

Entretien avec Jacques Godbout

Léo Bonneville

Numéro 78, octobre 1974

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/51384ac>

[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. (1974). Entretien avec Jacques Godbout. *Séquences*, (78), 4–12.



entretien avec

Jacques Godbout

Poète, romancier, cinéaste, Jacques Godbout cultive plusieurs arts. Après avoir été traducteur, monteur, scénariste à l'Office national du film, il a fini par toucher à la caméra et à devenir réalisateur. Cela lui a permis de faire plusieurs films de différentes natures. Et il vient de terminer La Gammick qui apparaît comme une oeuvre de pleine maturité. Nous avons eu avec lui un fort agréable entretien pendant lequel nous avons passé en revue son oeuvre cinématographique. C'était, à Outremont, le 4 octobre 1974.

Léo Bonneville

L.B. — *Monsieur Godbout, vous êtes d'abord poète et romancier. Comment êtes-vous venu au cinéma ?*

J.G. — Je ne sais pas si je suis d'abord poète et romancier. Je suis d'abord un homme qui a utilisé différents moyens d'expression depuis un bon nombre d'années. Ces différents moyens d'expression correspondaient à des âges psychologiques. C'est évident que lorsque je faisais de la poésie à quinze ans, j'étais incapable en même temps de faire du roman. Je n'étais pas rendu à ce stade-là. Incapable, en ce sens que je n'en avais aucun besoin. Je n'avais pas l'arrière-plan pour ça. Quand je suis passé au roman, ce fut autre chose... Je suis venu au cinéma par accident. Comme spectateur, j'ai toujours été un cinéophile enragé. Il y avait, à l'Office national du film, un job de libre pour l'adaptation de films anglais en français. J'ai eu l'emploi. Puis au bout d'un certain temps, j'en ai eu assez de faire ce travail. De plus, l'O.N.F. est une excellente école puisque l'on doit faire du remontage de films, ce qui permettait de s'adapter aux différents styles des réalisateurs qui ont fait ces films. J'ai appris bien des choses. Et, peu à peu, je suis venu au cinéma. Ce qui fait que plusieurs écrivains me voient d'un mauvais oeil quand je fais du cinéma et plusieurs cinéastes inversement. Et alors ils se posent des questions : est-il écrivain ? est-il cinéaste ? sur quel pied danse-t-il ? à qui avons-nous affaire ? Mais ça, c'est leur problème.

L.B. — *Est-ce que, pour vous, il y a une différence entre écrire un roman et faire un film ?*

J.G. — Oui, il y a plusieurs différences. Il est assez difficile de situer le point de non retour de l'un à l'autre. Au départ, il y a qu'écrire un roman, c'est une aventure spirituelle solitaire même si on utilise le langage. Faire un film, c'est un travail d'équipe, c'est un travail où il faut passer par beaucoup d'intermédiaires parce que beaucoup de choses vous échappent et faire en sorte qu'elles vous échappent le moins possible. C'est un jeu intellectuel et artistique très différent. L'évidence au cinéma est la matière dont vous servez continuellement alors qu'en littérature, c'est toujours l'évocation. Vous êtes dans deux domaines totalement opposés.

Un temps et un espace réels ou fictifs

L.B. — *Voulez-vous dire que vous avez moins de liberté en faisant un film qu'en écrivant un roman ?*

J.G. — Moins de contraintes, disons. C'est évident que si vous faites un roman vous n'avez pas de problèmes de production. Ne serait-ce que des problèmes économiques. C'est déjà une contrainte énorme d'enlevée. L'autre contrainte, c'est que l'évocation possible — par exemple, la chaise sur laquelle vous êtes assis — je peux très bien en faire un roman de trois cents pages à partir du moment où je pense au bois qui la compose... Je peux faire une évocation globale. A ce niveau-là, le cinéaste le plus littéraire que je connaisse et que j'aime le mieux, c'est Fellini

dont la plupart des films fonctionne par association d'images et d'idées sans trop de respect pour un scénario qui normalement devrait être beaucoup plus linéaire, du moins dans la tradition américaine. Au cinéma, c'est beaucoup plus difficile. Vous avez la liberté que vous donne un espace et un temps réels ou fictifs mais au moins un espace et un temps délimités. Vous avez un cadrage. Ce que vous n'avez pas en littérature. Vous pouvez déformer les mots. Si vous déformez les images, on dit : quel esthète ! Il suffit qu'il passe à la télévision une annonce d'une minute d'un certain style pour que ce style — qui en soi peut être valable — devienne pérémié, ridicule et inutilisable.

L.B. — *Quand on examine les films que vous avez tournés, on voit que vous touchez à des sujets divers et souvent différemment. Qu'est-ce qui vous motive dans le choix de vos films ?*

J.G. — Je n'ai jamais fait une analyse diachronique des thèmes que j'ai touchés. J'ai toujours cru que c'était le travail de revues spécialisées. D'autant plus que, pour le faire, il faudrait analyser en même temps les thèmes que j'ai traités dans mes romans. Car bien souvent, j'ai fait alterner un film et un roman et cette alternance allait également pour le style. Des choses qu'on trouvait dans un roman précédant un film ou dans un roman suivant un film étaient en rapport avec ce film-là. Je peux dire toutefois qu'à certains moments, j'avais envie de traiter d'un sujet

L.B. — *Ces sujets de films viennent-ils de vous-même ou sont-ils des sujets proposés, pour ne pas dire imposés ?*

J.B. — Je ne crois pas qu'ils m'aient été imposés. Proposés, oui. **La Gammick** est un sujet que Pierre Turgeon m'a proposé parce que c'est lui, au départ, qui avait accès aux informations et que c'était une chose qui lui trottait dans la tête depuis longtemps. Par

exemple, faire une adaptation, sous forme de comédie musicale, des romans de **IXE 13**, c'est une idée qui m'a trotté dans la tête quatre ou cinq ans et qui devait être traitée sous forme de documentaire. Finalement, ce qui m'intéressait, c'était les individus qui avaient écrit ces petites histoires insipides à l'époque. Tout à coup, j'ai découvert que les mythes m'intéressaient. C'est ainsi que nous en sommes venus à la forme définitive de la comédie musicale.

L.B. — *Qu'est-ce qui vous a amené à faire comme premier film, Les Dieux ?*

J.G. — Parce que j'en avais assez de faire des traductions françaises de films anglais. J'avais entendu parler d'une recherche faite par Gilles Marcotte qui s'intitulait *Le Défi*. Il y avait un casier qui portait le nom : "L'artiste et la société." J'ai dit : je vais faire un scénario sur ce sujet. Et j'ai pu faire, par la suite, le tournage avec Georges Dufaux et le montage seul.

L.B. — *Qu'est-ce qui vous a amené ensuite à faire A Saint-Henri, le 5 septembre ?*

J.G. — Ce film est le fruit d'une recherche de Monique Bosco et de Hubert Aquin. Fernand Dansereau avait eu cette idée : si tous les cinéastes de l'équipe française de l'O.N.F. envahissent un quartier comme Saint-Henri, nous pourrions rendre témoignage de ce quartier. Alors nous avons quadrillé le quartier. Cela a donné 40 à 50,000 pieds de pellicule sans queue ni tête puisque chaque cinéaste partait tourner de son côté. Claude Jutra a essayé de faire un montage et, après plusieurs mois, a déclaré qu'il n'y avait rien à faire avec cela. A ce moment-là, on m'a proposé de faire un film sur les pompiers. Cela ne m'emballait pas. Or, j'ai proposé de faire un échange : passez *Les Pompiers* à quelqu'un d'autre et je vais faire le montage de **A Saint-Henri, le 5 septembre**.

Tordre le cou à la réalité

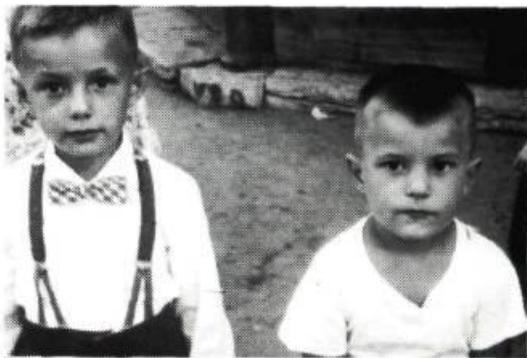
L.B. — Vous avez travaillé avec Jean Rouch pour le film *Rosé et Landry*. Cette expérience vous a-t-elle été profitable ?

J.G. — Honnêtement, non. Sinon que Jean Rouch avait une façon d'ailleurs qui s'est avérée juste dans beaucoup de cas. Pour lui, si on fait du documentaire, il faut s'entourer d'une certaine famille qu'on connaît bien et qu'on peut utiliser. La famille d'esprit de Jean Rouch ne rejoignait pas la mienne. C'est un bonhomme qui a enrichi beaucoup de cinéastes canadiens comme Michel Brault, par exemple. Mais tout le côté boy scout de Jean Rouch m'a tellement agacé que cela m'a enrichi par opposition.

L.B. — Pourquoi avez-vous fait un film sur Paul-Emile Borduas ?

J.G. — Il s'agit d'une proposition de l'O.N.F. Nous avons fait des films sur différents peintres. Clément Perron avait tourné un film sur Osias Leduc. On m'a demandé si je voulais faire un film sur Borduas, probablement parce que j'avais fait *Les Dieux*, sur les beaux-arts, probablement aussi parce que c'était un homme que j'admirais et dont j'avais parlé dans différents articles. Et là j'ai essayé l'impossible, c'est-à-dire de traiter, en vingt minutes, de la vie d'un peintre, d'un peintre, d'un mythe. Mettre tout cela ensemble, réchauffer et servir tiède. L'expérience en a valu la peine. J'ai découvert que tous les films sur l'art étaient en général fades, tièdes ou impossibles. Parce que partir d'un art pour parler d'un autre art, c'est absurde. Cela dit, le film est honnête par rapport à ce qu'il pouvait transmettre d'informations. Mais, depuis ce jour, je ne me suis jamais "embarqué" dans un film sur un autre art, que ce soit la musique, l'architecture etc. Parce que l'on tombe dans la suprême tautologie.

L.B. — Avec Fabienne sans son Jules, étiez-vous plus intéressé à Godard qu'à Jules ?

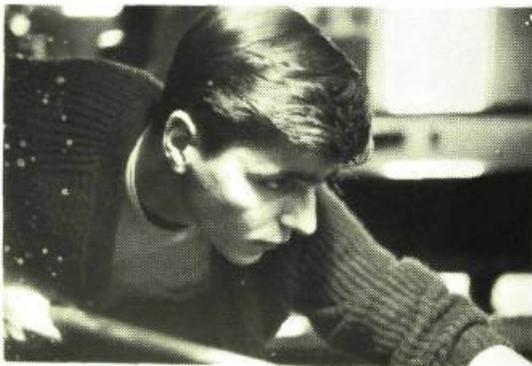


À Saint-Henri, le 5 septembre

J.G. — C'était la grande époque du Godard léger qui ressemblait plus à Guitry qu'à Sartre. C'était pour s'amuser. C'était un pastiche, un exercice de style, un travail en liberté pour l'utilisation des matériaux, une première approche de la dramatique. J'ai eu beaucoup de difficultés avec le documentaire, c'est-à-dire à m'en tenir à la réalité exclusivement. C'est peut-être un défaut de romancier sinon un défaut romanesque : à un certain moment la réalité comme telle m'ennuie un peu. J'aimerais bien lui tordre le cou. Or **Fabienne sans son Jules** a été une expérience dans cette direction-là.

L.B. — Vous semblez avoir une certaine prédilection pour les jeunes. Qu'est-ce qui vous a poussé à faire *Huit témoins* et *Kid Sentiment* ?

J.G. — J'ai fait ces deux films avec beaucoup de passion. **Huit témoins** est venu après **Saint-Henri**. J'ai rencontré là un bonhomme qui s'appelait Maurice Nadeau et qui travaillait beaucoup dans le quartier. Je me suis lié d'amitié avec lui. Et, progressivement, je me suis rendu compte que nous avions fait un film abstrait sur Saint-Henri, plutôt qu'un film sur les gens qui habitaient le coin. Comme Maurice Nadeau s'intéressait aux gars du quartier, j'ai choisi, avec son aide, un certain nombre de témoins et nous avons



Huit témoins

essayé de rendre compte de ce qui se passait dans le quartier. C'était très loin d'une approche scientifique. C'était plutôt une approche existentielle. Nous voulions que, dans les différentes rencontres ou colloques où l'on parle de la délinquance avec un grand D, les gens puissent peut-être observer un gars dans une salle de billard... Plutôt que de concevoir le film comme un film de cinéma — car là aussi je faisais mes classes et j'avais appris qu'il y avait une différence entre un film pour le cinéma en ville et un documentaire — je me suis dit : je fais un télé-film, je vais le faire avec des gens qui vont regarder en face la caméra, je vais le faire à très bon marché, le plus vite possible pour qu'il ait la plus large diffusion possible. Effectivement, c'est ce qui est arrivé.

Faire du cinéma d'observation ?

L.B. — Et Kid Sentiment ?

J.G. — C'est autre chose. Je commençais à en avoir assez du documentaire du style canadien français ou québécois (suivant le point de vue) qui consiste à dire, par exemple, nous allons nous pencher vers les pauvres et nous allons les présenter par la suite à l'écran pour qu'on puisse analyser leur façon d'être. J'étais moi-même tombé dans ce travers-là

jusqu'à un certain point : se pencher sur ceci ou sur cela, faire du cinéma d'observation. Finalement, c'est toujours les gens qui vivent dans la rue ou les économiquement défavorisés qui étaient l'objet de nos films. Je venais de déménager ici, à Outremont. J'observais leur façon de se comporter. Je me disais : ils méritent aussi d'être mis à nu, d'être découverts ou présentés comme ceux des quartiers défavorisés. De là, l'idée d'une sorte de synopsis mi-interview, mi-dramatique pour arriver à parler de ces gens-là de la façon la plus séduisante possible.

L.B. — *Qu'est-ce qui vous intéressait alors : le procédé ou les témoignages de ces jeunes-là ?*

J.G. — Les deux. Pendant la première demi-heure, je voulais montrer des gens que vous croyez très drôles et très amusants et qui, dans le fond, sont encore d'une naïveté exemplaire ; dans la deuxième demi-heure, je voulais les entendre parler et ainsi prouver qu'ils manquent d'amour et de relations avec les gens (donc ils sont réactionnaires dans le pire sens du terme) ; dans la troisième demi-heure, l'histoire continue comme elle a commencé mais je la voyais avec des yeux différents. C'était un jeu de mise en place. C'était une solution également. Car comment faire dire ce que l'on veut à des personnages réels — parce qu'ils étaient eux-mêmes tout en assumant des rôles — comment leur faire dire des choses autrement que par une interview, à moins d'avoir des dialogues prétentieux et littéraires ? Ce n'était pas possible. C'était une façon de traiter le sujet.

L.B. — *Est-ce vrai que vous avez renié Yul 871 ?*

J.G. — Renié ? Ce que j'ai pu dire de **Yul 871**, c'était que nous avions commis une erreur de production. Nous nous étions lancés dans un cinéma dont les influences étaient évidemment européennes plutôt que de réfléchir un peu et de se dire que le chemin qui mène vers les autres passe par nous-mêmes et non par l'extérieur. Dans **Yul 871**, il y a énormément

ment de choses qui nous appartiennent. Mais cela aurait pu être fait par un Français, par un Italien ou par un Yougoslave. Et ce manque d'enracinement du film, c'était une erreur. Moi, de film en film, il y a des choses que j'essaie de corriger.

L.B. — *Vous avez tourné Les Vrais Cousins pour l'O.R.T.F. Était-ce un film de commande ?*

J.G. — C'est une heure de télévision. J'ai tourné le film à l'O.R.T.F. Ce fut une offre très opportune. La semaine où je quittais la direction de l'O.N.F., en ayant par dessus la tête de l'aspect administratif, je me demandais ce que j'allais fabriquer. Cette semaine-là, on me téléphone de l'O.R.T.F. en me demandant de venir faire une heure de télévision. J'ai pris l'avion et je suis descendu à Paris. Ça été un merveilleux renouvellement. Et surtout ce fut une reprise de contact avec le . . . cinéma.

Un domaine à ne pas transgresser

L.B. — *Avec IXE 13, vous entrez dans la pure fiction et vous vous amusez follement. Comment s'est faite la collaboration entre vous et François Dompierre pour la partie musicale ?*

J.G. — Après avoir ramassé les histoires d'IXE 13 pour en faire une seule, l'idée d'en faire une comédie musicale m'est venue en parlant avec François Dompierre. Nous nous sommes mis à penser à la sorte de musique qui conviendrait au film. Il aurait été fantasmatique sans doute de faire une comédie musicale originale mais si nous voulions être fidèles et honnêtes par rapport au sujet, il nous était impossible de faire une musique originale. A l'époque — les années '50 — on empruntait tout y compris nos musiques. Les gens étaient persuadés, ici, que Tino Rossi était un Canadien qui chantait au Théâtre Saint-Denis de temps à autre. Ils ne savaient même pas qu'il était Français. Félix Leclerc était connu d'un petit groupe seulement. Même quand Jacques Normand chantait, il chan-

taient Les Nuits de Montréal comme il aurait pu chanter La Place Pigalle. Tout était faux. Il fallait faire une musique de pastiche où chacun des airs fût aussi faux que la réalité de l'époque. Je faisais les paroles. J'indiquais à François Dompierre dans quelle direction j'aimerais que les chansons se développent. Quand le scénario fut prêt, on a enregistré les chansons d'abord puis on a fait le tournage. Les voix sont celles des personnages du film. Je crois même me souvenir que vous aviez parlé de ce film en relevant la séquence de la communion qui vous avait choqué — ce en quoi vous aviez probablement raison d'être choqué. Mais la raison pour laquelle cette scène existe, c'est que, s'il y avait une chose qui faisait peur à un enfant de 10 ou 12 ans, à l'époque où j'ai vécu, i.e. vers 1950, c'était bien d'aller communier et de laisser tomber l'hostie par terre. On nous racontait des histoires de gens qui avaient ramassé une hostie, qui l'avaient transpercée avec un couteau et qui avaient ainsi fait jaillir du sang . . . Vous voyez la sorte de mélodrame qu'on créait autour de cette hostie. Je me suis rendu compte qu'effectivement l'hostie représentait pour les Québécois un domaine à ne pas transgresser. Et j'ai laissé chacun des techniciens, pendant

Kid Sentiment



les sept semaines du tournage, faire une séquence de communion comme il l'entendait. C'est avec ces éléments que j'ai fait la séquence de la communion. C'est pour cela que je trouvais curieux que cela vous ait choqué — c'est juste que cela vous ait choqué — mais en même temps cela correspondait à la transgression la plus fondamentale de l'époque. Ce n'est pas innocemment que cette séquence existe.

L.B. — *L'usage de la couleur vous pose-t-elle certaines difficultés ?*

J.G. — Oui, parce que je suis daltonien.

L.B. — *Comment vous en sortez-vous ?*

J.G. — Il y a des teintes que je ne vois pas. J'en vois quand même un certain nombre. Toutefois, je ne vois pas le seul. Pour citer de grands noms : Van Gogh et Gauguin étaient daltoniens. Finalement, on se spécialise. Il y a des couleurs qu'on préfère à d'autres. Les autres on ne les voit pas. Cela signifie qu'on est porté à travailler certaines teintes plus que d'autres. Quand le décorateur m'apporte des maquettes, je choisis telle maquette sans doute parce que je perçois mieux certaines couleurs.

Il ne faut pas jouer avec les genres

L.B. — *Avec La Gammick, vous traitez d'un sujet à la mode mais tout à fait inscrit dans nos moeurs.*

Qu'est-ce qui vous a donné l'idée de ce film ?

J.G. — L'idée est venue d'une série d'interviews que Pierre Turgeon, ami et romancier, avait faite sur le crime organisé. Il est arrivé à connaître un individu qui lui a raconté l'histoire qu'on retrouve dans **La Gammick**. Ce qui nous a fascinés, c'était le caractère même de l'individu et le caractère exemplaire en même temps. Voici l'histoire d'un homme qui veut réussir seul et qui s'imagine que le défi américain, c'est cela qu'il faut relever. Il va donc relever le défi américain. Il revient ici et naturellement les Américains ne lui pardonnent pas — comme aux Simard,

aux Bombardier, aux Miron — d'avoir relevé le défi américain. Ils décident donc d'avoir sa peau. Pris de panique, cet homme essaie de négocier avec les gens autour de lui — qui sont dans le fond Libéraux — mais les Libéraux ferment leurs portes comme les Américains ferment leurs portes. Alors il lui reste le Partti québécois, c'est-à-dire parler aux gens, faire des discours, utiliser la radio... Mais la radio aussi, cela apparaît insignifiant. Alors, il se retrouve seul. Et puis il meurt parce qu'il a essayé de réussir une chose seule plutôt qu'avec les autres. C'était l'occasion pour moi de faire un cinéma un peu plus traditionnel. Nous avons pris un genre. Il ne faut pas jouer avec les genres. D'autant plus qu'on m'avait accusé de jouer avec le genre espionnage en faisant **IXE 13**. J'ai donc pris le genre policier et je l'ai respecté. Sans mettre du sang à l'écran comme Peckinpah. Ça ne sert à rien. Je n'y crois pas. Je n'aime

IXE 13



pas la violence. Je préfère que les gens sentent que la violence, ils l'ont à l'intérieur. J'ai cherché pendant huit mois le comédien pour jouer le personnage principal. Et j'ai trouvé Marc Legault qui est un comédien exceptionnel.

J.B. — *Justement, comment arrivez-vous à trouver vos acteurs ?*

J.G. — La seule réponse, c'est le temps. Chercher. Rencontrer des gens. Voir des comédiens. J'essaye de décrire le type qu'il faut : un type nerveux, de tel genre, un gars qui va dans les tavernes et pourrait être tout seul à une table et boire sa bière en se parlant. Et si on l'approche, il va raidir les muscles. Et, un jour, je tombe sur Marc Legault. Je fais un petit test. Et ça marche.

L.B. — *On sacré beaucoup dans La Gammick. Est-ce pour céder à la mode ou est-ce le milieu qui l'exigeait ?*

J.G. — Le milieu l'exigeait. On n'aurait pas sacré que cela aurait été plus étonnant. Pierre Turgeon et moi avons dû éliminer des tournures qui, pour nous, étaient plus françaises parce que le milieu parle mieux français qu'on ne le croit. Pour rendre l'histoire vraisemblable — car il y a un vraisemblable du théâtre, du cinéma — il fallait des jurons, des sacres. Ce n'est pas du joul. Il y a différents niveaux de langage suivant ce qui se dit. Mais tout cela aurait pu être à un ou deux degrés plus élevés et cela aurait été plus vrai par rapport à la réalité des gangsters de Montréal. Mais je suis sûr que les trois quarts des spectateurs auraient pensé que ce n'est pas juste. .

L.B. — *Avec La Gammick, aviez-vous l'intention de dénoncer à la fois les agissements de la pègre et ceux de la police ?*

J.G. — Non, parce que la police, nous y touchons à peine. La police et la pègre, c'est comme le cléricalisme et l'anticléricalisme. La police doit utiliser les méthodes qui ressemblent à celles de la pègre. Mais ce n'était pas

là le sujet. Il s'agit plutôt d'un individu qui a tout voulu faire seul, qui s'est pris, comme on dit, pour un autre. C'est le personnage qui m'intéressait.

L.B. — *A la fin du film, on voit la police qui menace l'animateur d'une ligne ouverte à la radio pour le forcer à dénoncer un interlocuteur. Je me suis demandé si vous ne cherchiez pas, par cette occasion, à dénoncer les méthodes de la police. Mais vous n'appuyez pas vraiment.*

J.G. — Nous n'appuyons pas parce que nous avons eu peur que tout le film apparaisse tout d'un coup comme un décalque des événements d'Octobre. Nous nous sommes dit que si nous appuyions le moins nous courions dans une autre direction. Or, si je faisais un film sur les événements d'Octobre, ce ne serait pas celui-là.

Pour une mise en commun

L.B. — *La Gammick apparaît comme votre meilleure réussite. Qu'est-ce qui va venir après ?*

J.G. — Je fais un documentaire sur la folie urbaine à travers les chiens. Je vais écrire cet hiver un livre mais j'ignore encore ce qu'il va être. Cela dépendra de l'hiver que nous aurons. Et le prochain long métrage va dépendre beaucoup des réactions du public à **La Gammick**. Si le public boude le film et si la critique en dit le plus grand mal, je vais m'ajuster. Parce que je ne fais pas partie de ces gens — que j'admire énormément — qui ont à leur naissance une idée fixe et qui se conduisent selon cette idée fixe jusqu'à la fin de leur jours. J'admire ces gens-là mais je ne suis pas de cette trempe. Je suis plutôt au niveau du dialogue. Si un livre ou un film sont aimés cela m'indique au moins qu'il y a communication, c'est-à-dire une mise en commun.

L.B. — *Pour vous, la mise en commun est importante ?*

J.G. — Oui. Je ne suis pas là pour faire carrière et pour défendre une seule idée que

j'aurais. Je ne suis pas un idéologue en ce sens-là.

L.B. — *N'avez-vous pas l'intention de porter vous-même l'un de vos romans à l'écran ou laissez-vous cela à d'autres cinéastes ?*

J.G. — J'aurais beaucoup aimé que d'autres le fassent. D'abord cela est beaucoup plus payant. Ne serait-ce qu'en termes de droits d'auteur. Au moins, on peut négocier. J'hésite beaucoup. J'ai peur d'être en situation de prévarication intellectuelle. Je suis gêné. Comment arriver à l'O.N.F. et dire ? j'aimerais porter un de mes romans à l'écran. De quel droit ?

L.B. — *Vous travaillez à l'O.N.F. depuis longtemps. Etes-vous satisfait des conditions de travail qu'on vous fait ?*

J.G. — L'Office national du film est un producteur sérieux qui a des moyens techniques assez exceptionnels et qui réunit — parce que c'est un lieu de travail assez fantastique — des gens très variés. Il y a de très bonnes raisons de continuer à l'Office national du film. Toutefois, je crois que dans le domaine

de la distribution, il y a des trous à combler. Il y a des journées où je me dis : il y a tellement d'incompétence à l'O.N.F. que j'appréhende de mourir si j'y mets les pieds aujourd'hui. Alors je n'y mets pas les pieds. Le lendemain, ça va mieux. Mais j'ai travaillé dans l'industrie privée, dans l'enseignement... il y a des incompétences partout.

L.B. — *Que pensez-vous actuellement du cinéma canadien ?*

J.G. — C'est difficile de faire des généralités. J'ai l'impression qu'il lui manque des critiques. Je ne pense pas à **Séquences** ou à **Cinéma-Québec**. Je pense aux journaux. Il doit y avoir des intermédiaires dans les quotidiens et les hebdomadaires. Si ces critiques-là ne font pas un travail de lien, il y a des choses qui ne passent pas. Il n'y a pas de progrès. Il n'y a que des phénomènes diffus. En ce moment, je trouve que le cinéma canadien — anglais et français — est diffus. De temps à autre, il y a un film remarquable et on pense que c'est le début d'un renouvellement. Ce n'est malheureusement pas vrai.

Jacques Godbout pendant le tournage de **La Gammick**

