

Entretien avec les auteurs de *La Turlute des années dures*

Léo Bonneville

Numéro 116, avril 1984

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/50908ac>

[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. (1984). Entretien avec les auteurs de *La Turlute des années dures*. *Séquences*, (116), 4–11.

ENTRETIEN AVEC LES AUTEURS DE

LA TURLUTE DES ANNÉES DURES

A PRÈS DEUX PRIX AU FESTIVAL DE NYON (Suisse), *La Turlute des années dures* vient de se mériter le Prix de la critique québécoise. Après avoir été couronné à l'étranger, voici que le film triomphe chez nous. Il faut dire qu'il avait animé nos écrans pendant près de dix semaines. C'est vrai que ce film est bien différent de ceux que l'on voit habituellement dans les cinémas. Il est le résultat d'un effort collectif qui a nécessité patience et entêtement. Ils en avaient, les quatre artisans qui se sont réunis autour du magnétophone de *Séquences*, pour parler de la réalisation de leur film: Lucille Veilleux, productrice, Richard Boutet et Pascal Gélinas, réalisateurs, Francis Van Den Heuvel, monteur. Tous quatre ont raconté l'histoire de ces années difficiles de la naissance de *La Turlute des années dures*, après une gestation de plus de deux ans. Mais, à l'exemple des interprètes du film, il ne reste aucune amertume en eux et c'est avec enthousiasme qu'ils se sont exprimés en toute liberté.⁽¹⁾

Léo Bonneville

(1) Pour la critique du film, voir *Séquences*, no 114, octobre, 1983, p. 34.

Séquences — Comment en êtes-vous arrivés à traiter ce sujet des années 30?

— À l'époque, je (Richard Bontet) travaillais sur le film *La Maladie c'est les compagnies* (1979) qui portait sur la santé et la sécurité au travail. Déjà, en 1975, les travailleurs que j'avais filmés avaient eu un premier échantillon de la crise actuelle: une série de mises à pied, le gel des salaires... Je me disais qu'une telle crise allait avoir de l'ampleur. J'ai préparé un premier jet assez flou. Par la suite, j'ai rencontré Pascal Gélinas. Nous avons discuté d'un projet de film dans lequel se mêleraient des éléments de la crise d'aujourd'hui avec ceux de la crise des années 30. Et, à travers la culture de l'époque, nous pourrions réaliser un film avec des chansons, la voix du peuple et des photos d'archives. En 90 minutes, nous pourrions une synthèse qui couvrirait dix années (29-39) et ainsi provoquer une réflexion sur le monde d'aujourd'hui.

— C'est donc la situation actuelle qui vous a projetés dans le passé?

— Exactement. Le parallèle ne se fait pas point par point, car il y a des différences notables d'une époque à l'autre. La crise des années 30 a duré une dizaine d'années et s'est terminée par la guerre. La crise actuelle a commencé en 1975. On peut dire qu'il y a des ressemblances avec la crise précédente, sauf que les changements technologiques marquent des facteurs importants. La crise précédente avait été résorbée par la déclaration de guerre qui éliminait les chômeurs. Aujourd'hui, la même solution reste plausible. Ce sont ces considérations qui nous ont amenés à faire ce film qui se voulait une réflexion sur le monde d'aujourd'hui, à partir du passé.

— Comment s'est élaboré le scénario?

— Dans un premier temps, à la suite de discussions entre Pascal Gélinas et moi (Richard Boutet), nous nous sommes demandé: qu'allons-nous chercher dans le passé? Nous avons commencé à beaucoup lire sur le sujet. Il faut avouer que les livres d'histoire ne disaient presque rien sur ce qui nous

intéressait. La voie qui nous semblait la plus naturelle, c'était de voir les gens. Nous avons fait une campagne de presse pour pouvoir recueillir des témoignages. Quand nous rencontrions quelqu'un, nous lui demandions s'il connaissait des personnes qui avaient vécu cette époque. Finalement, nous avons interviewé, à l'aide d'un magnétophone, une centaine de personnes.

Des cent témoignages obtenus, nous avons retenu vingt personnes qui sont devenues des témoins-clefs. De plus, il fallait trouver les personnes qui étaient les meilleurs conteurs. Pascal Gélinas avait déjà fait une recherche sur des chansons et des chanteurs de chez nous. Comme il chantait lui-même, il avait découvert des chansons tout à fait inédites qui décrivaient cette époque-là.

Photo d'archives de la grande marche sur Ottawa (1935)



Quand le projet s'est matérialisé, nous savions que nous avions une mine d'informations à exploiter. Notre postulat de départ se formulait ainsi: le film ne contiendrait aucun commentaire de notre part. Les gens parlent et les chansons viennent commenter leur témoignage. Cependant, nous nous demandions si tout le matériel pourrait se tenir ensemble. Mais plus la recherche avançait, plus nous nous enthousiasmions de constater tout ce que nous rassemblerions de chansons, d'articles de journaux, d'archives, sans oublier les gens. Et nous étions étonnés de voir que jamais personne ne s'était préoccupé de rassembler ou de codifier tout cela.

— **Avez-vous consulté beaucoup de journaux?**

— Surtout *L'Illustration nouvelle* qui relevait des faits de la vie quotidienne. Il rapportait qu'une famille avait été jetée dans la rue, que les compagnies stockaient le charbon, que l'île dite des millionnaires était envahie par des clochards qui élevaient des huttes avec de la tôle et du carton. On notait aussi une colonie de hobos sur le Mont-Royal. En 1934, la ville de Montréal se décida de nettoyer les lieux et donna vingt-quatre heures aux gens pour déguerpir. Les huttes furent démembrées et renversées parce que, disait-on, elles étaient dangereuses pour le feu. Mais la ville a tout réglé en les brûlant tout simplement. On comptait 92 personnes qui vivaient là.

— **La Presse vous a-t-elle servi?**

— Pour des manchettes, pour des événements plus importants, comme des rapports annuels de la ville de Montréal, du gouvernement du Québec et du Canada, pour connaître le nombre de familles dans le besoin, etc. Les journaux ouvriers

donnaient des informations que *Clarté*, d'obédience communiste, rapportait différemment. C'était souvent les mêmes événements, mais vus sous un autre angle. Les détails étaient souvent plus abondants dans *Clarté*, car on y trouvait une analyse politique.

UN BESOIN DE SE LIVRER

— **Où avez-vous recueilli les photos qu'on retrouve dans le film?**

— Elles viennent d'un peu partout: des archives nationales à Ottawa, à Québec, à Vancouver. Mais aussi de différents centres d'archives, de l'O.N.F., de la ville de Montréal. De plus, nous en avons trouvé dans les communautés religieuses, dans les refuges...

— **Combien de temps a duré cette recherche?**

— Trois personnes pendant un an et demi, puis trois autres personnes pendant six mois. Cette recherche s'est poursuivie à travers tout le Québec, mais aussi au Manitoba et en Colombie britannique. Jim Monroe, cinéaste de la région de Vancouver, avait réalisé un petit court métrage sur les camps de travail. Son film s'intitulait *For Twenty Cents a Day* et racontait la grande marche. Après avoir vu le film, nous lui avons déclaré que nous préparions quelque chose sur la crise des années 30 et demandé s'il était possible de faire un échange d'informations. Il nous a donné accès à son négatif. De plus, il avait trouvé un métrage couleur réalisé par le révérend Kinsay qui allait officier dans les camps de travail et aussi un court métrage 8mm tourné par un militant communiste,

pellicule qui se désintégrait. C'était un rare exemple où un simple citoyen pouvait se permettre de tourner un film. Donc, nous demandions aux gens des photos et des chansons. Les gens nous écrivaient pour nous offrir des photos. Souvent les témoins nous montraient leur album de photos personnelles. Par exemple, au sujet des chansons, Hélène Berthiaume était une bonne à tout faire dans les années 30. On la voit qui chante une chanson relatant son témoignage, chanson qu'elle a composée elle-même, un jour de Noël qu'elle s'ennuyait à mourir. C'est cette même Hélène Berthiaume qui a composé, spécialement pour le film, « La complainte des années dures », quelques semaines après la fin du tournage.

— **Après avoir ramassé toutes ces photos, comment s'est fait le choix?**

— En fonction du contenu des témoignages. Quand les gens nous racontaient des choses, nous cherchions des photos pour illustrer ce qu'ils disaient. Il faut avouer que plusieurs photos montrent des choses que le film n'aurait pu présenter.

— **Avez-vous eu des surprises au cours de vos recherches?**

— Tenez, nous avons reçu une lettre d'une dame qui nous disait que son mari connaissait une très belle chanson de l'époque mais qu'il était trop gêné pour la chanter. Elle s'offrait de le remplacer. Cette chanson s'intitulait « C'est le temps de la dépression ». C'était un cadeau du ciel. Elle a pris une place importante dans le film. Les gens appelaient, écrivaient. Nous nous sommes rendus compte que les gens avaient besoin de se livrer. M. Paul-Émile Lavigne chantait « Ça ne vient pas vite. » C'était une réponse à la chanson de la Bolduc, « Ça va venir, découragez-vous pas. » Il



Roger Denizet et Arthur Salvail.

ne se souvenait pas du tout de l'origine de cette chanson. Pascal Gélinas l'a retrouvée sur disque, chantée par Léopold Bourassa. C'est cette mémoire qui nous a étonnés. Le disque est oublié, mais la chanson revient exactement, mot à mot.

UNE MOSAÏQUE DE LA SOCIÉTÉ

— **Comment avez-vous fait interpréter ces chansons?**

— Il fallait trouver des interprètes qui étaient crédibles, qui chantaient dans le style de l'époque, sans bégaiement et sans trémolo incontrôlable, bref des chanteurs de vieilles. Notre choix s'est porté sur quatre personnes, deux hommes et

deux femmes. Il faut dire que ces personnes n'ont pas chanté spécialement pour nous. Elles chantaient déjà dans leur milieu, sans être très connues du grand public, sauf Hélène Berthiaume qui avait déjà endisqué. Pascal Gélinas avait une certaine connaissance du milieu de la chanson. Grâce à des interprètes comme Breton Cyr et André Gladu, il a pu rencontrer de nouvelles personnes. Seuls deux jeunes chanteuses du film, Gaétanne Breton et Pierrette Gingras, interprètent des chansons sans avoir connu l'époque.

— **On peut dire que votre recherche a dépassé votre propre milieu?**

— Certainement, sinon le film n'aurait pas eu l'ampleur qu'il a vraiment. Avec les communiqués de presse dans tous les journaux et certains postes de radio, nous faisons

appel à la population. Nous avons voulu faire connaître notre projet le plus largement possible. Les gens avaient la liberté de communiquer avec nous. Plusieurs nous ont apporté de l'information sans paraître dans le film. Cette information a servi, soit pour la mise en scène, soit pour vérifier l'authenticité des faits. Immanquablement, des recouplements s'opéraient. Un processus scientifique veut que l'on fasse appel au plus grand nombre de gens possible et qu'on les enregistre, sans déterminer si on les filmera ou non. Nous les avons rencontrés à plusieurs reprises pour savoir si les faits étaient exacts. Cela nous a permis aussi d'avoir un échantillon d'hommes et de femmes qui ont occupé différentes fonctions à cette époque: ouvrières d'usine, pêcheurs... C'est vraiment une mosaïque de la société que nous n'aurions pu obtenir si nous étions restés uniquement dans notre milieu. Tous les gens appartenaient à un milieu populaire et n'avaient jamais été filmés, sauf un intellectuel. Quand nous rencontrions les gens une première fois et que nous les interviewions, nous leur disions que nous préparions un film. Or, le film, s'est tourné deux ans plus tard. Il fallait tenir ces gens au courant de notre projet. Nous espérions vivement qu'ils resteraient en bonne santé. Leurs âges variaient entre 65 et 82 ans. C'est dire que notre benjamin avait... 65 ans.

— **Comment avez-vous fait le choix des personnes qui rendent témoignage?**

— La qualité de conteur était primordiale. Si nous avons pris des gens timides, n'ayant pas la faculté de s'exprimer facilement, cela aurait créé une difficulté, même si leurs témoignages étaient fantastiques. Il s'agissait de trouver des gens qui

avaient vécu des choses capitales que personne ne rapportait et qui pouvaient les transmettre avec aisance devant la caméra. En fait, ce sont des conteurs qu'on retrouve dans le film, dans des styles variés. De plus, il fallait mettre ces conteurs en situation, en trouvant les lieux où les événements s'étaient déroulés. Une dame nous a proposée une tenue vestimentaire et nous a ramenés dans la maison de son enfance qui était restée presque intacte. Il y a évidemment une mise en scène. Le but de la mise en scène est d'introduire le témoignage dans l'environnement visuel et de créer un rythme avec les photos intercalées. Si nous avions interviewé des gens en studio, le résultat aurait été artificiel. De toute façon, nous ne voulions pas « faire télévision ». Nous voulions utiliser au maximum les ressources du cinéma pour rendre un témoignage vivant, sans cacher ce que nous sommes aujourd'hui. Il ne s'agissait pas d'une reconstitution, mais bien de suggérer le plus efficacement possible cette époque-là, sans trahir. Ce qui nous a étonnés, ç'a été de voir comment le processus de mémorisation se faisait avec le témoin. Une fois sur les lieux, le monsieur qui ramasse le charbon sur la voie ferrée, il le fait pour vrai, comme il répétait ce geste-là des milliers de fois, quand il avait 12 ou 14 ans. Et il le faisait pour nous, afin de nous faire partager son expérience. C'était vraiment ça. Si ce qu'il nous offrait nous intéressait, c'était qu'il y avait quelque chose à prendre et que cela intéresserait sûrement le spectateur.

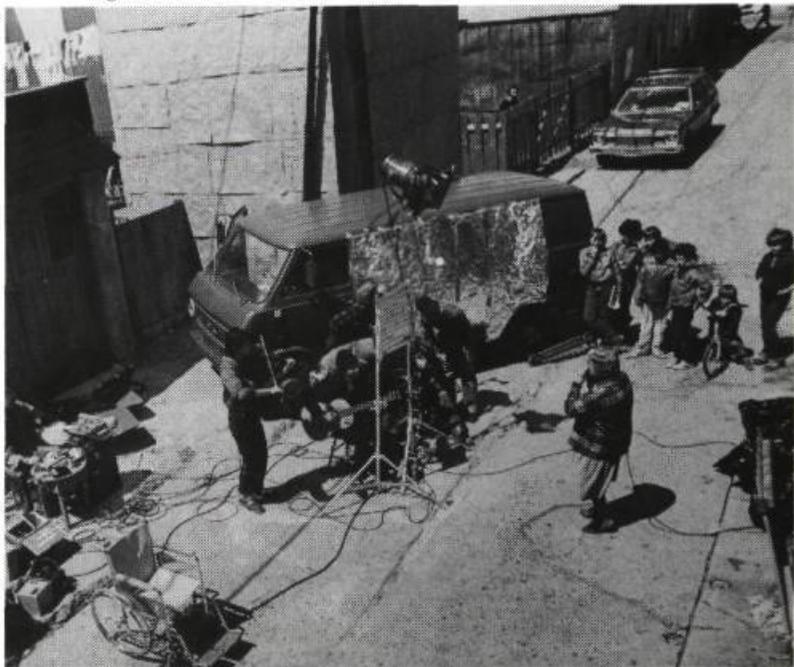
UNE DIALECTIQUE DU
JE ET DU IL

— On ne sent pas d'amertume chez ces gens. Ont-ils exprimé vraiment ce qu'ils pensaient de cette période de leur vie?

— On peut dire que *La Turlute des années dures* est un film sur le courage de vivre qui se matérialise, tant par les chansons que par les témoignages. On découvre cette espèce de courage du peuple. C'est peut-être le plus beau témoignage que rend le film. Si les chansons sont pleines d'humour, ce n'est pas qu'il n'existait pas des chansons tristes sur cette époque. Il y en avait certainement, mais elles demeurent des exceptions, parce que les gens parvenaient à sublimer leur vécu, soit en riant, soit en faisant une pirouette. S'il y avait des drames personnels, les gens n'insistaient pas là-dessus.

D'ailleurs, nous n'avons jamais voulu faire un film misérabiliste. Dans le film, on trouve des moments poétiques, tragiques, guerriers, colériques... On dénombre toute une gamme de sentiments, comme dans un film de fiction. Et nous ne voulions pas nous censurer par rapport à cela, car l'émotion c'est important. Jusqu'à un certain point, ce que vous avons voulu privilégier, c'est une approche intimiste des gens. Ils racontent leur vécu au niveau du JE, en regardant la caméra. Ils se rejouent et c'est pour cela que c'est authentique. L'aspect social a été fourni par les archives au niveau du IL. C'est-à-dire de ce qui s'est passé. En fait, les archives viennent compléter et confirmer ce que disent les gens. On assiste ainsi

Photo de tournage avec madame Jeanne Roberge, de Victoriaville. — Chanson: Le temps de déménagement.



à une dialectique entre le JE et le IL.

— **Que fait le monteur avec tous ces plans et toutes ces photos?**

— Nous avions quatre-vingts bobines de dix minutes chacune, toutes de bonne qualité. Un premier bloc a été réalisé à partir des témoignages. Nous avons visionné et choisi ce qui pouvait être utile, sans nous préoccuper des photos d'archives et des chansons. Les photos d'archives, je les entrevoyais dans le scénario. N'oubliez pas que le « scénario » était écrit. D'ailleurs, nous avons été forcés de tout écrire pour satisfaire les désirs de l'Institut québécois du cinéma. Si nous comparons le film, force est de constater qu'il est proche du scénario. Ce qui prouve qu'un film de cette nature se prépare, contrairement à ce qu'on peut dire. Ce film était d'une nature tellement particulière qu'il demandait une réflexion préalable écrite, (ce qui ne signifie pas que tout documentaire doit être obligatoirement « scénarisé ». Tout dépend du sujet.) Puis, un long assemblage se composait d'amorces avec des chansons, des témoignages. Ce qui donnait un film relativement éclaté, qui durait deux à trois heures et que nous avons repiqué sur vidéo. Beaucoup de gens l'ont vu. Cela permettait de mémoriser tout ce qui était inclus. Chaque séquence paraissait fondamentale. À un moment donné, nous nous sommes demandé comment construire le film de façon organique. Cela s'est fait au fur et à mesure, autour des témoignages. Ensuite, les archives sont arrivées. Ça devenait plus simple. La difficulté, c'était que je n'avais jamais de vue d'ensemble, contrairement à d'autres films. Quant aux plans d'archives, ils étaient en train d'être

traités et imprimés. Cela prenait du temps. En conséquence, chacun disait au monteur que telle photo devait aller après telle séquence, mais le monteur ne la voyait pas. Il devait faire confiance aveuglément. Dans notre idée, les chansons faisaient partie de la structure, mais le monteur ne les possédait pas. Vous voyez la difficulté. Il faut savoir que ce sont les chansons qui font les transitions. Quand le monteur a pu introduire la première chanson, tout a débloqué. Cela permettait de voir que ce qui était dans la pensée des réalisateurs, dans le scénario, n'était pas simplement une vue de l'esprit, comme souvent cela arrive quand on a en main le matériel. Le réalisateur a une vue d'ensemble, mais l'insuffisance du matériel ne permet pas de la concrétiser. Je crois qu'il faut soigner la préparation. Si on économise en regard du budget, on ne tourne pas n'importe quoi. Il y a inévitablement des difficultés qui surviennent au moment du montage. Dans le cas de *La Turlute*, il aurait été préférable que je visionne les archives avec Richard ou Pascal. Mais cela aurait demandé de l'argent et du temps. Idéalement, il aurait fallu que nous travaillions ensemble à temps plein, pendant un certain temps. Mais nous devons gagner notre vie en dehors du film. C'est après deux ans de travail intensif que nous avons pu apporter la matière au monteur. Les premiers temps, nous n'étions pas là. Il fallait respirer, décompresser. Alors le monteur se retrouvait seul. Tout d'abord, il a fallu opérer une classification qui fut fort utile. Il faut reconnaître qu'un film, c'est le résultat d'une méthodologie qui permet, finalement, de déclarer: il n'y a plus rien à ajouter. Il faut arri-

ver à la copie zéro. Sinon, le film peut encore traîner cinq ans. Il faut se dire, à un moment donné: c'est complet.

**NOTRE SEULE INTERVENTION:
ORGANISER LA MATIÈRE**

— **Si on vous donnait de l'argent pour refaire le film, le referiez-vous de la même façon?**

— Le film serait tel quel, mais il aurait pris un an à se faire et non deux. Nous avons donné le maximum pour ce film. Il faut dire que ce film avait un budget de 244 000 \$, mais nous avons dû le faire avec 82 000 \$, argent comptant. Nous avons obtenu les services techniques de reproduction d'archives de l'Office national du film, en ne payant que les coûts externes, c'est-à-dire 20% du coût du marché. Sans cela, le film n'aurait pas pu se faire. Cela a été possible grâce à la production anglaise de l'O.N.F., parce que, du côté de la production française, ce service à l'aide au cinéma indépendant n'existe plus. L'Institut québécois du cinéma ne nous a pas aidés. C'est le Conseil des arts du Canada qui, le premier, nous a permis de tourner. Il nous a donné le maximum d'aide qu'il accorde pour un tournage, 40 000 \$. C'est avec ce montant que nous avons pu commencer à tourner. Il faut savoir que tous les gens qui interviennent dans le film ont reçu un cachet. Cela soulignait leur contribution. D'ailleurs, au départ, nous avions décidé que notre matière première irremplaçable serait les témoignages. Les archives et les chansons serviraient de soutien, de transition et de compréhension au phénomène dont nous

parlaient les intervenants. Donc l'articulation principale c'étaient les témoignages. Nous n'avons pas voulu ajouter de voix off. En fait, notre seule intervention, c'est l'organisation de la matière et non son interprétation ou son analyse. Ce qui est toujours le cas des documents sur la crise. Ce sont des spécialistes, des journalistes, des analystes qui parlent de la crise, mais jamais les personnes qui l'ont vécue. Et pour qu'un film ait une certaine adhésion du public, il faut qu'il l'intéresse et même le séduise. Cette volonté de faire un spectacle intelligent et non aliénant, ç'a toujours été notre but. Le film n'a pas à être utilisé comme support, mais bien comme moyen d'expression. Dans trop de films documentaires, le cinéma devient un simple support. Autant faire de la radio.

— **Pourriez-vous nous brosser un portrait assez fidèle de la production?**

— Le Conseil des arts nous a aidés énormément. Ce fut le coup d'envoi. Simultanément, nous avons réussi à convaincre Radio-Québec d'un pré-achat du film, ce qui nous a permis de faire la post-production. Leur aide a été très importante à cette étape-là. Au même moment, nous avons déposé des demandes à l'Institut québécois du cinéma ainsi qu'à la Société de développement de l'industrie cinématographique canadienne (devenue Téléfilm). L'Institut nous a accordé 15 000 \$ pour la scénarisation. Nous avons dû apporter les modifications suggérées. Mais à deux reprises, le comité interne a refusé notre nouveau scénario. Il a fallu présenter des rushes devant un jury. Or, il n'y a rien de plus frustrant pour un film que d'être montré dans cet état, car personne ne sait lire un

film morcelé. Aucune photo d'archives ne s'y trouvait. Nous demandions précisément de l'argent pour pouvoir payer nos photos d'archives et pour aller cueillir des chansons, etc. Ces « ingrédients » étaient donc absents des rushes. Il n'y avait que le matériel filmé. Nous avons reçu des commentaires du genre: ça manque de rythme. C'était évident. Ce n'était que des rushes. L'Institut nous a donc refusé l'investissement à la production. Ce qui nous mettait dans la situation, selon ses propres termes, du « dossier délinquant ». Pourquoi? Parce que nous ne remboursions pas les 15 000 \$ déjà versés. On aurait dû les rembourser les premiers jours du tournage. Tout de même, nous ne pouvions prendre l'argent du Conseil des Arts ou de Radio-Québec pour le verser à l'Institut. Nous n'avions aucune autre ressource. Avec Marguerite Duparc, qui était productrice associée à ce moment-là, nous avons pris la décision de tourner quand même, en nous disant que nous allions sûrement trouver une solution. L'Institut québécois du cinéma existe, non pas pour empêcher de faire des films, mais bien pour aider à leur réalisation. De son côté, Carole Langlois de la SDICC (Téléfilm) conservait un intérêt mitigé pour le film. Elle sentait que c'était un film important et elle conservait, depuis deux ans, le projet sur son bureau. Elle a réussi à trouver des fonds de tiroir et à nous fournir 10 000 \$ qui nous ont beaucoup aidés. C'est dire que la production de *La Turlute des années dures* fut une expérience pénible avec l'Institut. Finalement, l'Institut nous a demandé de rembourser avec nos différés. Ainsi pour chaque dollar, nous devons leur remettre 0,20 \$. À la suite de

ces difficultés, notre maison de production s'est vu refuser l'aide de l'Institut pour un autre projet. Heureusement, nous sommes en voie de régler ça.

TOUCHER LES GENS ÉMOTIVEMENT ET INTELLECTUELLEMENT

— **Comment le film a-t-il été reçu par le public?**

— Très chaleureusement. C'est ce qui nous a fait le plus chaud au cœur. Nous étions convaincus que le film allait toucher les gens, particulièrement la génération de nos parents. La grande surprise a été de nous rendre compte que le film touchait autant les jeunes et même la génération intermédiaire. Nous craignons plutôt la critique. Depuis quelques années, elle déplorait un retour au passé. Nous ne voulions pas faire un film rétro, même si nous faisons un film historique. Ce que nous voulions aller chercher dans le passé, c'est ce qui est contemporain. Nous souhaitons ardemment que le film projette les spectateurs dans le présent. Certaines gens auraient préféré que le film se termine avec la guerre. Il y a un volet, à la fin, où on trouve un retour dans le présent avec des questions assez troublantes. C'était vraiment notre choix conscient. Nous avons constaté avec plaisir que les gens étaient à la fois touchés émotivement et satisfaits intellectuellement.

— **À la suite de cette expérience, avez-vous des projets?**

— Richard Boutet en a un dans la veine de *La Turlute des années dures*, mais qui va porter sur la première guerre mondiale, 1914-18. Le

titre est déjà trouvé: « La Ballade du conscrit ». C'est l'histoire d'un individu qui quitte la campagne pour la ville et qui devient conscrit. C'est le mouvement de la résistance à la guerre.

— **Est-ce une fiction?**

— Je (Richard Boutet) fais la recherche. Je pense que le film va prendre la forme d'un documentaire dramatisé. Certaines scènes seront jouées par des comédiens. Il faut avouer que les témoins de cette première grande guerre sont très rares et par conséquent très âgés. Mais j'ai déjà reçu de l'information. Il existe une chanson qui raconte le film, c'est « Le Petit Conscrit ». Souvent, nous faisons un film qui nous amène à une réflexion qui débouche sur un autre film. Tout au long de *La Turlute*, nous nous disions que notre prochain film devrait porter sur la crise d'aujourd'hui. C'était une préoccupation.

— **Vous avez reçu deux récompenses en Suisse, et vous venez de recevoir le Prix de la critique québécoise. Comment réagissez-vous à cette nouvelle?**

— Si ce prix peut permettre au film d'avoir une plus longue vie et que plus de gens puissent le voir, bravo pour le Prix de la critique québécoise. Ce prix-là revient à tous les gens qui ont vécu cette époque-là et à tous les artisans qui travaillent pour un cinéma indépendant. Nous pensons que les grands phénomènes cinématographiques ne passent pas nécessairement à travers *Maria Chapdelaine* et *Bonheur d'occasion*, mais souvent par des films qui nécessitent des recherches et provoquent des défis. C'est un prix qui est donné, par osmose, à tous ceux qui travaillent dans des conditions difficiles. Tant mieux si, dans ce cas-ci, on rend témoignage à une équipe qui a réalisé *La Turlute des années dures*. Il faut reconnaître que ce n'est pas un film qui possède une forme cinématographique révolutionnaire. Ce qui compte, c'est l'agencement, le résultat, la chaleur humaine. Nous avons cru que notre aventure commune allait nous conduire à faire un film qui trouverait sa place dans le cinéma québécois. Mais aussi une place auprès du public à qui il s'adressait.

— **Vous avez remis votre film à la société de distribution Les Films du crépuscule. Est-ce un bon placement?**

— Certainement. Qui distribue les films documentaires au Québec? Les Films du crépuscule font un excellent travail auprès de différents groupes, hors des circuits commerciaux. Sachez que nous avons présenté notre film à des exploitants de salles. Ils n'ont même pas daigné nous répondre. Nous espérons qu'ils l'ont regretté, quand ils ont vu que le film avait fait salle comble, pendant près de dix semaines. Malheureusement, nous n'avons pas de copie 35 mm. Le Prix de la critique québécoise pourrait nous faire obtenir une aide pour gonfler le film en 35 mm et peut-être pour graver sur disque les chansons du film.

— **Justement que pensez-vous de la distribution des films québécois chez nous?**

— Nous ne trouvons aucune politique d'aide — une fois que les films ont été faits de peine et de misère — pour les acheminer dans le public. La lacune est là. Espérons qu'elle sera comblée.

Pascal Gélinas

Richard Boutet

