit?

G. C. - Les anges, ce sont les soupapes volantes du Moyen-âge, c'est-à-dire le fruit de l'imagination populaire. Les peuples les imaginent, donc elles existent. Les an-



L'Ange et la femme

ges, c'est pareil; c'est un être imaginaire dans lequel on ne saurait mettre davantage de contenu que l'imagination populaire en a déjà mis. Mon ange est donc un peu comme l'ange de Pasolini dans *Teorema*, forcément. Tous les anges, si j'ose dire, se ressemblent... et toutes les coupes volantes. Un détail original: mon ange à moi joue du violon et fait l'amour.

L. B. - La mort joue un rôle important dans tous vos films. Particulièrement ici. Est-ce juste?

G. C. - Je ne connais personne que la mort ne préoccupe pas. Quand j'étais jeune, à Rouyn, ma famille vivait près d'un cimetière chinois. En hiver comme en été, les Chinois rendent des hommages bien sympathiques à leurs morts; ils déposent des beaux fruits sur leur tombe et des gerbes de fleurs exotiques. L'hiver, les fruits et les fleurs gelaient, ce qui donnait des images d'une beauté troublante. Et puis, un beau matin, les fruits avaient disparu, peut-être mangés par le mort, qui sait? Depuis ce temps, pour moi, la mort occidentale est laide et la mort orientale belle, du moins la mort chinoise. *L'Ange et la femme* est peut-être une tentative inconsciente pour embellir la mort, lui ôter son caractère grotesque et capitaliste que j'ai filmée dans *Un Air de famille*. Je ne sais pas. Mais je sais que, depuis *L'Ange et la femme*, le caractère fragile du cinéma (de la pellicule imbibée de bromure d'argent) me tracasse. Pour qui travaillons-nous? Au bout de quelques années, déjà les couleurs se ternissent. Le blanc et noir résiste un peu plus longtemps, mais pas beaucoup. Les générations futures ne verront pas nos films.

L. B. - La critique a été divisée devant L'Ange et la femme. Les uns l'ont admiré, les autres l'ont décrié. Soupçonnez-vous pourquoi?

G. C. - J'étais conscient, en le tournant, de faire un film qui déplairait: une sorte de film anti-nationaliste, anti-sociologique, empreint de spiritualité picturale. Que voulez-vous que la critique aille chercher là-dedans? Elle vantait, depuis dix ans, les productions sordides du cinéma direct, sans jamais les analyser vraiment. Bref, dès le départ, mon film était chargé négativement. Il ne pouvait que susciter du mépris, car on a cru que je m'amusais à inventer des scènes gratuites pour mon simple plaisir. Eh bien! non. J'ai emprunté plusieurs de mes scènes à des documentaires célèbres. Par exemple, la résurrection de la femme, au début du film, cela appartient au folklore péruvien: la femme fait la morte et son fiancé souffle sur elle de la fumée de marijuana pour la ressusciter symboliquement. Cela se passe comme dans mon film, exactement. La femme se réveille peu à peu, langoureusement, et devient complètement soumise à l'homme — une autre belle invention de l'univers machiste. La scène du dialogue musical, je l'ai vue dans un film sur le Népal. Et ainsi de suite. Ce qu'on m'a reproché, au fond, c'est d'abandonner la «québécoisité» et de vouloir élargir mon univers. On m'a reproché aussi d'avoir tourné une scène d'amour *complète et vraie*. Mais pourquoi pas? Pourquoi est-ce plus laid de regarder des gens faire l'amour que de regarder des gens manger? Seule la morale colore ces deux actions d'une façon différente. Alors, dans *L'Ange et la femme* j'ai dé-moralisé. Mais encore là, les bruits de l'amour ne sont pas plus importants que les bruits de fourchettes dans la scène du souper silencieux.

L. B. - Peut-on dire que ce film est un hommage à la vitalité de la femme?

G. C. - On peut le dire.

L. B. - Ce film a-t-il subi des coupures?

G. C. - Quand le film est sorti, c'était contre mon gré, car il n'était pas terminé. J'avais tourné des graphiques, des peintures, des titres, que je ne pouvais pas intégrer dans le film, faute d'argent. J'ai donc fait ces ajouts sur le négatif même, sans passer par une copie de travail. C'est devenu le montage définitif. Je dois le dire car, la première fois, la critique n'a pas vu le film dans sa version définitive.

L. B. - Mais n'y a-t-il pas eu des scènes qu'on vous a demandé d'enlever?

G. C. - La scène d'amour a été raccourcie, à la demande de Carole. J'étais d'ailleurs d'accord.

L'Âge de la machine (1978)

L. B. - L'Âge de la machine était-il une commande?

G. C. - Roman Kroitor, de la section anglaise de l'O.N.F., m'a demandé une histoire «se situant dans le passé», mais il m'a laissé libre de choisir le sujet. C'était la première fois, après onze ans, que je recevais un téléphone de l'O.N.F. Au bout d'un moment, un transfert s'est opéré et c'est Jacques Bobet (mon premier producteur) qui a eu le projet entre les mains. J'ai écrit d'ailleurs le scénario avec lui, ce qui a été une expérience extrêmement agréable. Au départ, toute la trame de l'histoire devait se dérouler dans un train. Mais un train d'époque, ça coûte cher. Nous avons donc dû opérer un petit changement: mettre toute l'action dans une gare. Ce film est un petit essai sur la liberté. J'en ai écrit deux autres, qui sont la suite logique du premier épisode, mais ils traînent dans mes tiroirs. *L'Âge de la machine* a d'abord été très mal reçu à l'O.N.F.; on a cru, il me semble, que j'avais triché avec mon sujet (peut-être en oubliant de promouvoir l'unité canadienne?). Seul Jacques Bobet s'est fait mon défenseur. Et Werner Nold. J'appelle ce genre de films, se situant à une autre époque, des films «épocrites».

Fantastica (1980)

L. B. - Avec *Fantastica*, comptiez-vous faire un film musical ou une oeuvre de réflexion?

G. C. - Je ne vois pas de contradiction entre les deux. La musique peut réfléchir, ou faire réfléchir.

L. B. - Alors que vient faire l'élément écologique? Est-ce pour étoffer le scénario?

G. C. - C'est un élément qui permet d'unir tous les autres. Ce n'est d'ailleurs pas un élément qui se donne pour vrai, pas plus que les spectacles musicaux, en tout cas. Au bout de l'écologie, ou au fin fond quelque part, il y a la nostalgie du paradis terrestre; je parle plutôt de cela que d'écologie même. Je ne développe aucun grand thème écologique, ni dans le film lui-même ni dans le personnage d'Euclide; celui-ci fait moins une bataille en faveur de la protection de la nature qu'un combat pour protéger son petit paradis personnel. Il a la nostalgie de tout; des fleurs, du soleil, de sa femme, des cultures indiennes, de l'eau pure, etc. Le malheur c'est que, dans une comédie musicale, les personnages ont plutôt tendance à devenir des images que de vrais personnages. Je dis le malheur, mais c'est peut-être un bonheur: le personnage s'exprime autant par ses gestes, la couleur de sa chemise et sa coiffure, que par des mots profonds. Voilà une des caractéristiques de la comédie musicale — ou de l'Opéra (Si on aborde les héros d'opéra avec l'intention de leur arracher

des mots ou des réflexions profondes, on risque de revenir avec l'idée que ce sont tous de parfaits imbéciles). Dans *Fantastica* — dans *L'Âge et la femme* aussi — j'ai voulu faire de la fiction «rêvée», sans m'embarrasser de développer mes thèmes d'une manière approfondie ou tout simplement logique. Est-ce que les rêves sont logiques?

L. B. - Dans vos films, vous avez tendance à procéder par dichotomie. Ici, c'est l'écologie et la roulotte. Pourquoi ce dualisme constant? Est-ce une question de structure de scénario?

G. C. - Je rêve... et en même temps j'ai un besoin d'ordre et de clarté. Je suis peut-être un cinéaste naturellement confus qui cherche à sortir de sa confusion. Parfois j'exagère, je simplifie trop, même si j'ai toujours l'intention de conserver la complexité des choses. Je dois avouer que le genre même du film, la comédie musicale, m'y a poussé un peu; c'est un genre troublant dans sa simplicité, qui se rapproche plus du spectacle de marionnettes que du «living theater».

L. B. - Vous vous êtes inspiré de Magritte pour vos décors dans la partie musicale. Qu'est-ce qui vous attirait chez ce peintre?

G. C. - Magritte peint des nuages, le cinéma aussi. Il invente des personnages bizarres, le cinéma aussi. Il fait de l'hyper-réalisme, le cinéma aussi. Comme j'ai compris assez vite que dans un film musical, ce sont les sons et les images qui parlent, non les personnages ou le sujet, j'ai demandé à Magritte de venir à ma rescousse.

L. B. - Est-ce parce qu'il aurait une tendance vers l'abstraction?

G. C. - Il juxtapose des choses réelles, mais cette juxtaposition aboutit la plupart du temps à une idée abstraite et toujours surprenante. C'est ce que je tente de faire aussi dans le film. Je peins de vrais nuages sur la roulotte, mon héroïne récite du Baudelaire dans un club western, l'homme d'affaires ne parle que d'amour... c'est l'envers du cliché, comme on dit l'envers du décor. Il faut donc voir le film comme on voit un livre d'images dont les pages auraient été mêlées volontairement. Autrement, on risque d'être déçu et de retourner au disco.

L. B. - Alors pourquoi avez-vous intégré cette partie qui concerne l'écologie? N'aurait-il pas été plus heureux de n'avoir que la partie musicale?

G. C. - Je voulais quand même dire des choses sérieuses, genre: il ne faut pas laisser les multinationales s'occuper de nos jardins! Je déteste les bulldozers, les grandes compagnies, ces lois contraignantes pour l'individu qui



Fantastica

les favorisent toujours. Après tout, les bulldozers sont les chars d'assauts du monde industriel; ils sont chez nous comme les chars russes en Afghanistan. Vous voyez, toujours des symboles!

L. B. - Vous êtes allés chercher Serge Reggiani pour jouer dans le film. Pourquoi cette présence étrangère?

G. C. - D'abord, il s'agit d'une co-production franco-canadienne: je me devais donc de choisir au moins deux acteurs français. Alors, pourquoi pas le meilleur? Je crois que c'est Denis Héroux qui me l'a suggéré la première fois, car je cherchais le type idéal du perdant-gagnant — un homme qui perd tout, mais dont l'âme est indestructible. Serge Reggiani, naturellement, sans se forcer, fait triompher la spiritualité. Il exprime l'esprit qui vainc la matière. C'est un Algonquin. Je me suis posé le problème de la langue parlée, au début, mais pas longtemps: les accents, c'est secondaire et, en fin de compte, ça ne peut déranger que quelques intellectuels de la francophonie. Au Japon, on ne sait pas que Reggiani a un accent français.

L. B. - Quelle a été la part de Lewis Furey dans la réalisation du film?

G. C. - Lewis Furey a écrit la musique et les chansons. Nous avons trouvé quelques thèmes ensemble (pas les thèmes musicaux, qui sont uniquement de lui)... mais on peut dire que tout vient de lui. Parfois je lui demandais des coupures ou des corrections, pour que la musique s'ajuste à mes idées de mise en scène.

L. B. - Vous m'avez répondu, à Cannes, que les chansons de Lewis Furey étaient en anglais parce que le Canada était bilingue. Mais pourquoi aucune chanson en français, alors que le spectacle de Carole Laure et Lewis Furey, à Montréal, en comptait plusieurs?

G. C. - Les chansons que vous avez entendues à Montréal étaient des traductions de Dominique Isserman, extrêmement bien faites. Plusieurs de ces chansons avaient été composées pour «Exit», la première version de *Fantastica*, il y a trois ou quatre ans. Voyant que le film ne se faisait pas, Carole et Lewis ont intégré ces chansons dans leur spectacle; Carole a même fait un disque où la moitié des chansons viennent de «Exit», un disque français. J'aurais bien aimé, dans *Fantastica*, avoir au moins la moitié des chansons en version française. Dominique Isserman a commencé à faire les traductions. Mais malheureusement, nous n'avons eu ni le temps, ni l'argent pour continuer. Le film a été décidé et produit trop vite. De plus, le producteur français n'y tenait pas. L'idéal aurait été de tourner les spectacles dans deux versions, anglaise et française, mais cela aurait représenté, admettant que nous ayons eu le temps, une dépense supplémentaire d'au moins cent mille dollars. Somme que nous n'avions pas. Le problème des co-productions, c'est qu'une co-production coûte cher en soi, simplement parce que c'est une co-production. 20% du budget, selon Guy Fournier.

L. B. - J'ai admiré la partie musicale de ce film dans laquelle j'ai trouvé le meilleur Gilles Carle, plein d'invention et de fantaisie. Il me semble pourtant que le scénario s'articulait mal au point que le spectateur pouvait avoir l'impression d'assister à deux films à la fois.

G. C. - En somme, un programme double! C'est peut-être vrai. Mais si vous voulez faire des choses un peu nouvelles — ne pas répéter la comédie musicale américaine, par exemple — vous devez prendre des risques. Quelqu'un a dit que la nouveauté avait toujours l'air d'une erreur... Nouveauté ou erreur, ce n'est pas à moi de juger. Mais quand quelqu'un me dit que mon film «boîte», je lui demande d'aller le voir une seconde fois. C'est rare qu'il ne change pas d'idée.

L. B. - En général, ce film a déçu la critique. Cela vous a-t-il surpris?

G. C. - Mes relations avec la critique ne sont pas bonnes, ne l'ont à vrai dire jamais été au Québec. Cela ne me préoccupe pas, car je n'ai plus besoin d'encouragement. Je fais des films, je les soumetts au public, j'accepte qu'ils soient parfois mal reçus et parfois bien. Je regrette cepen-

dant que notre petit monde intellectuel (dont les critiques font partie) soit si dur pour ses artistes, imitant en cela les fonctionnaires du gouvernement et de l'industrie. Il ne faut pas gratter longtemps pour trouver, sous le vernis de la pensée, une bonne couche de mépris.

L. B. - Mais trouvez-vous que la critique, en partie, avait raison?

G. C. - Quand vous lisez des choses dans le genre: «Croyez-le ou non, Carole Laure chante bien...», vous ne lisez pas plus loin. Pourquoi Carole Laure devrait-elle chanter mal? Quand vous lisez un article entier sur votre film et qu'il n'est jamais question de la musique, alors que vous avez fait un film musical, vous regrettez de l'avoir lu. Ce n'est pas sérieux. Ce n'est pas finalement la critique qui vous atteint, c'est la force du préjugé et de l'ignorance, le dédain ambiant. Vous avez l'impression que celui qui vous juge est le représentant payé du conformisme local. C'est dommage, car je considère la critique comme un phénomène aussi important que le cinéma lui-même. Quant à *Fantastica*, je crois que la critique ici n'a jamais parlé du film. Elle a parlé d'un autre film, que je n'ai pas vu et qui s'appelle également *Fantastica*; un film conçu par le critique lui-même, pour le besoin de son article. Ce film-là, je le distingue entre les lignes, comme à la télévision: c'est un assortiment de clichés, de lieux communs, de préjugés qui ne me concernent pas. Moi, j'ai fait le premier *Fantastica*, celui-ci qui est un hommage à la vie, à la beauté des choses et des êtres doux.

L. B. - Comptez-vous un jour faire une réelle comédie musicale?

G. C. - J'ai quelques offres pour le cinéma et la télévision. Mais je ne suis pas très tenté, pour deux raisons: d'abord,

j'en ai déjà fait une, ensuite, je ne me crois pas spécialement doué pour un genre précis comme celui-là.

L. B. - Combien a coûté Fantastica?

G. C. - A peu près 2 millions de dollars. Plus le son Dolby.

L. B. - En quoi le son Dolby rend-il le film plus coûteux?

G. C. - Il a fallu équiper un studio à Paris, Auditel, car nous étions les premiers là-bas à employer complètement ce nouveau système. Les techniciens sont venus d'Angleterre, avec des petites boîtes électroniques secrètes, car la patente est anglaise. Elle est d'ailleurs extraordinaire.

L. B. - Quel est l'avantage du Dolby?

G. C. - C'est un système quadraphonique, à partir du son optique imprimé sur le bord de la pellicule. Dans les autres systèmes, il fallait coller un ruban magnétique sur le support de plastique, avec tous les désavantages qui s'ensuivaient. Dans le Dolby, il y a deux pistes optiques minuscules, au lieu d'une seule, et chacune comprend deux réseaux de signaux, ce qui vous donne la possibilité d'avoir quatre haut-parleurs avec des sons différents. Entre ces quatre haut-parleurs, les jeux sonores possibles sont infinis. En principe, en théorie plutôt, ce système était possible dans les années vingt, c'est-à-dire au début du parlant (le procédé optique lui-même date de 1910). Mais il fallait trouver le moyen d'éliminer les parasites qui saturaient les procédés sans finesse. Dolby, une firme anglaise, l'a trouvé: elle pousse les hautes fréquences à des hauteurs inattendues et les débarrasse des imperfections. C'est un peu comme grossir une photo, pour mieux la retoucher.

Fantastica

