

Entretien avec Jean Chabot

Léo Bonneville

Number 79, January 1975

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/51376ac>

[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. (1975). Entretien avec Jean Chabot. *Séquences*, (79), 4–14.



entretien avec

JEAN CHABOT

"J'attache une grande importance au constat onirique."

Fils de cultivateur, Jean Chabot, après des études secondaires, s'est inscrit en sciences économiques. Mais déjà le cinéma l'avait séduit. Dès son collège, il avait tourné quatre courts métrages qu'il considère comme une étape importante dans la carrière d'un cinéaste. Dans le cadre des premières oeuvres tournées sous la bannière de l'Office national du film, il donne *Mon Enfance à Montréal* qui n'a d'autobiographique que des données fondamentales. Puis il tourne *Une Nuit en Amérique* qui connaît bien des déboires puisque, réalisé en 1972, le film n'a pas encore paru sur nos écrans. Quand donc sortira-t-il ? Nous avons eu l'avantage de voir le film, le 16 décembre 1974, en une projection privée, et le soir même nous parlions du cinéma tel que Jean Chabot le conçoit. **Léo Bonneville**

L.B. — *Vous êtes passé de l'étude des sciences économiques à la pratique du cinéma. Par quel cheminement en êtes-vous arrivé là ?*

J.C. — En fait, quand j'ai été en économie, ce n'était pas pour tourner le dos au cinéma (j'avais déjà commencé à en faire un peu à ce moment-là), mais plutôt pour aller chercher une base un peu plus large de compréhension et d'analyse du réel. Parce que, pour moi, l'économique est toujours derrière le politique, le social, le culturel. Mais finalement, le milieu universitaire m'a rapidement rebuté. Je trouvais que les cours n'étaient pas vraiment critiques et une forte proportion de la classe venait de la haute bourgeoisie montréalaise pour apprendre les trucs en affaires. . . . Alors j'ai décidé de rester un économiste amateur et je suis revenu au cinéma.

L.B. — *Comment êtes-vous venu alors au cinéma ?*

J.C. — Comme tout le monde. C'est évidemment des films que tu vois quand t'es jeune qui te donnent la piqure. Moi, c'était **A Night in Casablanca** des frères Marx et **Le Fleuve** de Jean Renoir. Là, j'ai commencé à vouloir en faire. Alors, après ça, au collège, j'ai réalisé quatre courts métrages, en 16mm, en 1965 et 1966. Et c'est comme ça que ça a commencé. J'ai lâché l'économie. Je me suis trouvé un job d'assistant-caméraman puis, plus tard, d'assistant-monteur.

L.B. — *Est-ce que cette pratique du court métrage vous a été utile par la suite ?*

J.C. — Enormément. J'ai tout appris en faisant

ces quatre films. Toutes sortes d'affaires d'ailleurs. A partir du souci matériel, du souci . . . économique de ce que tu veux faire. . . . Et puis le rythme; la manière d'arranger ton propos en fonction d'un public, parce qu'on faisait beaucoup de projections. Et même, encore plus fondamentalement, juste de te retrouver avec une dizaine de personnages sur un coin de rue et d'essayer de faire quelque chose avec les belles idées que tu as eues quand tu étais assis dans ton bureau. . . . Evidemment, tu te casses la gueule, mais quand, en plus, c'est toi qui payes les pots cassés, t'apprends vite, puis ce que tu apprends, tu t'en rappelles.

L.B. — *Conselleriez-vous aux jeunes de commencer par des courts métrages ?*

J.C. — Moi, en tout cas, ça a été épouvantable; mais si je recommençais, je recommencerais exactement de la même manière. Mais j'ai pas envie de la conseiller à qui que ce soit. Ce qui a été valable pour moi peut ne pas l'être pour un autre. Frappier et Bouchard n'ont jamais fait de courts métrages avant de réaliser leurs premiers longs métrages, par exemple. . . . je ne sais pas. En principe, oui. En pratique, je me méfierais d'une systématisation à ce niveau-là.

L.B. — *Entre l'étude et le cinéma, vous avez pratiqué la critique cinématographique.*

J.C. — Oui. En 1968 et en 1969. A la revue **Sept jours** et au journal **Le Devoir**. En fait, tout ce temps-là, je pensais à la réalisation.

Et de la même manière que j'avais ressenti le besoin de savoir comment fonctionnait une caméra et une table de montage, je ressentais aussi la nécessité de m'arrêter et de faire le point sur le cinéma en soi, celui qui sort à la petite semaine sur les écrans. J'avais besoin de définir mes goûts, mes positions dans tout ça. Pour moi, c'était vraiment une étape essentielle.

Un écho à mon expérience

L.B. — *Le travail critique représentait quoi au juste ?*

J.C. — J'ai fait de la critique comme j'ai fait des films. Avec les mêmes préoccupations, la même articulation au réel. Par exemple, je suis fils de cultivateur, j'ai grandi sur une terre. Donc, quand je fais un film, quand je regarde une situation, un personnage, je continue, que je le veuille ou pas, à charrier le milieu duquel je proviens. Je ne veux pas dire : à parler pour lui, à être son représentant. Ça n'est d'ailleurs ni délibéré ni systématique ni même conscient. C'est juste... naturel. Alors quand je faisais de la critique, quand je regardais, par exemple, un film de Bresson ou une comédie américaine ou quoi que ce soit, c'était exactement de la même manière. Et, pour moi, c'était extrêmement important de chercher à définir le rapport entre, disons, le vécu de par chez nous, le vécu spécifique d'une population donnée et ce que le cinéma peut faire comme enrichissement ou acculturation par rapport à cette même population. Je n'y suis pas toujours parvenu mais, en tout cas, c'est à force de voir douze à quinze films par semaine et de devoir écrire sur tout ça que j'ai commencé à me demander ce que ça faisait là, tous ces films, et quel rôle ça jouait par rapport à nous autres. Or, c'est aussi à partir de cette question-là que les films se font. Pour moi, c'était donc le même travail que réaliser, presque.

L.B. — *En 1970, vous faites votre premier long métrage, Mon Enfance à Montréal. Peut-on dire que ce film est autobiographique ?*

J.C. — Sûrement pas au niveau de l'anecdote en tout cas. En profondeur, oui. Mais je ne suis pas venu à Montréal avant l'âge de 12 ans ! Donc... Il faut dire que le genre autobiographique : voici l'église où j'ai été baptisé etc., pour moi, ça n'a pas grand intérêt, ni pour moi, ni pour le public. Bon. Mais, par ailleurs, il y a quelque chose que je cherche dans l'autobiographie et qu'on pourrait nommer plutôt la biographie du "nous" plutôt que celle du "je". C'est à ce niveau-là que **Mon Enfance à Montréal** est une autobiographie. Au moment où je vis une expérience, je cherche dans la collectivité québécoise un écho à cette expérience-là. Et c'est cela qu'il me paraît utile de dire. En une espèce d'autobiographie collective.

L.B. — *Qu'est-ce alors que l'enfance représente dans votre premier long métrage ? Est-ce votre regard à vous ?*

J.C. — Mon regard à moi, non. Mon regard, dans un film, c'est comme la question dans une entrevue. Et la réponse, pour moi, ce n'est pas une phrase, c'est un regard. Le regard de chien battu de la mère, par exemple, ou le regard de bête traquée du père. Ce que je filme, c'est toujours d'abord des regards, qui répondent au mien, à celui du spectateur, qui répondent au décor, à l'action, au moment filmé. Au niveau de la vérité, c'est ça qui parle le plus. Ce que les gens disent, ce que les gens font, viennent par après, sont secondaires, en fait. C'est pour ça que c'est difficile pour moi de dire que le regard de l'enfant représentait ou était le symbole de quelque chose comme l'innocence ou la pureté. Mais, en même temps, j'avais besoin du commentaire qu'un regard d'enfant pouvait apporter par rapport à la situation décrite. C'est-à-dire que faire une simple description d'une situation de chômage, en soi, ça ne m'aurait pas contenté, il m'aurait quand même manqué un petit quelque chose. Je cherche toujours la globalité d'une situation. Et cette globalité, ce qui me la donne, c'est le rapport

dialectique que je peux établir entre cette situation et une autre, connexe. Par exemple, dans **Mon Enfance à Montréal**, le regard de l'enfant ne symbolisait rien pour moi mais il me servait à élargir la question posée par la misère montrée dans le film, à passer, disons, du mélodrame ou du réalisme social à un palier plus large l'interrogation sur le sort de l'homme ou du genre humain, dans l'Amérique du Nord des années '70, au niveau le plus profond, celui de la vie à vivre qui est finalement ce qui dépasse et qualifie les statistiques, les discours (100,000 emplois), les commérages (s'tu d'valeur, c'te pauvre Emile, encore su' l'chômage !), en les replaçant dans la perspective fondamentale de la blessure faite à l'homme, faite à la Vie, qu'un climat social comme celui qui est décrit dans ce film peut finir par causer. C'est cela que le regard neutre de l'enfant "donnait" pour moi. Ça, c'est évidemment sur un plan un peu trop abstrait. En pratique, ça peut être aussi simple et aussi profond que le fait suivant : les enfants de la "main-d'oeuvre flottante" ont souvent des difficultés d'apprentissage parce qu'il leur manque l'identification profonde à un paysage qui leur permette d'intégrer, autour d'un axe ferme, la Connaissance... Dans le fond, c'est de cela, qui est tragique, que le regard de l'enfant parle, qu'il commente...

Le témoignage fondamental, c'est le rêve

L.B. — *Quand j'ai vu votre film, Mon Enfance à Montréal, j'ai trouvé que c'était un constat sur une situation donnée. J'ai remarqué toutefois qu'on ne vibrait pas beaucoup au film. Je me suis demandé alors s'il n'y avait pas, de la part de l'auteur, une sorte de pudeur, de retenue.*

J.C. — L'émotion... il faut dire que je la cherche, bien sûr, mais comme un moyen, pas comme une fin. Faire un film très émouvant, juste très émouvant, pour moi, ça ne me suffit pas. Je veux garder à mes films un certain détachement, une certaine distan-



Mon Enfance à Montréal

ciation. Le film n'est pas là pour faire pleurer ni même non plus pour faire comprendre sur un strict plan intellectuel mais bien pour provoquer un choc, une décharge, sur le plan viscéral. Comme un éclatement de la perception qui en entraîne un du comportement. Enfin, ça, c'est sur le plan théorique. Mais, dans le cas précis de **Mon Enfance à Montréal**, il y a peut-être lieu d'ajouter deux choses encore. D'une part, je voulais que ce film soit aussi inconfortable pour le spectateur que pour celui qui vivait ce dur hiver de chômage. Quand t'es dans la misère, tu t'arrêtes jamais pour te dire que c'est émouvant. Et il m'importait qu'il en aille de même avec le film. L'émotion n'était pas la réponse voulue par le film, ç'aurait même été plutôt comme une dérobade, un échappatoire. La misère, quand t'es dedans, c'est une expérience globale qui te remet en cause profondément et fait éclater tout ton univers. Il fallait que ça soit de même aussi pour le spectateur. C'est le sens profond de la relation que j'ai essayé d'établir entre le spectateur et le vécu qui est devant lui sur l'écran.

Bon. Mais d'autre part, je ne pense pas que ce soit pour autant un film froid. Il y a quelque chose là-dessus que je n'avais pas prévu et que je n'ai découvert que par les projections publiques. Étrangement ou

plutôt heureusement, ceux qui sont le mieux entrés dans le film, ce sont, règle générale, ceux qu'on appelle "le monde ordinaire". Et, inversement, ceux qui ont le plus soulevé les questions de langage dans le film sont ceux de qui le vécu se situait, en général, assez loin, ne fût-ce qu'au niveau de la sécurité matérielle, de l'expérience de misère totale décrite dans film. Evidemment ce que je dis là peut avoir l'air bien démagogique mais c'est quand même ce qui s'est passé en réalité. L'émotion est une notion bien subjective.

L.B. — *Justement, dans Mon Enfance à Montréal, il y a beaucoup de passages oniriques qui parfois égarent le spectateur. Comment articulez-vous les scènes concrètes avec les images rêvées ?*

J.C. — C'est curieux parce que, pour moi, c'est une question que je ne me pose pas, c'est une démarche très instinctive. Je ne sais pas, les Indiens, quand ils vont à la chasse, ils fument et interrogent leurs rêves pour savoir de quel côté trouver le gibier. De la même manière, j'attache une grande importance au constat onirique; à l'information ou au commentaire que le rêve t'apporte sur la réalité objective. Au-delà de ce que j'ai dit sur le regard tantôt, pour moi, le témoignage fondamental, c'est le rêve, c'est le reflet de la réalité que le subconscient te renvoie. La vérité la plus profonde, la plus incensurable, se situe à ce niveau-là. Et il fallait que ça fasse partie du témoignage.

Intégrer dans la grande machine sociale

L.B. — *Vous avez fait un film qui s'appelle Le Cinéma en question et qui renvoie à Dziga Vertov. Avez-vous une prédilection particulière pour le Ciné-oeil ?*

J.C. — Quand **Mon Enfance à Montréal** a été terminé, j'ai eu une sorte de malaise par rapport à la vérité même du film, non pas sa vérité par rapport au chômage, ou à la misère, mais plutôt sa vérité en soi, sa vérité

d'image, sa vérité en tant que film. Parce que je m'étais aperçu que ce qui détermine vraiment un film, au-delà même de son sujet, c'est le rapport de forces qu'il représente entre les mécanismes de production qui l'agissent d'en arrière, d'une manière toujours occulte, et, de l'autre bord, ceux qui le reçoivent dans la salle, au niveau même du moment de réception d'un film. En projetant **Mon Enfance à Montréal**, je me suis aperçu donc qu'il y avait quelque chose de plus fort que le sujet d'un film et que c'était le lien même que le film constituait entre des forces économiques ou politiques ou culturelles ou tout ça en même temps derrière l'écran et ces mêmes forces telles que vécues dans la salle, devant l'écran. Ce film, **Le Cinéma en question**, c'était donc justement pour manifester, faire sortir de l'ombre ces déterminismes occultes qui, en réalité, font le film beaucoup plus que le sujet, ou même la chaleur ou le talent que tu peux y mettre. C'est pas un grand film peut-être, mais c'est une petite note dans la marge, qui était devenue à ce moment-là, pour moi, très nécessaire. Et c'est dédié à Dziga Vertov parce que, dans toute l'histoire du cinéma, c'est le premier, peut-être, autant sur le plan de l'importance que de la chronologie, à avoir posé ces questions-là dans des films.

L.B. — *Vous semblez prédestiner ce genre de cinéma comme un cinéma utile et pratique pour les Québécois. En sorte que nos cinéastes devraient aller davantage du côté de ce cinéma que vers celui de la fiction.*

J.C. — Je ne crois pas qu'on puisse faire de distinction entre cinéma de fiction et cinéma "utile". En fait, il peut y avoir des films mystificateurs aussi bien dans le documentaire que dans la fiction. Alors je pense que la distinction doit se faire beaucoup plus au niveau où très souvent le cinéma sert à embrouiller et à endormir la population sur laquelle son pouvoir se fonde. Donc entre les films qui font ce jeu-là et ceux que ni le

font pas. Personnellement, je ne me sens pas plus ou moins "utile" quand je filme une scène jouée par des comédiens ou un événement réel. Le tout est de savoir bien plus qu'est-ce que je veux faire en filmant cette scène ou cet événement et qu'est-ce que je veux faire avec après... Comment ça s'intègre bien ou mal ou pas du tout dans la grande machine sociale, si c'est une goutte d'huile ou un grain de sable? Et, selon le cas, au-delà de ça, vers quelle aliénation et vers quelle misère ou, au contraire, vers quel haut degré de conscience et vers quel mieux-être cela nous mène-t-il?

Nos trois grandes peurs

L.B. — *Vous faites Une Nuit en Amérique en 1972 et vous le sortez en 1975. Que s'est-il donc passé?*

J.C. — Dans un sens, la réponse à cette question est inscrite dans la réponse précédente. **Une Nuit en Amérique** est un film qui, à venir jusqu'ici, me paraît avoir dérangé du monde. Par exemple, M. Gratien Gélinas, le président de la Société de développement de l'industrie cinématographique canadienne (SDICC), quand il a vu le film, en mai 1973, il est sorti en claquant la porte, au bout de vingt minutes de projection. A partir de ce moment-là, tout a bloqué et ça a pris vingt mois pour avoir une copie du film. Alors, je pense que votre question, c'est à M. Gratien Gélinas qu'il faut la poser. Moi-même, je n'ai jamais été considéré dans cette affaire et je ne vois pas comment je pourrais maintenant commencer à y répondre. Sauf au niveau de quelques généralités et de quelques sous-questions. Par exemple: est-il sain qu'un individu, même de la qualité de M. Gratien Gélinas, puisse, selon qu'il aime un film ou non, décider que ça va se faire ou se finir ou pas? Est-il sain qu'on se retranche alors derrière des notions de style, de qualité ou même d'intérêt commercial, quand, au même moment, n'importe quel déchet étranger peut se trouver une place

plus facilement que presque quatre-vingt-dix pour cent des films faits ici, sur n'importe quel écran de Montréal et de la province, que ces films soient susceptibles d'intéresser quelqu'un ou pas? Est-il possible qu'on n'admette pas, dès lors, qu'il n'y a pas, à la disposition d'un gouvernement, que la censure officielle, celle d'**On est au coton**, par exemple, mais encore mille moyens de détourner, retarder, empêcher, "autocensurer" une chose que ce pouvoir n'a pas envie d'entendre dire publiquement.

L.B. — *Qu'est-ce qui vous intéressait dans Une Nuit en Amérique?*

J.C. — Le besoin et la volonté de faire un travail de "détraumatisation" par rapport à la grande paranoïa policière imposée en octobre 1970 par le gouvernement qui nous exploite et par la classe qui s'enrichit en nous dominant. Et cette domination s'accomplit le plus souvent par la peur qu'ils réussissent à entretenir en nous. **Une Nuit en Amérique**, à ce niveau-là, est un film contre la peur. Dans ce sens-là, ce qui m'intéressait dans ce film, c'était de revenir sur nos trois grandes peurs: peur de la mort, peur de la police, peur de la folie et de les faire éclater en une espèce de burlesque insensé et délirant. De plus, précisément, ce qui m'inté-

Mon Enfance à Montréal



ressait, c'était d'articuler cette visée-là dans le cadre même où cette peur est en général entretenue, soit le film policier. Mais en inversant délibérément tous les effets idéologiques qui abondent dans ce cinéma-là (la justice a le bras long, le crime est toujours puni, etc.) et, en tenant tout ça au niveau habituel des règles du genre, soit quelque chose comme **Nuits blanches à Hambourg**, mais à l'envers.

L.B. — *Vous commencez votre film par un suicide très réaliste puis, avec la présence du policier et des personnages qui surgissent par la suite, vous glissez dans le fantastique. Qu'est-ce qui vous amenait à agir ainsi ?*

J.C. — Je ne le sais pas vraiment. C'est beaucoup plus instinctif que délibéré. Et, pour moi, des films comme **Une Nuit en Amérique** ou **Mon Enfance à Montréal** (parce qu'en fait, c'est exactement la même question que celle que vous posez à propos des rêves...) sont, une fois achevés, comme des prismes à l'intérieur desquels mon interprétation s'articule exactement comme la vôtre ou celle de n'importe qui. J'insiste pour dire cela au départ parce que, dans le fond, tout ce que je peux répondre à votre question est à posteriori et que je peux très bien me tromper. Mais, en fait, au-delà de ce que ça me vient spontanément, c'est évidemment un problème que je me pose. C'est trop simple de répondre que c'est parce que le récit est éclaté. Parce que : qu'est-ce qui fait éclater le récit ? Au-delà même de l'état d'ahurissement dans lequel la réalité quotidienne me plonge parfois et dont j'essaie de témoigner dans mes films. Honnêtement, je ne le sais pas. Je sais des choses, des bribes... Voyez-vous, nous parlions, dans la question précédente, d'inverser les effets idéologiques d'un film "straight". Mais ça, ça ne se fait pas tout seul. Et il ne suffit pas de changer le contenu, il faut aussi changer l'approche de ce contenu, les mécanismes de sa relation avec le spectateur. Tant pis si ça peut avoir l'air de vouloir fendre les cheveux



Une Nuit en Amérique

en quatre... Ça n'en demeure pas moins fondamental.

Or, cette exigence prend la forme d'un travail **sur le réalisme**. Et ce réalisme, en général, qu'est-ce que c'est ? Un discours linéaire et concentrique, qui part d'un point, qu'il approfondit jusque dans les derniers retranchements. Bon. Et ça, juste cette manière de procéder, en soi, c'est aussi un effet idéologique. C'est même l'effet idéologique de base, puisqu'il réarticule en chaque film et en chaque spectateur une forme de fonctionnement du cerveau qui engendre, justifie et maintient toute une civilisation, la judéo-chrétienne, par exemple. C'est ce qui fait qu'au delà même de ce que nous pensons sur tel ou tel sujet, en fait, ce que nous pensons se situe toujours dans tel champ très précis du possible du monde... et qui dépend directement de l'orientation de notre cerveau, qui n'est pas immuable mais, en réalité, nous est imposée par la culture et l'éducation. Et le travail commence là, pour moi, changer ça, à la source même. Par exemple, quand je dis qu'il faut travailler à changer les mécanismes du récit traditionnel, c'est dans la mesure où ce récit, maintenant, ne sert plus qu'à **réduire** la réalité à un ou des clichés, à une caricature de conscience. Le cliché, en soi, ce n'est pas

criminel, bien sûr... Mais notre humanité blanche occidentale s'est trop barricadée à l'intérieur d'un petit 10% de conscience du monde, par rapport à un 100% de possible. Et cette absence de conscience profonde me semble directement responsable des maux, misères, guerres, etc., qui nous affligent. Et s'il y a un travail à faire au cinéma, pour moi, il se situe à ce niveau-là. Si je pense à cette fille qui s'est suicidée, par exemple, au début d'**Une Nuit en Amérique**, eh bien, ce qui compte, ce qui est susceptible d'avoir un effet de mieux-être, ce n'est pas le développement concentrique et linéaire qui chercherait le pourquoi et le comment de cette mort, mais bien plutôt une approche **excentrique**, multidimensionnelle qui rattache cet événement à un autre qui se joue sur un autre palier et ainsi de suite, en essayant, come ça, de mettre en parallèle le plus grand nombre possible de paliers, du plus banal jusqu'au plus grave, des petites vieilles amusantes jusqu'à l'Indien qui pose la question du destin de l'Amérique. Et non pas de réduire tout ça aux dimensions apaisantes d'une explication logique mais aux dimensions d'un combat global collectif où chacun participe vraiment.

Dans chacun de mes films, il y a deux films

L.B. — *On remarque que votre film fait allusion à des événements d'actualité. Je pense aux immigrants, au poste de télévision apporté par les policiers. Peut-on dire que votre film est centré sur l'actualité ou la dépasse-t-il ?*

J.C. — Ni l'un ni l'autre et l'un et l'autre en même temps. C'est-à-dire que pour le genre de mécanisme d'agrandissement, en regard de ce que je cherche, ça me prend deux choses : un élément trivial et un autre très "musique des sphères". Et le film se fait dans le rapport entre ces deux rôles. Ou encore vit de la collision de ces deux mouvements contradictoires. Dans chacun de mes films, il y a toujours deux films, une

lutte de l'un contre l'autre. **Une Nuit en Amérique**, par exemple, c'est le rapport (de force) entre un film burlesque et un film tragique. Et cette lutte-là, c'est justement ce qui m'intéresse, ce qui me paraît le mieux faire éclater la perception uni-dimensionnelle du spectateur. L'actualité joue ce rôle de révélateur et, inversement, la "musique des sphères" sert à replacer l'actualité dans des perspectives fondamentales. Dialectiquement c'est cela que le film essaie d'être.

La musique : un écho

L.B. — *La musique me paraît fort intéressante et fait davantage que souligner les séquences. Comment êtes-vous arrivé à cela ?*

J.C. — Le mérite revient à Walter Boudreau qui est un grand musicien de films, très exigeant, très ingénieux et dont le regard sur le film est d'une pertinence et d'une pénétration extrêmes. (Il faudrait en dire autant de toute l'équipe d'ailleurs, parce que c'est vraiment un film d'équipe...). En fait, donc, Boudreau s'est vite "branché" sur l'idée que le film était une recherche du nombre d'or. Comme on disait autrefois en alchimie. Et comme j'expliquais plus haut que le film se situait entre le trivial et la "musique des sphères", plutôt qu'au niveau de l'un ou de l'autre... Et le nombre d'or, pour Boudreau, ça voulait dire : durées, intervalles, rapport de masses et de mouvements... En fonction de ça, il a choisi de ne pas faire de la musique du film un commentaire romanesque des images mais plutôt, si on peut dire, d'inscrire dans la marge du film les calculs qui fondent la structure du film, de donner avec la musique quelque chose comme un écho, dans une autre dimension, de ce qui se manifeste dans l'image. Par exemple, dans la scène du pont-levis, au début, on est allé jusqu'à calculer, noter les sons que produit ce pont et à fonder la partition musicale sur ces bruits-là. Je ne sais pas encore quel travail ça va accomplir sur le public mais, en soi, c'est une recherche de nouvelles rela-

tions entre l'image et le son que je juge très intéressante. Et très utile. Autant en soi que par rapport au film.

L.B. — *Vers la fin, on trouve dans votre film le personnage de l'Indien. Nous le voyons de face qui regarde la salle. Et il la regarde longtemps. Pourquoi cette insistance ?*

J.C. — Tout le cinéma classique, tout le cinéma bourgeois est fondé sur le fait que le spectateur est caché, qu'il est l'oeil de Dieu. Je n'ai pas envie d'en juger ici, maintenant, mais, dans le cas d'**Une Nuit en Amérique**, je voulais rompre avec ça et inclure le spectateur presque physiquement dans le montage, pas n'importe où, pas systématiquement ou pour le principe, mais en un point précis de rupture où il doit se sentir impliqué directement dans ce qui se joue à l'écran. D'une manière gênante, qui ne se joue plus au niveau sécurisant de chaque individu bien tapi dans l'obscurité de son fauteuil mais bien plutôt au niveau de la salle entière. Et que la salle vienne à se ressentir collectivement, à ce moment-là, en état de gêne. Cela parce qu'**Une Nuit en Amérique** est un film sur l'Amérique en tant que telle, dans le rapport qui existe entre une page du **Journal de Montréal** et certaines grandes appréciations de ce continent, certains grands textes de base sur l'Amérique. Écoutez : "Ce ne sont pas les Indiens que les Blancs n'ont pas compris, c'est l'Amérique qu'ils n'ont pas comprise", disait un chef indien de la bataille de Wounded Knee, au XIXe siècle. Et Henry Miller écrivait : "Tout est possible sur ce continent. Dès l'origine, il a été le théâtre de pratiques cruelles, de saignées à blanc, de supplices effroyables, d'esclavages, de fratricides, d'orgies sacrificielles, de stoïcismes, de sorcelleries, de toutes sortes d'avarices, de préjugés, de fanatismes et autres. La nature prête la main à l'homme pour détruire, démolir, abattre, amoindrir, anéantir, faire table rase. Nous avons tout chez nous, sauf l'explosion de la sexualité. Mais ce sera

l'ultime cataclysme, le déluge qui balayera les robots. L'énorme et laborieuse machine qu'est l'Amérique s'affolera tout à coup. Et l'explosion, telle une aurore boréale, signalera l'entrée dans l'interminable nuit". Et écoutez encore Carl Gustav Jung : "Le guide religieux, celui qu'on appelle le loco tento gubernador des Los Pueblos, me dit un jour : "Les Américains devraient cesser d'entraver notre religion, car si celle-ci vient à périr et que nous ne puissions plus aider le soleil, notre père, à traverser le ciel, alors, d'ici dix ans, il arrivera quelque chose aux Américains et au monde entier." Cela veut dire que la nuit tombe, que la lumière de la conscience s'éteint et que la mer obscure de l'inconscient déferle. Primitive ou non, l'humanité se tient toujours aux frontières des choses qu'elle fait elle-même et que, cependant, elle ne domine pas. Tout le monde veut la paix et tout le monde se prépare à la guerre". Dans cette optique-là, **Une Nuit en Amérique** doit parler aussi de ce moment précis du monde qui est d'être assis dans cette salle, ce soir, et de regarder une comédie policière, comme des milliers d'autres spectateurs, des milliers d'autres soirs, dans des milliers d'autres salles. Et de chercher à faire sortir de l'ombre les tenants et les aboutissants de cette expérience bien précise, qui est le point zéro entre les deux pôles dont j'ai parlé tantôt et la seule porte réelle par laquelle le spectateur entre en relation directe avec ce dont on parle à l'écran. Et puis, il y a une autre manière de répondre à ça, peut-être plus simple. Pour moi, cette scène est le moment le plus important d'**Une Nuit en Amérique**. C'est un film qui cherche à épouser une production fantasmagorique quasiment folklorique à cette société nord-américaine, à entrer dedans subrepticement et à la casser tout à coup très brusquement, par le regard de l'Indien sur la salle, qui arrête les rires et les rêves et rappelle que tout cela est réel

et renvoie tout ça au réel immédiat du spectateur qui est d'être assis dans une salle à regarder une "vue", alors que, comme il est dit dans tout le film, le monde qui entoure cette salle est en train d'éclater.

Un burlesque

L.B. — *Votre film se termine sur cet innocent qu'on menotte. Ce plan signifie-t-il l'Incompréhension, l'injustice ?*

J.C. — Je n'ai peut-être pas encore très bien dit que, pour moi, **Une Nuit en Amérique** est un burlesque. En fonction de ça, ce plan final n'est pas là pour signifier une chose précise comme l'injustice mais plutôt d'abord par ironie. Ironie par rapport à la salle, par rapport au film, par rapport à mes angoisses dont le film témoigne. C'est l'anti-Z. Ça se joue beaucoup plus au niveau des Keystone Cops et de la fin ouverte qu'à celui du sombre avertissement : attention, le fascisme s'en vient ! Encore que ça puisse être vrai. (L'Amérique du Sud nous le rappelle assez.) Mais, pour moi, être sérieux avec ça, ça veut dire entrer dans la fascination. Et, dans la mesure où mon film se situe d'abord et avant tout au niveau d'un gros rire gras d'"habitant", il n'était pas question de finir sérieusement. Il fallait faire éclater jusqu'à l'appréhension du fascisme. Qui n'est d'ailleurs inéluctable que si on le prend au sérieux ou si on l'ignore. Et puis, quand même, ce plan est un gag dont la seule fonction est que, le rire s'y figeant vite, la salle est renvoyée à se refaire le film pour elle, à répondre du film. Quant à moi, au niveau de l'injustice, je me refuse à véhiculer le traumatisme social. Je veux en rire, en faire rire, le refroidir, contre-attaquer.

L.B. — *Pour moi, cette scène rejoint Les Ordres de Michel Brault. On arrête les gens, on ne sait pas pourquoi.*

J.C. — Peut-être. Parce que c'est le même contexte et les mêmes événements qui se trouvent à la base des deux films. Mais je pense que l'attitude de Michel Brault et la

mienne sont très différentes. Non pas dans le sens de la qualité, évidemment... Mais plutôt au niveau de l'attitude adoptée par rapport à ce contexte, à ces événements.

L.B. — *Conséquemment, peut-on considérer votre film comme une parabole, dans le sens que l'interprétation des faits dépasse la simple réalité ?*

J.C. — Pas au sens où Jésus-Christ parlait par paraboles, pas au sens de fable ou de charade. Comprenez-vous, je ne suis pas assis derrière l'écran en essayant de jouer au plus fin avec le spectateur. Evidemment, le film est construit autour d'un point, d'un noyau qui n'est pas dit. Mais ce n'est pas une clé que j'aurais cachée délibérément par malice ou par timidité et que je devrais révéler ensuite, comme dans un jeu de société. En fait, si on devait utiliser la forme parabole, ce serait beaucoup plus dans son sens

Photo de tournage d'Une Nuit en Amérique



mathématique, celui de courbe. Ça, c'est évident, c'est le fond même de mon approche. C'est la litote. C'est chercher à nommer un point innommable, indéfinissable, par une espèce de figure géométrique, de signe, qui le situe, qui le désigne... Mais, par ailleurs, j'aurais beau vouloir que je ne pourrais pas dire : voici le point autour duquel tout cela gravite. C'est un jeu...

L.B. — *Peut-on savoir maintenant quel sera votre prochain film ?*

J.C. — J'ai tourné depuis ce temps-là un documentaire sur la pêche à la ligne au Québec. La technique est la même, mais j'ai essayé d'être pas mal plus "raide" avec la parabole, pas mal plus direct. Ce qui ne veut pas dire que ce sera plus efficace d'ailleurs. En fait, c'est la même démarche. La pêche me sert de point zéro, trivial et, à partir de là, j'essaie d'agrandir le champ de vision. Je passe à la pollution, aux clubs privés, au développement économique du Québec, au moment précis que la société québécoise est en train de vivre... et même, de là, via la technocratie et la Baie James, à un Indien réel, qui se dit le chef

suprême des Indiens de l'Amérique du Nord, et qui nous explique très sereinement qu'après tout, la présence blanche en Amérique n'aura duré que 500 ans et qui, en plus, situe tout ça en termes chronologiques : éclatement des gouvernements en 1976, ensuite intoxications collectives, etc. C'est un film assez curieux, la suite d'**Une Nuit en Amérique** à travers les **Mythologies** de Roland Barthes. Mais le montage n'est pas encore fini et il est peut-être un peu prématuré d'en parler.

L.B. — *Où va sortir votre film, Une Nuit en Amérique ?*

J.C. — Dans une salle populaire, j'espère, parce que c'est le seul public avec lequel ça peut marcher. Mais c'est un jeu piégé. Des intérêts supérieurs continuent jusqu'à nouvel ordre de préférer que le monde ordinaire ne voit et ne puisse voir que **Kung Fu** et **Baisse ta culotte, Charlotte !** Et pas forcément parce que le public ordinaire préfère ceci plutôt que cela. Mais enfin, on va voir. C'est une bataille à gagner, autant pour les travailleurs du cinéma que pour le public concerné, que pour la population québécoise.

Photo de tournage d'**Une Nuit en Amérique**

