

Entretien avec Jean-Pierre Lefebvre

Léo Bonneville

Number 76, April 1974

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/51403ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

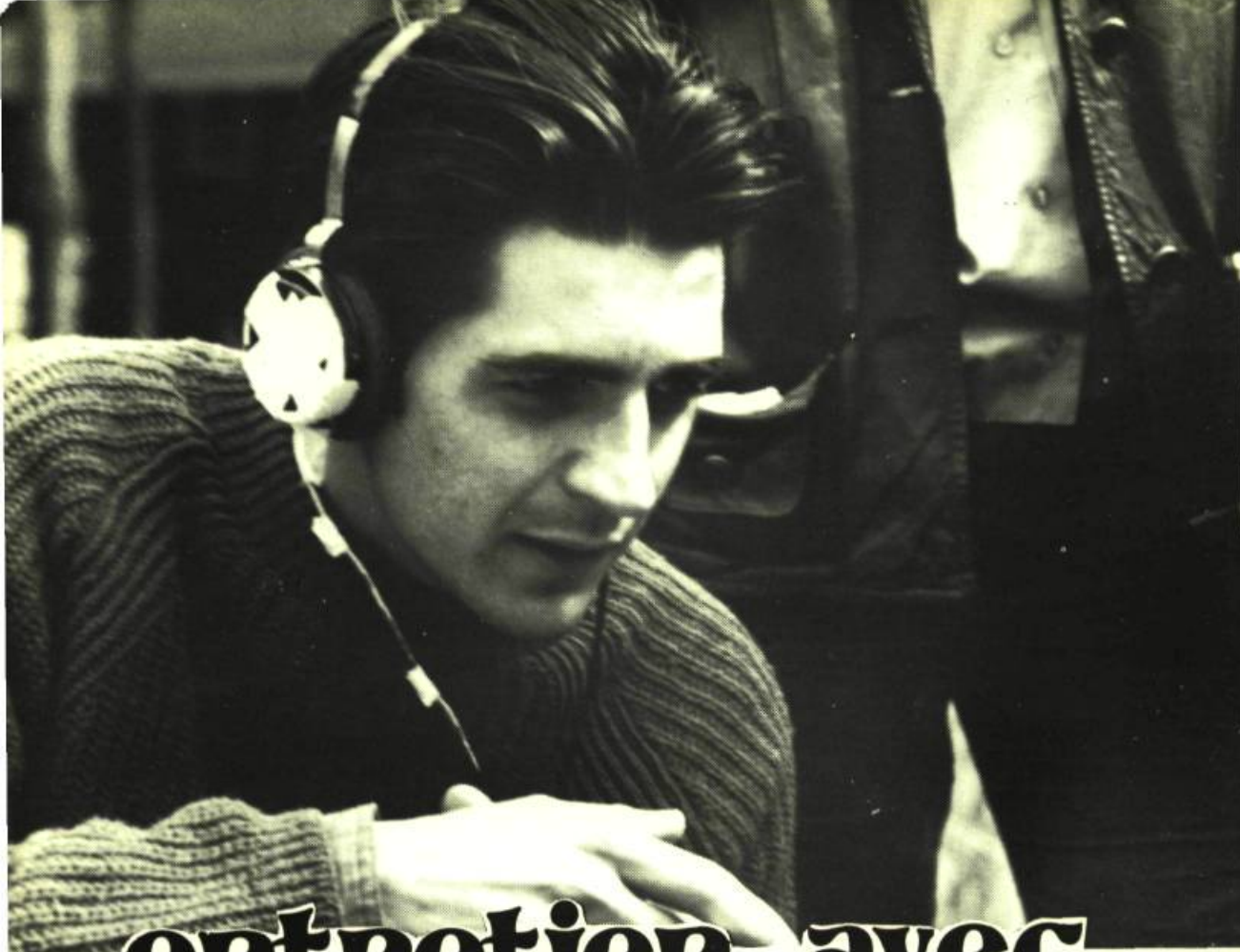
0037-2412 (print)

1923-5100 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this document

Bonneville, L. (1974). Entretien avec Jean-Pierre Lefebvre. *Séquences*, (76), 5–18.



entretien avec Jean-Pierre Lefebvre

"Je ne suis ni pour ni contre la société,
je suis AVEC la société".

Pour la première fois, Jean-Pierre Lefebvre "se livre" à Séquences. Le mot n'est pas trop fort. En effet, commencé à neuf heures du soir, l'entretien s'est prolongé assez avant dans la nuit. Le réalisateur ne craint pas les questions. Il y répond directement en homme lucide et franc. Mime remarquable, il y va même de ses imitations irrésistibles. De cette longue conversation, Janick Beaulieu a retenu ces confidences que les lecteurs apprécieront à leur juste valeur. Cela se passait entre le 24 janvier au soir et le 25 janvier au matin 1974. **L.B.**

J.B. – *Jean-Pierre Lefebvre, tu as beaucoup écrit avant de faire du cinéma. Romans, nouvelles, poèmes. On dit même que tu as déchiré des tas de choses avec rage. Tu as affirmé être un écrivain frustré qui ne parlait à personne. Le cinéma semble avoir été pour toi une libération de tes obsessions. Comment t'est venue l'idée de faire du cinéma à une époque où le long métrage n'avait pas droit de cité ?*

J.-P.L. – Premièrement, l'écriture a été pour moi, depuis mon entrée au collège, une façon de parler de choses dont je ne pouvais pas parler, parce qu'il y avait à l'époque beaucoup de tabous. Je cherchais des choses pour lesquelles personne ne voulait me donner de réponse. L'écriture a été à l'origine un geste 'péché' et 'sacré' en même temps. Tout ce qui était caché et banni à l'époque – Dieu sait s'il y en avait ! – je me le suis dit en écriture. Je sentais le besoin de le faire. L'écriture a été pour moi une façon de me 'confesser'. L'écriture a joué un rôle de libération. Une certaine frustration vient du fait que l'histoire de ma famille est très chargée et que j'ai été pensionnaire dans un collège pendant huit ans. L'écriture a été une sorte de geste élémentaire qu'un enfant de 10 ou 11 ans sent et dont il ne peut parler à personne : sexe, religion et politique. Ces trois choses-là étaient particulièrement à l'époque des choses acquises qu'on ne pouvait pas contester. Impossible d'en parler, parce que tu n'avais pas droit au chapitre. Mais la limitation de cette libération reposait surtout dans le fait que je ne m'adressais qu'à moi-même et que je ne pouvais pas communiquer avec les autres. Deuxièmement, je voulais devenir musicien

et peintre. Ma mère était musicienne. J'avais des aptitudes en peinture. Au collège, je faisais beaucoup de peintures abstraites. On m'a fait faire un cours spécial. On m'a imposé des bustes de Napoléon et des perroquets. On interdisait la peinture abstraite. Au bout de six mois, tout était fini. Je n'étais plus capable de peindre. On m'avait bloqué complètement.

D'autre part, j'ai fait six ans de piano. On m'a jeté à la porte des cours de piano, parce qu'au lieu d'apprendre mes leçons, je composais. C'était la même chose en littérature. A onze ans, j'avais montré mes premiers textes à des professeurs. On s'est contenté de dire que je faisais des fautes de français. Conclusion : je n'ai plus montré mes textes. Pour moi, c'est important le langage, mais je ne pense pas que tu engueules un petit gars de onze ans parce qu'il a mal accordé un participe passé. Tu lui fais remarquer en second lieu qu'il a mal accordé un participe passé mais tu lui dis d'abord qu'il doit continuer à s'exprimer.

Or, un jour, j'ai vu **Alexandre Nevsky**, à la fin duquel c'était écrit : "Ceux qui ont combattu par l'épée périront par l'épée." Je retrouvais une phrase qui avait une résonance morale, idéologique. Conclusion : je me suis projeté le film trois fois dans la même journée, au laboratoire de chimie. J'avais 15 ans. Et là, tout à coup, le cinéma m'est apparu comme un territoire vierge. A l'époque, les ciné-clubs commençaient. On n'enseignait pas le cinéma – Dieu merci ! – et c'était un territoire libre. Il faut ajouter à cela la passion que ma mère avait pour le

cinéma. Ma mère m'a traîné durant toute mon enfance devant tous les Walt Disney. Dès qu'il y avait un film pour tous, j'y allais. Pendant l'été, nous allions aux Etats-Unis et nous passions nos soirées aux drive-in. Tous les vieux films américains, je les avais vus. Donc, avec cette découverte spontanée d'un langage inconnu et pas enseigné, une espèce de passion soudaine s'est produite. Je me suis dit que là je n'aurai ni juge, ni maître. Personne ne pourra m'accuser de faire des fautes de français et personne ne me donnera des directives parce que personne ne connaissait ça. Tout à coup s'est ouvert devant moi un univers de liberté absolue.

A 15 ans, j'avais écrit un scénario sur Dollard des Ormeaux. Je n'ai jamais pu le réaliser parce qu'il coûterait trop cher. Aujourd'hui, je sais pourquoi je m'intéressais à ce personnage. A cause de l'ambiguïté totale du personnage qui rejoint l'ambiguïté totale de l'Histoire du Canada.

J.B. — Tu veux avant tout transcrire en langage d'images ?

J.-P.L. — Je ne veux pas transcrire avant tout en langage d'images. Je fais avant tout une chose que j'aime beaucoup. Le cinéma est pour moi l'expression la plus totale que j'aie trouvée au niveau personnel et collectif. J'aime beaucoup les gens. Je continue à écrire beaucoup. Un vieux poète chinois disait que la pensée est innée dans l'homme et que le langage en est la première expression. Quand l'homme n'est pas satisfait du langage, il a recours à la musique. Je trouve très belle cette pensée. Pour moi, ma musique, c'est le cinéma. C'est fondamentalement ce que je pense.

La critique

J.B. — Tu as été un des critiques importants de la revue Objectif. Après avoir fait des films, aimerais-tu faire encore de la critique ? Quelle est ton attitude face à la critique en général ?

J.-P.L. — Oui, j'ai envie de faire de la critique.

Je continue à faire de la critique pour moi-même. Il m'arrive souvent d'écrire sur un film vu à la TV ou au cinéma. Histoire de me maintenir en forme intellectuelle. D'ailleurs j'ai déjà écrit que faire un film, c'était poser un geste critique, c'est-à-dire un geste conscient. Je n'ai jamais fait de film dans un esprit uniquement commercial, dans un esprit de carrière ou pour faire de l'argent. Essayer de vivre un peu plus consciemment. Il faut essayer de voir la logique qui existe entre le besoin qu'on avait de faire un film, ce que ça donne en le faisant et après l'avoir fait. Vivre consciemment, quoi ! On peut se tromper. Je n'aime pas ce mot, parce que je crois qu'on ne se trompe jamais. On agit différemment. Il faut continuellement se réévaluer. Il y a des valeurs dont on ne voulait même pas prendre conscience, parce qu'elles étaient acquises. Prends l'exemple de Galilée...

Il n'y a pas de bonnes ou de mauvaises choses. Il n'y a pas de ciel ou d'enfer. Il y a un zéro et un infini pour les besoins de notre compréhension humaine qui est très limitée. On situe des extrêmes négatifs et positifs, on situe un extérieur et un intérieur. Mais dans les faits, ça ne se présente pas comme ça. Parce que l'électricité n'existe qu'avec un négatif et un positif. Nous n'existons qu'avec un intérieur et un extérieur. Un film — et c'est là une grande hérésie propagée longtemps par la critique — n'existe pas en tant que forme, en tant que fond. Il existe en tant que tout, comme un être humain. On peut les séparer pour les besoins théoriques d'une approche, pour l'analyse. Mais quand l'analyse prend le dessus par rapport à des notions qui sont d'ordre empirique, ça ne tient plus. Tu respirez en même temps que tu marches. Mais si tu ne respirez plus, tu n'es plus capable de marcher. Donc, le fond et la forme, c'est la même chose. Tu ne peux pas dire : ce film-là est bien fait, mais il est mauvais. C'est une hérésie totale. S'il est bien fait, il est bon.

S'il est mal fait, il n'est pas bon. Je peux dire que si quelqu'un décide qu'un niveau est tel, l'autre niveau est pareil. Evidemment la critique est forcément subjective...

J.B. — *Attaches-tu de l'importance à la critique de tes films ? Il y a eu souventes fois des critiques négatives de tes films. Est-ce que cela te décourage un peu ?*

J.-P.L. — J'attache beaucoup d'importance à la critique de mes films. Critique que j'estime être une continuité de mes films. Positivement et négativement. Parce que cette critique-là m'apporte aussi quelque chose ou parce que, par l'absurde, elle m'apporte aussi quelque chose. Je me rends compte parfois qu'une critique est complètement inutile, mais elle se trouve être un révélateur pour moi d'une façon de penser dans ma société. Que quelqu'un dise que j'ai abandonné mes options politiques, que je suis anticléricaliste. D'accord. Ça représente une façon de penser de ma société. Et j'y accorde de l'importance. Mais je reproche à la critique d'avoir été trop "précautionneuse". On m'a accusé dans **Les Dernières Fiançailles** de revenir à des valeurs catholiques et de renier la politique. Ça veut dire quoi revenir à des valeurs catholiques ? Je parle de personnages de 70 ans. Je me place dans leur peau et j'essaie d'être honnête avec eux. A 32 ans, leur pensée était sûrement très catholique, très duplessiste, etc. Pour moi, **Les Dernières Fiançailles**, c'est parler d'un monde qui n'est pas le mien, mais celui de mes parents et de mes grands-parents. Et je ne vois pas comment je pourrais leur imposer des normes intellectuelles, poétiques qu'ils ne connaissaient même pas à l'époque.

Les influences

J.B. — *On t'a souvent reproché d'imiter Godard dans les collages, les apostrophes aux spectateurs et une certaine désinvolture calculée.*

J.-P.L. — 1. Ceux qui disent cela ne connaissent rien à Godard.

2. On ne peut pas accuser un peintre impres-

sionniste de copier un autre peintre impressionniste, parce qu'il utilise la même technique de transposition.

3. Si on prend la peine de regarder mes films, Godard et moi n'avons qu'un seul point en commun, c'est que les films de Godard sont essentiellement français et les miens essentiellement québécois. Donc ils ne se ressemblent absolument pas. Il y a des thèmes qui sont recoupés. C'est très vrai. Ça peut paraître prétentieux de le dire. Mais puisqu'on m'a accusé à l'époque d'avoir copié **Les Carabiniers** que je n'avais jamais vu au moment où j'ai fait **Le Révolutionnaire**, je me dois d'affirmer que j'ai vu **Les Carabiniers** trois mois après avoir fait **Le Révolutionnaire**. Un tourne-disque manuel à l'extérieur dans la neige qu'on retrouve dans les deux films, c'est un peu étonnant. Hypothèse critique : accusons Godard de m'avoir copié. (Rires)

J.B. — *Aimes-tu Godard ?*

J.-P.L. — Beaucoup. Mais je ne crois pas à l'amour comme on en parle dans la littérature et au cinéma. C'est quelque chose qui ne s'installe même pas. Ça existe seconde après seconde. C'est quelque chose qui est parallèle. J'ai fait un film, **La Chambre Blanche**, sur le parallélisme des choses et des êtres. C'est ma conception de l'amour. On a parlé de Godard, parce qu'il a été un cinéaste-vedette. Mais phénomène plus important et plus inquiétant, certains de mes films ressemblent beaucoup plus à certains autres films que je n'avais jamais vus. Films de cinéastes hongrois, italiens et brésiliens. On a constaté qu'on avait posé des gestes communs et identiques au même moment en utilisant des symboles qui étaient les mêmes. Alors que la critique souvent interprète cela comme un geste négatif, moi, je trouve que c'est très positif. Le parallélisme entre les films de Jacques Leduc et les miens s'avère pour moi très positif, alors que pour les critiques, c'est négatif. Nous avons suivi

le même itinéraire dans le même collège. Nous défendons des idées communes. On ne fait pas le même genre de films, mais il y a des points communs. Bien sûr. Mais qui a influencé qui ? Ça n'a pas d'importance. C'est positif que les mêmes idées se transmettent...

J.B. — *Les saisons semblent avoir une influence sur tes films. On dit que les saisons sont importantes pour les Québécois. La température influence-t-elle tes films ? En es-tu conscient ?*

J.-P.L. — Je me suis rendu compte après mes quatre premiers films que j'avais suivi l'ordre des saisons. Mes quatre premiers films ont été faits dans l'ordre.

Le Révolutionnaire, en hiver.

Patricia et Jean-Baptiste, au printemps.

Mon Oeil, en été.

Il ne faut pas mourir pour ça, à l'automne.

Je ne m'en suis pas rendu compte en les faisant. La saison que je préfère, c'est l'hiver. L'été, quand il fait chaud, je suis incapable de penser.

J'accorde à l'hiver des propriétés contradictoires et complémentaires. Devant l'hiver tu as deux possibilités : tu t'écrases devant la TV et tu ne fais rien ou, au contraire, l'hiver te permet une activité intérieure extrêmement puissante, parce que ton activité extérieure est réduite à peu près à néant.

J.B. — *L'influence des saisons dans tes trois derniers films est-elle plus consciente ?*

J.-P.L. — Ça été très conscient. La preuve en est que si je devais définir **Ultimatum**, je le ferais par une phrase qui revient une douzaine de fois dans le film.

J.B. — *Ça se passe en été.*

J.-P.L. — Oui. En plein été sauf une partie au début de l'hiver. "L'été n'existe pas. Et pourtant l'amour est aussi simple que les fraises qui deviennent confitures".

J.B. — *On n'engraisse pas les cochons à l'eau claire se passe en hiver ?*

J.-P.L. — Oui. Hiver minable dans une ville



Mon Oeil

dure, qui s'appelle Hull, tout près d'Ottawa. **Les Dernières Fiançailles** se déroulent au printemps. Premières fleurs avant l'été. Pour comprendre **Ultimatum** qui est un film banal, simple et direct, il suffit de savoir regarder. Il y a des chats. Il faut les regarder. Il y a des images où il ne se passe rien. J'aime beaucoup **Ultimatum** qui, au niveau intérieur, rejoint indirectement des notions politiques. Octobre '70. Conflits. Couple. Enlève le couple et il n'y a plus de problèmes politiques, parce qu'il ne restera plus personne sur terre. Ces trois films sont des films sur la mort à différent niveaux de perception. **Ultimatum**, est un film sur la mort intellectuelle. **On n'engraisse pas les cochons à l'eau claire** aborde la mort dans le style **Allô Police**. C'est un film de tôle. Avec des culottes de tôle, ça marche très mal, n'est-ce pas ? C'est un film sur l'utilité de tout geste au moment où il est posé. Ambiguïté d'une mort utile. Gestes inutiles posés inutilement dans un contexte inutile et pourtant réel. Quant aux **Dernières Fiançailles**, le thème même du film est inséparable de l'idée du printemps. A un moment donné, j'ai failli essayer de l'adapter pour l'automne. J'en étais incapable, parce que la mort ne pouvait correspondre qu'au renouvellement des saisons. Si je l'avais tourné en automne, la mort n'aurait correspondu qu'à un arrêt des choses... **Les Dernières Fiançailles**, c'est l'acceptation de la mort en plein renouvellement de la vie. A mon avis, la mort n'est importante qu'à ce niveau-là. J'ai été très influencé par Malraux et Camus. Si je pense à la mort,

ce n'est pas pour mourir, mais pour vivre.

Naissance d'un film

J.B. — *Comment te vient l'idée d'un film ? D'une lecture, d'un souvenir, de faits divers ? Comment diriges-tu les acteurs ? Comment fais-tu pour concilier tout cela avec un petit budget ?*

J.-P.L. - Je peux te répondre à l'envers, en ce sens que, habituellement, j'écris pour des comédiens que je connais. J'écris rarement dans le vide. Un exemple. Un soir, j'étais allé à la cinémathèque pour voir un film de Feuillade que j'aime beaucoup. A l'entrée, je vois un gars bizarre qui discute avec beaucoup de gestes. Il s'indigne de n'avoir pas de réduction, parce qu'il fait partie de l'association des cinéastes. Quand je l'ai vu tout de suite, c'est devenu mon **Dollard des Ormeaux**. Je ne le connaissais pas. Il s'appelait Marcel Sabourin. On a passé la nuit à parler de Feuillade qu'il aimait autant que moi. Comme je ne pouvais pas réaliser ce film tout de suite, nous nous sommes entendus pour faire un film ensemble. Et pendant un an et demi, on a écrit ensemble **Il ne faut pas mourir pour ça...**

Des idées de scénarios, tu en as au moins trois cents par jour. Tu ouvres **La Presse**. Chaque nouvelle est une idée de scénario. Mais ça devient réel le jour où tu as une correspondance réelle. D'autre part, je me greffe sur des réalités de production élémentaire. **Dollard des Ormeaux**, c'est un film d'un million de dollars. Je ne le ferai sans doute jamais. Prenons l'exemple d'un film de cinquante mille dollars. Si je le fais en couleurs, il ne me faut que trois comédiens. En noir et blanc, je peux avoir douze comédiens. C'est un peu comme en gastronomie. Je n'ai jamais accepté de manger pour plus que ce que j'avais dans ma poche. Je refuse la carte **Chargex**. Si je n'ai que deux dollars, je vais essayer de trouver le restaurant où je pourrai trouver le meilleur repas pour ce prix-là. En l'occurrence, je vais chez Ubaldo,

parce qu'on peut avoir du lapin pour deux dollars.

L'idée d'un film te vient comme l'idée de manger, c'est-à-dire qu'elle procède d'un appétit individuel et collectif. Je n'ai jamais mis en scène et ne mettrai jamais en scène des personnes que je n'aime pas. Tous mes personnages, tous mes comédiens et tous mes techniciens sont profondément aimés. Je ne pourrai jamais m'imaginer travailler contre du monde. Il y a une phrase dans **Ultimatum** que j'ai volée à Marcel Sabourin qui m'a raconté qu'en mai '68 à Paris, il avait fait monter une vieille dame qui apportait aux barricades du manger pour les étudiants. "Vous êtes avec les étudiants, Madame?" - "Monsieur, je ne suis pas contre les étudiants, je ne suis pas pour les étudiants. Je suis avec les étudiants". Dans **Ultimatum**, je dis que je ne suis ni pour ni contre la société, je suis avec la société. Le travail d'un cinéaste, c'est comme le travail de M. Ouellet à la radio qui donne les prévisions de la météo. Des gens ne seront pas contents de ses prévisions. Mais il lui faut être avec la température. C'est la même chose en politique. On m'a souvent reproché de ne pas m'engager dans un parti politique précis. Je n'ai aucune carte de parti. Je considère que si j'adhère à un parti quelconque, je suis déjà trop orienté. Je reconnais à d'autres cinéastes le droit de s'engager politiquement pour transmettre certaines idées. Ce n'est pas mon genre. Je considère qu'il n'y a pas encore assez eu de communications ici pour que nous puissions faire un choix définitif. Le travail du cinéaste comme politicien, c'est encore d'informer, pour éviter un choix partisan et dangereux.

J.B. — *Improvises-tu beaucoup ?*

J.-P.L. - Jamais. Je m'adapte à tout. Mais je n'improvise jamais. J'ai constaté avec mes techniciens que moins on improvise, plus on est libre.

L'agressivité

J.B. — Dans tes premiers films, on sent une certaine provocation. On t'a accusé de jeter le ridicule sur la religion. On dit même que ça sent le compte à régler. Aimes-tu "agresser" les gens ?

J.-P.L. - Je devrais répondre bien simplement et bien naïvement que tout ce que j'ai fait a toujours procédé chez moi d'une nécessité à laquelle moi-même j'ai toujours échappé. Je m'explique. Certaines personnes ont voulu voir dans mes films au niveau technique, ou au niveau esthétique, des audaces intellectuelles, des audaces esthétiques. Jamais, chez moi, il n'y a eu le désir d'être avant-gardiste.

Par exemple, quand j'ai fait **Le Révolutionnaire**, je n'ai jamais songé à faire des plans trop longs, un montage trop long, des plans fixes trop longs qui correspondraient à une idée de statisme intellectuellement parlant. J'ai fait ces plans-là parce que je les sentais comme ça et que les gens autour de moi les sentaient comme ça. Tu veux un exemple précis? Un jour, on tournait **Le Révolutionnaire** et plus particulièrement la scène de la confédération avec cinq ou six personnes dans la neige. Ils s'embrassent, ils s'aiment et rient. Tout à coup, il y a quelqu'un qui sort le drapeau anglais et qui se mouche dedans. C'est alors que la bagarre commence. Le reste du groupe arrive et c'est la bagarre générale. On se bat, on s'amuse dans la neige comme des gosses. La scène devait durer - et je l'avais dit aux gens - vingt secondes. Le plan dans le montage définitif est de trois minutes et demie. En tenant compte de mon réglage intellectuel de vingt secondes, j'ai commencé à crier aux gens : "Ça suffit ! Jetez-vous dans le bois. C'est trop long !" Je hurlais comme un fou, mais les gens avaient un tel plaisir à se bagarrer qu'ils n'entendaient rien. J'ai constaté que c'était un soulagement pour tout le monde et aussi une espèce d'image de toutes



Jusqu'au coeur

les bagarres qu'on a tous vécues dans la neige, au collège. Les fameux "lavages" ! Les professeurs ne pouvaient pas nous arrêter, parce que c'était le collège divisé en deux. J'ai retrouvé le même phénomène qui se reproduisait physiquement devant moi. Donc mes audaces agressives, esthétiques et intellectuelles sont de cet ordre-là. Pour moi, ça correspondait à une affaire vraie.

Il y a, d'une part, un aspect très pamphlétaire plutôt qu'agressif dans mes films. En l'occurrence, le plus bel exemple, c'est le beau papier de toilette qu'est **Q-bec My Love**. Le mot d'ordre quand on l'a fait a été de faire du papier de toilette. Il est curieux de penser que **Q-bec My Love** a été tourné par la même équipe que **La Chambre Blanche**. Et **La Chambre Blanche** vue dans des conditions normales de projection est un film absolument beau. Trop beau, comme diraient des critiques. C'est son plus grand défaut. (Rires)

Q-bec My Love, qui est le plus agressif de tous mes films, a été fait, à tous les niveaux, d'une façon aggressive. Refus de faire de la belle photo. On faisait de la photo de reportage, comme les gens en voient tous les jours dans **Allô Police**, dans **La Presse**, dans **Echos-vedettes**, parce que le niveau de reproduction est dégueulasse. Il y a 30% du niveau de reproduction possible d'une pho-

tographie. Le contexte invoqué et évoqué est celui d'un cinéma médiocre. Et je m'étais tapé, avant d'écrire le scénario de **Q-bec my love**, environ trente films de culs. J'ai failli devenir impuissant. Dieu merci ! ce n'est pas arrivé. Effectivement devant ce nombre de films médiocres et pour m'approcher d'un certain niveau de communicabilité ou de communication élémentaire, j'ai senti le besoin d'utiliser une forme semblable. Utilisation aussi de thèmes classiques mais à l'envers. Une fille qui se déshabille pendant deux minutes et qui se rhabille dans le même plan ça fait hurler le spectateur. Des spectateurs sortent. Il est évident qu'il y a là un niveau d'agressivité certaine, mais que je qualifie beaucoup plus de pamphlétaire. Parce que, dans l'esprit des gens, agressivité est associée à méchanceté. Je veux dire que l'agressivité est un geste violent au niveau d'une contestation violente de certaines choses. Il y en a dans mes films, mais c'est plutôt une prise de position **avec** que contre les choses. Quand j'ai fait **Q-bec My Love**, j'ai plagié des films de culs en les poussant un peu plus loin. Et je n'ai jamais travaillé avec des gens que je n'aimais pas. Très curieusement la critique a interprété souvent à l'envers ce que j'ai fait.

Prenons un exemple. Quand on m'a accusé, à propos de **Il ne faut pas mourir pour ça**, d'antichléricisme à cause de la scène du curé, j'ai été complètement renversé et bouleversé, parce que le curé, drôle dans ce film, je l'ai connu. Ma mère a reçu cinq fois l'extrême-onction. J'ai assisté à ce sacrement au moins quatre fois sur cinq. Tout s'est passé dans des termes dégagés, simples et humoristiques. C'était un curé sympathique. Et ma mère très croyante était à l'aise dans l'humour.

Il n'y a pas d'antichléricisme dans mes films. Il y a des curés et des problèmes cléricaux. Le curé de **Jusqu'au Coeur** qui cloue sa broche avec un crucifix, ce n'est pas une attaque.

J'ai toujours pensé et dit que l'humour était une des valeurs critiques les plus fondamentales et libératrices qui puisse exister chez l'homme. Et si on veut se donner la peine d'analyser mes films au niveau de l'antichléricisme - je me réfère ici à **Séquences** - on se rendra compte que l'antichléricisme est toujours envisagé au niveau de l'humour. Sauf peut-être dans **Les Maudits Sauvages** où je passe à un niveau de transposition de l'histoire extrêmement différent. D'ailleurs, le personnage de Frelaté est considéré au niveau tragique. Là on rejoint une vérité historique profonde parce qu'il faut bien admettre que la raison première de beaucoup de missionnaires qui sont venus au Canada au début de notre histoire était une raison mystique. C'était l'appel du salut dans un pays d'évangélisation totale. Le drame de ces missionnaires a été la contradiction entre leur idéalisme angélique, absolu, réel et concret et le réalisme absolument brutal d'un climat, d'un pays sauvage, d'une non-compréhension au niveau de la langue. Tout ce mysticisme a mené à des sacrifices qu'on retrouve dans tous les secteurs de la vie humaine. Un sacrifice à l'idéalisme absolu.

Faire un film, c'est poser un geste

J.B. — *Tu sembles avoir une grande admiration pour ta mère : tu lui as dédié Il ne faut pas mourir pour ça. Attaches-tu de l'importance à la dédicace de tes films ?*

J.-P.L. - Tu remarqueras que tous mes films, sauf, **On n'engraisse pas les cochons à l'eau claire**, sont dédiés à des personnes précises ou des groupes de personnes. Pour moi, faire un film, c'est poser un geste, c'est parler à quelqu'un que je connais ou veux connaître. **Le Révolutionnaire** est dédié à ceux qui ne veulent pas mourir pour rien.

Patricia et Jean-Baptiste est dédié à mes ancêtres issus de l'Almanach du peuple. J'ai été élevé à coups d'Almanach du peuple. Le Québec était au tic-tac de l'Almanach qui

était la seconde Bible du Québécois et qui l'est toujours d'ailleurs.

Mon Oeil est dédié aux télévisionnaires et on ne comprend pas ce film si on ne comprend pas la dédicace. Il faut avoir passé une semaine à la TV devant tous les canaux pour accepter **Mon Oeil** dans sa forme naïve. C'est la grossièreté à la fois de Réal Giguère et de Lise Payette.

Il ne faut pas mourir pour ça est dédié à ma mère parce que c'est un peu son portrait en ce qui la concerne dans le film. Le reste n'est pas du tout biographique. C'est un portrait moral de ma mère, très précis. Cela va jusqu'au plan physique et biologique.

Mon amie Pierrette est dédié à mes deux soeurs. C'est un film sur la famille. En principe ça devrait être un film sur l'amour adolescent. Mais l'amour adolescent ne peut pas exister, parce que la famille est préalable, la famille est là. Interdits de la mère, etc. Et ça été le drame de mes deux soeurs. Plus que pour moi, un dernier de la famille, plus libre . . .

Jusqu'au Coeur est dédié aux martiens et aux autres, c'est-à-dire au monde qui ne croit à rien ou à tout mais qui y croit sincèrement. Quand tu désespères de tout, tu crois en tout.

La Chambre blanche est dédié à Marguerite, ma femme, ma monteuse. Ça dit tout.

Q-bec my love est dédié aux enfants, parce que les enfants peuvent rire du faux cinéma de cul. Ça ne les intéresse pas. Ça ne correspond à rien pour eux. Les enfants connaissent les lois du jeu élémentaire.

Les Maudits Sauvages est dédié à mes frères humains. - Un hommage à Villon qui m'a marqué beaucoup comme Brassens. Si Brassens n'existait pas, je n'aimerais peut-être pas la France.

Ultimatum est dédié à mes deux fils adoptifs. C'est très important, parce que ce sont des problèmes de jeunes. Je voudrais qu'ils se les posent.



On n'engraisse pas les cochons à l'eau claire

On n'engraisse pas les cochons à l'eau claire, c'est un film qui n'est pas dédié, parce que c'est un film trop ingrat, trop artificiel.

J'ai dédié **Les Dernières Fiançailles** à Blaise, mon plus jeune, qui a vingt-six mois actuellement et qui a été conçu en même temps que ce dernier film. C'est très naïf ce que je vais dire, mais si je devais lui donner un héritage, je lui laisserais **Les Dernières Fiançailles**. Parce que j'aurais tout dit de moi par rapport à la vie, par rapport au respect envers d'autres générations, qui n'ont pas vécu comme nous avons vécu. Mais ils étaient là avant nous. On doit les regarder et continuer sa vie en tenant compte de tout cela.

J.B. — *As-tu pensé à ta mère dans Les Dernières Fiançailles ?*

J.-P.L. — Non. Il n'y a rien de ma mère là-dedans. Elle est morte trop jeune, à l'âge de cinquante-deux ans. **Les Dernières Fiançailles**, c'est un ensemble d'observations durant des années. Je me sens amoureux des vieilles personnes parce qu'elles sont "dépoignées". Et attendre la mort, c'est la chose la plus importante. D'ailleurs dans **Ultimatum**, il y a une phrase qui dit : "Pourquoi vivre, c'est pas aussi simple que mourir ?" Je crois à cela profondément et d'une façon très

idéaliste. J'avoue que c'est vers cela que je tends : vivre aussi simplement que je vais mourir. Je ne voudrais pas mourir comme Bob Tremblay dans **Les cochons** avec trois balles dans le corps dans un champ de neige. J'aimerais mourir en avion...

LE RÉVOLUTIONNAIRE

J.B. — *Dans Le Révolutionnaire qui se présente comme une fable, que voulais-tu montrer ou démontrer ?*

J.-P.L. — Je vivais dans un milieu intellectuel. A l'époque, c'était la révolution cubaine. Tout le monde voulait appliquer ici les principes de la révolution castriste. Primo, en tant qu'intellectuel, je trouvais cette révolution inapplicable ici. Secundo, je constatais dans mon milieu que des gens ne se rendaient pas compte que c'était inapplicable. C'est aussi bête que de penser qu'à Cuba tu peux prendre le maquis parce que tu vas avoir des bananes. Mais ici prends donc le maquis pendant six mois en hiver, tu n'auras pas grand-chose pour te nourrir. D'où l'idée de prendre des gens qui croyaient à ces idées-là, de les mettre en situation face à l'hiver qui est quand même l'idée dominante au niveau climatique et psychologique ici, dans notre contexte, et de voir comment ils réagiraient.

MON OEIL

J.B. — *Tu as avoué vouloir faire avec Mon Oeil "du pur délire, une orgie de violence politique, morale et publicitaire". La réponse du public a été plutôt froide. Comment expliques-tu cette déception ?*

J.-P.L. — Il n'y a pas eu véritablement de sortie de **Mon Oeil**. Il a fait trois jours au Verdi. **Mon Oeil** est un film imparfait, mais un film sur lequel il m'est difficile de réfléchir, parce que c'est le seul film où j'ai eu des conflits extrêmement considérables avec le mençait à être exaspéré comme il l'avait été pendant le film. Il se demandait si le but du film n'était pas de mener à une exaspération

vis-à-vis de son écriture et de sa vision. Et là j'ai trouvé que c'était une constatation de critique absolument pure et naïve. Et c'était caméraman. Conflits qui ont entraîné une rupture. Comme je suis très affectif au niveau de tout ce que je fais, j'ai abandonné psychologiquement et concrètement ce film. Je l'ai un peu laissé à lui-même. J'en ai retardé la sortie, parce que je voulais comprendre le sens de cette rupture. J'avoue que **Mon Oeil** est le seul film vis-à-vis duquel je serais incapable d'une réflexion systématique et logique. Tout ce que je peux dire c'est qu'il y a trois moments importants pour moi dans ce film. Premièrement, au niveau de la fable, ce sont les nouvelles, particulièrement la nouvelle du sport où le grand nageur Raoul Duguay traverse le St-Laurent sous l'eau à l'image de tous les Québécois. Deuxièmement, il y a un très grand moment pour moi au niveau de la prise de conscience : le plan unique documentaire pris sur le vif au sujet des bérêts blancs. Un plan de huit minutes qui est d'une honnêteté ennuyante. J'avais une demi-heure de matériel mais je n'ai gardé que le plan unique, parce que personne ne voudrait le croire. J'ai été démoralisé pendant deux jours après avoir filmé ça. Troisièmement, il y a aussi, durant les quinze dernières minutes, le point de départ d'un cinéma qui annonce **La Chambre Blanche**. Je suis incapable actuellement d'un jugement critique sur ce film. Mais j'aime beaucoup ces passages-là.

JUSQU'AU COEUR

J.B. — *Jusqu'au coeur se veut une fable qui donne le vertige ? Que penses-tu du jugement de Jean Chabot qui dit : "Oeuvre très intellectuelle... alors que nous avons besoin de films d'action" ?*

J.-P.L. — Jean Chabot est le type le plus merveilleux que je connaisse au Québec. Ecrire cela. Une des plus belles conversations que j'ai eues avec Jean, c'est à la suite de sa critique de **Jusqu'au coeur**. C'est la plus belle

critique de toutes. Or, il prend parti contre. Mais il définit tellement bien ce qu'est le film ! Jean disait qu'en écrivant cela, il com- ça **Jusqu'au coeur**. Il a joué en tant que critique le rôle qu'un critique devrait jouer. Voir le film. Se faire prendre. Puis faire un chemin qui est un chemin critique à son niveau.

LA CHAMBRE BLANCHE

J.B. — *Au sujet de La Chambre blanche, j'ai entendu dire : "Photo superbe, mais vide glacia". Le problème du couple ? Tu as déjà avoué que c'était "un film muet d'une heure et demie où il ne se passe rien".*

J.-P.L. — Quand je dis rien, ça veut dire tout. Curieux, n'est-ce pas ? **La Chambre Blanche**, c'est peut-être le film qui m'a valu les plus grandes amitiés et les plus grandes haines de ma vie. Le problème du couple est au centre d'à peu près tous mes films. Il y a une certaine harmonie dans ce film. Harmonie qui se fait au niveau du parallélisme. Je ne crois pas que l'homme et la femme se rejoignent dans le sens qu'ils se confondent. Je crois qu'ils évoluent parallèlement, au même moment de leur évolution et que c'est là qu'il se passe quelque chose. L'amour se situe à des niveaux. J'aime beaucoup de gens. La femme que j'aime, je l'aime plus que d'autres.

L'aboutissement de **La Chambre Blanche** est très simple, c'est d'arriver à nommer l'être. Le dernier plan avec les deux individus est celui où ils se nomment. "Je te nomme Jean. Je te nomme Anne". Pour moi, le premier geste dans la vie est d'apprendre à nommer les autres et soi-même. C'est le geste de l'identification élémentaire. C'est ce que l'enfant fait. C'est se rendre compte que l'autre existe indépendamment de soi. L'identification vient après. **La Chambre Blanche**, c'est un hommage à des gens qui vivent en parallèle avec tout ce que cela implique sur le plan existentiel qui occupe un espace-temps donné.



Ultimatum

Q-BEC MY LOVE

J.B. — *Q-bec my love a obtenu un gros succès. Penses-tu avoir été compris ? Voulais-tu dénoncer la "sexploitation" ?*

J.-P.L. — C'est un film qui a eu du succès pour les exploitants, pas pour moi. Je n'espérais pas être compris. Ce film-là a été conçu comme un pamphlet. C'est un trou normand. A un moment donné, dans une orgie de mêts que tu avales, tu enfiles cinq onces de calvados. L'alcool absorbe le gros de ton estomac et provoque des bruits libérateurs. A ce moment-là, il y avait une montée des films de cul au Québec et j'espérais que des gens se feraient attraper comme des beaux nigauds en venant voir mon film et que tout à coup ils auraient des réactions et des réflexes contraires à ceux qu'ils avaient habituellement, c'est-à-dire des réflexes passifs.

J.B. — *Tu l'as fait en combien de temps, ce film ?*

J.-P.L. — En trois jours et demi. Ça recoupe mon attitude création-production. Un pamphlet, tu ne prends pas six mois pour le faire, puis deux ans pour le sortir. Tu le fais vite, tu le sors vite. **Q-bec my love** a rejoint le

but pour lequel il a été fait. Ce n'est pas un film tout près de mon cœur. Je suis plus près des choses tendres... C'est un film qui m'a un peu pris par surprise. Il a été vu par cent mille spectateurs. C'est un anti-film. J'ai eu des témoignages très contradictoires. Un voyeur invétéré (un voyeur invertébré, comme j'aime à les appeler) m'a écrit pour me dire que la vue de mon film l'avait poussé à détruire toute sa collection de pornographies. Il me remerciait de l'avoir guéri. D'autres m'ont dit que c'était un film tout à fait pudique. C'est un film qui a créé des manifestations. Il a été refusé par la censure dans presque tous les pays d'Europe. Pourquoi ? A cause de la scène des curés. Et pourtant la scène est traitée à la blague, comme dans un cartoon. Un de mes grands amis en France me disait : "Ecoute, Jean-Pierre, on peut être anticléricaniste, mais on ne peut pas aller aussi loin dans le blasphème". Je ne visais pas du tout le blasphème, ni l'anticléricalisme. Ce que j'avais dans la tête, à ce moment-là, c'était le souvenir des trois périodes de vacances au Collège. Vacances qu'on passait en folies de toutes sortes. Une fête chez l'un, une beuverie chez l'autre. Mais, comme un réflexe, on quittait la fête à 3 h 30 du matin pour aller à la messe chez les Dominicains à 4 h 30. Pour pouvoir aller communier, il nous fallait aller liquider nos péchés mortels au confessionnal. Et on repartait, le cœur pur, mais prêts à recommencer le dimanche soir. Mais là, pas de problème, puisqu'il n'y avait pas de messe après. Je ne suis pas vulgaire en disant cela. Je suis simplement réaliste. Les gars de mon âge ont tous agi comme ça. C'est la seule idée que j'ai voulu faire passer là-dedans.

LES MAUDITS SAUVAGES

J.B. - Avec *Les Maudits Sauvages*, ne crois-tu pas qu'en détruisant des mythes, tu en crées d'autres ?

J.-P.L. - Les mythes sont essentiels à l'hom-

me. C'est inévitable face à une certaine image de l'absolu. Le résultat concret de ce que donne la création d'autres mythes dans **Les Maudits Sauvages**, je ne peux pas l'évaluer. Ce qui m'importe, c'est de mettre à l'intérieur d'un film les éléments critiques et contradictoires qui permettent la critique et qui font que tu ne te crées pas des mythes a priori. On crée forcément des mythes même en démolissant d'autres mythes. Nous transposons toujours à un niveau d'absolu nos obsessions et nos préoccupations quotidiennes.

L'abbé Frelaté a une grande importance dans le film. On ne peut pas prouver d'une façon concrète que ça s'est passé comme ça, mais la fiction, pour moi, est un ensemble de faits réels marginaux et d'impressions morales à vérifier. Si j'ai choisi la fiction, c'est pour avouer un mensonge que je crois plus utile à la poursuite d'une certaine vérité qui est toujours paradoxale, subjective. Mais plus elle est paradoxale et subjective, plus elle s'approche d'une certaine réalité qui peut être partagée par les gens.

De tous mes films, Frelaté est peut-être le seul personnage religieux qui ne soit pas humoristique. Il est presque tragique. En même temps, c'est un personnage tendre. La tragédie nous touche, quand tu as suffisamment de compassion et de respect envers les êtres. Luc Granger qui incarne Frelaté est un non comédien que j'ai choisi pour sa profondeur, la qualité de sa voix. Il était intéressé par ce rôle qui représentait pour lui une sorte d'auto-psychanalyse. J'aurais changé le nom de Frelaté - qui est un nom lourd à supporter - si je n'avais pas trouvé le personnage correspondant. Le film a comme sous-titre, l'eau de vie et de mort. L'alcool est toujours présent comme valeur inhibitive et compensatoire dans notre histoire. L'alcool frelaté peut être très bon ou très nocif. L'idée de martyr s'imposait comme une suite logique à l'impuissance. C'est

une espèce de suicide intellectuel qui, à l'époque, s'appelait le martyr . Beaucoup de gens ont interprété de façon assez contradictoire la fin. Tous les jeunes sont des hippies qui fument la cigarette ? Non, ça veut dire simplement qu'on fait face à des problèmes, qu'on reste coureur de bois et qu'il y a d'autres problèmes. C'est tout.

ON N'ENGRAISSE PAS LES COCHONS À L'EAU CLAIRE

J.B. — *Dans Les Cochons, tu nous présentes un film policier - agents doubles, poursuites - sans en épouser la forme. Je sais que tu n'aimes pas la distinction entre fond et forme. Comment expliques-tu cette contradiction... apparente ?*

J.-P.L. - C'est un film policier qui n'en est pas un, parce que les méthodes utilisées par la police ne ressemblent plus aux méthodes utilisées il y a dix ans. Effectivement, tu peux te retrouver au CEGEP et à l'Université, face à des petits policiers-espions que tu ne connais pas et qui sont là. Autrefois, quand tu voulais faire ton cours classique, si tu disais que tu allais faire un curé, on te payait par l'entremise d'un curé ou d'une succession. Aujourd'hui, il y a beaucoup de jeunes étudiants qui poursuivent leurs études à l'étranger particulièrement, grâce à des subventions de la Gendarmerie Royale ou de la CIA. Quarante pour cent des étudiants américains à l'étranger travaillent pour la CIA. Ce ne sont pas tout à fait des espions. On te dit d'aller à l'Université X et de faire partie du mouvement maoïste de cette université-là. Si tu nous envoies un rapport des réunions avec les noms des étudiants, on va t'envoyer cinquante dollars par rapport. C'est tout. Et ça se passe comme ça dans le monde entier actuellement.

Mon film ne ressemble pas aux films policiers américains, parce qu'aujourd'hui, au Québec, la forme d'espionnage dans les universités est "plate". Ça n'a rien de spectaculaire. L'agent double n'est pas armé.



Les Dernières Fiançailles

Il fait son petit rapport. Il ne court pas de risque. Il ne se couche pas avec vingt femmes dans son lit à la James Bond.

J.B. — *Pourquoi l'as-tu tourné à Hull ?*

J.-P.L. - J'ai tourné mon film à Hull, parce que je trouvais que Hull était une ville qui présentait une image géographique et psychologique assez intéressante. Une ville du Québec à côté d'Ottawa. N'y voyez surtout pas de symboles politiques ! (Rires) J'ai rencontré des gens. Je me suis beaucoup plu à Hull. Le film, je l'ai écrit parce que, entre-temps, j'avais connu une fille qui était amoureuse de son cousin de vingt-quatre ans qui était agent double de la Gendarmerie Royale du Canada. Il se promenait en Mustang avec des balles dans son pare-brise, parce que ça faisait bien pour les filles. Il s'est marié en présence d'une garde d'honneur de la Gendarmerie Royale du Canada. Il était exactement le personnage de mon film. Ce personnage réel ressemblait étrangement à Ouellet, l'acteur dans mon film. D'ailleurs, deux jours avant le tournage, il y a eu à Montréal un grand show : deux jeunes de vingt-quatre ans de la Gendarmerie royale du Canada ont mis à jour un réseau de trafiquants d'héroïne de quarante personnes. A la rencontre de la pré-production, les co-

médiens qui avaient des réserves - on avait affiché les événements sur les portes - les ont laissés tomber.

J'en ai connu des gens comme ça. Mais le but, c'était de ne pas faire un film policier américain traditionnel d'action, comportant des certitudes au niveau des personnages. Et de tout laisser - action et personnages - dans une ambiguïté totale. Donc, simplement faire un film sur des personnages réels existant dans des situations ambiguës par rapport à des sentiments ambigus. C'est tout.

Mais il faut voir la copie 35mm. pour comprendre ce film. La version 16mm montrée à la cinémathèque québécoise est trop sage, parce que la copie est extrêmement claire et agréable. Or, c'est un film d'une noirceur absolue qui fait mal aux yeux. C'est filmé comme un Latour en peinture. En 35 mm, c'est un film épouvantable, noir, dur, violent. Il est aussi dur que **Les Dernières Fiançailles** est doux. C'est pourtant le même caméraman qui a fait les deux. Guy Dufaux est un bonhomme fantastique. Moi, je crois beaucoup à un premier degré de communication - surtout au cinéma - qui est un degré de bouleversement sensoriel : on est d'abord et avant tout soumis aux impressions sonores et visuelles. C'est extrêmement important.

ULTIMATUM

J.B. - *Ton film me semble un peu pessimiste. À la fin, s'agit-il d'un suicide dans la baignoire ? As-tu cherché à nous rendre palpable la sensualité de l'été ? Pourquoi est-il si long ?*

J.-P.L. - Tout peut être interprété comme tu veux. Il s'agit d'une baignoire de sang. N'oublie pas que, pour moi, le désespoir est une valeur positive. Il ne peut y avoir de l'espoir qu'avec le désespoir. Il ne peut y avoir de vie qu'avec la mort. On ne peut être conscient qu'en étant positivement désespéré. Tu n'as qu'à te référer à l'existentialisme. **Ultimatum**, c'est un film qui laisse un goût de vivre. J'avoue qu'**Ultimatum**

est un film dont les préoccupations sont d'ordre intellectuel, épicurien. C'est un film d'intellectuel qui débouche sur des "concrétudes". Chacun prend ce qu'il veut prendre. C'est un film à propos d'octobre '70, sans qu'il soit question d'octobre '70. Ni le mot révolte, ni le mot révolution ne sont utilisés dans le film. C'est un film important pour moi. Il tourne autour du couple par rapport à la société. Ça devait être un film de soixante minutes sur la violence. Mais l'entente psychologique et physique entre les deux comédiens a été tellement extraordinaire que j'ai écrit le film pour eux au fur et à mesure qu'on le tournait. C'est le premier film que j'ai tourné en été, en sentant l'été, tout en étant naïvement estival. En succombant à la lumière.

Il s'agit d'une mort symbolique. À la fin, la comédienne dit : "Moi, Charlotte, je déclare solennellement que je ne suis pas heureuse". Et Arthur en dit autant. Ce sont peut-être les deux phrases-clés qui permettraient de trouver l'énigme. Je n'ai jamais cherché le bonheur d'une façon absolue. C'est quelque chose qui existe d'instant en instant et qui se construit. Je te renvoie à ce que je disais de l'amour au sujet de **La Chambre Blanche**.

Il s'agit d'une mort symbolique, parce que les personnages parlent après ce plan de baignade dans une mare de sang. Ils meurent à l'idée d'une mort possible. On va tous mourir, mais allons-nous mourir violemment ? Ce que je sens, c'est qu'il ne peut rien se passer vis-à-vis de soi-même ou vis-à-vis de la société, sans une violence certaine.

N'oublions pas qu'**Ultimatum** vient avant **Les Cochons** et **Les Dernières Fiançailles**. Il a été fait après **Les Maudits Sauvages**. C'est un film pirate. Il ne faut pas oublier les quatre chansons du film sur la tendresse et la violence, sur l'été et Octobre. D'autres films viendront répondre aux questions posées dans **Ultimatum**.