

Jean-Pierre Lefebvre

Léo Bonneville

Number 153-154, September 1991

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/50291ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (print)

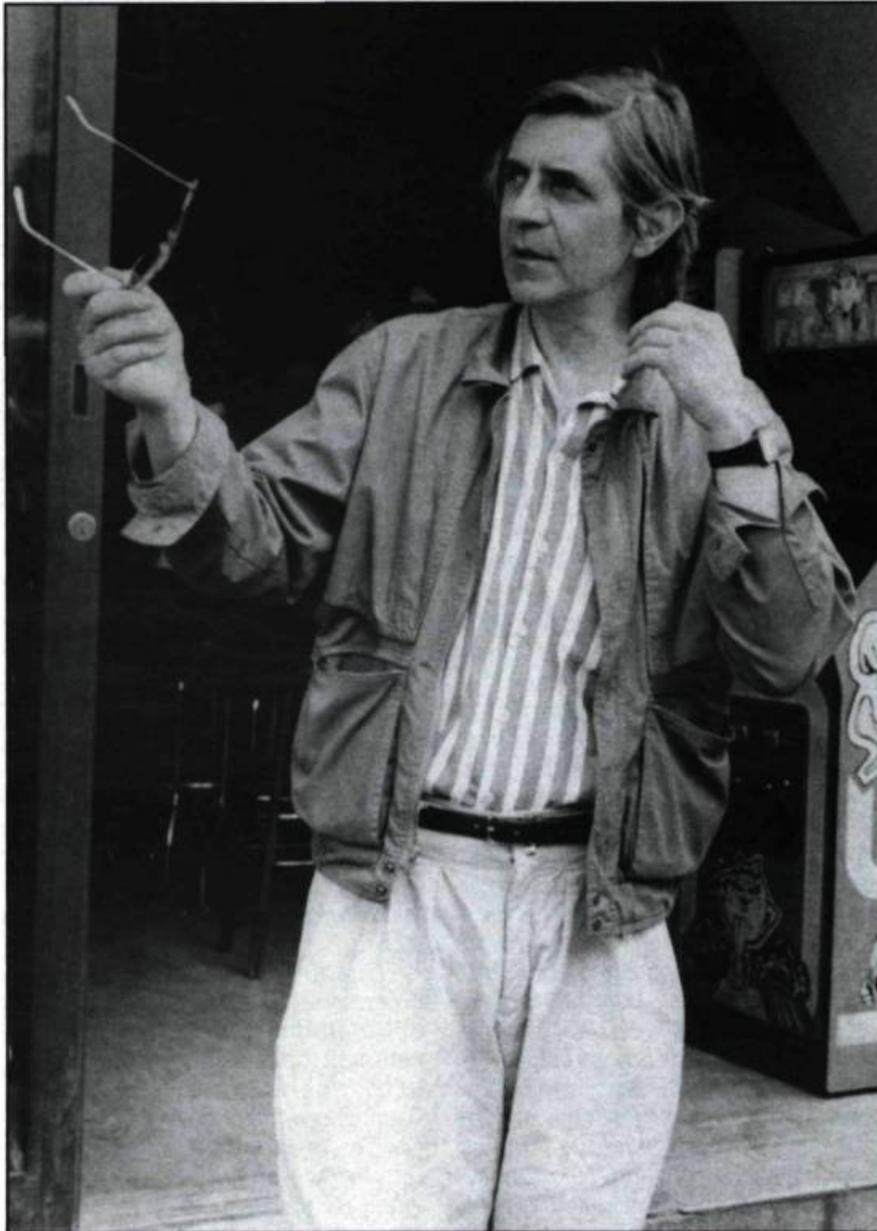
1923-5100 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this document

Bonneville, L. (1991). Jean-Pierre Lefebvre. *Séquences*, (153-154), 45–50.

JEAN-PIERRE LEFEBVRE



Si l'on regarde l'oeuvre de Jean-Pierre Lefebvre, on remarque qu'elle se développe avec des films variés dont on se demande où est la thématique. Mais en lisant cette interview, le cinéaste insiste pour affirmer qu'il y a continuité dans son oeuvre. Cette continuité n'apparaît pas toujours évidente au spectateur. Mais, à bien y penser, Jean-Pierre Lefebvre a jeté devant nos yeux des films aussi étranges que *Le Fabuleux Voyage de l'ange* et aussi lumineux que *Les Dernières Fiançailles*. C'est qu'il s'adresse, dit-il, à un public précis. Et cette oeuvre, comme les bons vins, va en se bonifiant d'année en année. Avantage privilégié. Le cinéaste s'en réjouit. Il semble que Jean-Pierre Lefebvre ait fait sienne l'injonction que Jean Cocteau avait reçue: «Jean (-Pierre) étonne-moi!»

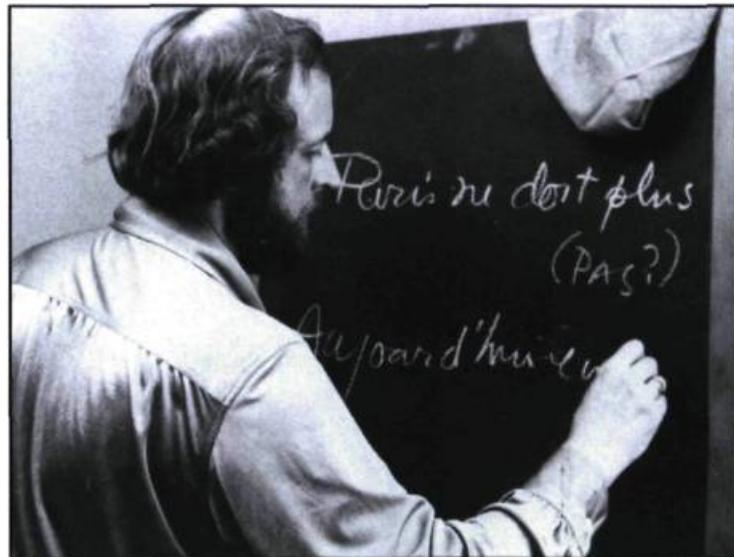
Léo Bonneville

Séquences — Ton entretien avec Séquences date de 1974. Tu venais donner ton chef-d'œuvre, Les Dernières Fiançailles. C'était ton douzième long métrage. Neuf autres ont suivi avant d'entreprendre Le Fabuleux Voyage de l'ange. Entre Les Dernières Fiançailles et ce film, comment vois-tu ton évolution ou ton cheminement?

Jean-Pierre Lefebvre — La première chose que je dirais, c'est que je constate de plus en plus que mes films évoluent en parallèle avec le contexte social et même politique du Québec. Disons plutôt social, culturel, bref, ce qui se passe ou ne se passe pas ici. Par exemple, l'époque des **Dernières Fiançailles** (1973), c'est presque la fin de l'optimisme sur tous les plans. C'est la fin aussi du cinéma artisanal. **Les Dernières Fiançailles** avait coûté 54 000\$, à l'époque. Comme l'économie a pris plus de place chez nous, les films ont commencé à coûter plus cher. **L'Amour blessé** (1975) est un de mes films les plus sévères, mais c'est un film d'une grande urgence sociale. **Le vieux pays où Rimbaud est mort** (1977) est, en fait, un film plutôt optimiste. C'est la deuxième partie de la trilogie (après **Il ne faut pas mourir pour ça** (1966)). Actuellement, Marcel Sabourin et moi avons commencé à écrire la troisième partie. Il faut dire que ce projet date de 1986. Quelque chose ne s'est pas passé qui a fait que je n'ai pas pu, à travers le personnage d'Abel, me situer personnellement et collectivement au Québec. J'ai connu un exil qui est le fruit du hasard. Je me suis mis à être présent au Canada anglais en donnant beaucoup d'ateliers, suite à une rétrospective qui a voyagé à travers le Canada. Je pense que **Les Fleurs Sauvages** (1981) a comme terminé un cycle de vie et de cinéma. **Au rythme de mon coeur** (1981-83) constitue mon journal en noir et blanc. Il m'a maintenu en vie sur le plan humain et sur le plan professionnel. Ce film a été tourné pendant trois ans. C'est un film très important pour moi et il ne devait pas être livré au public. Je l'ai fait pour les jeunes qui apprennent le cinéma. **Le Jour «S...»** (1984) est la suite de **Patricia et Jean-Baptiste** (1966). C'était pour moi la tentative de retrouver Jean-Baptiste à 40 ans. Le film a souffert d'être trop «petit», c'est-à-dire d'avoir été fait avec la mentalité volontaire d'un «petit» film des années 60. En 1984, tout a craqué. On a commencé à s'occuper beaucoup plus de gros films. Aussi **Le Jour «S...»** a connu un échec radical au Québec. **Alfred Laliberté** (1987) a été mon premier documentaire dramatique. J'ai adoré faire cette commande qui m'a rapproché de mon père et de mes grands-parents. Je connaissais vaguement la fin du XIXe siècle et le début du XXe siècle au Québec. De m'y être plongé pour des recherches a été une découverte inouïe. **La Boîte à soleil** (1988) est un film expérimental en 16mm, fait avec une bourse du Conseil des arts de 50 000\$. Au moment de **La Boîte à soleil**, la scénarisation du **Fabuleux Voyage de l'ange** était enclenchée.

— Rappelant ces films, te considères-tu comme un cinéaste marginal?

— Cela dépend du sens que l'on donne au mot marginal. Personnellement, je ne me considère pas du tout comme un cinéaste marginal. Et je ne crois pas que mes films sont



Le vieux pays où Rimbaud est mort

marginiaux. Je considère qu'ils ont un public précis et qu'à travers le temps, ils rejoignent ce public. Je reviens de Toronto où on a fait une rétrospective de douze de mes films. J'en ai profité pour revoir des films que j'avais complètement oubliés. Entre autres, **La Chambre blanche** (1969) et **Avoir 16 ans** (1976). J'ai toujours été fasciné par le fait que certains de mes films les plus décriés et honnis, quinze ans, vingt ans plus tard, trouvent un public absolument emballé.

— Quand tu dis «un public précis», pourrais-tu définir ce public?

— Quand je conçois un film, habituellement j'ai un public précis en tête. Je disais qu'**Au rythme de mon coeur** (1981-83) a été fait pour un public de gens qui réfléchissait sur le cinéma. Mon obsession première, c'est que tout sujet doit avoir une forme et c'est toujours l'éthique qui domine l'esthétique. Donc, à l'époque des **Dernières Fiançailles** (1973), la première réaction du public, c'est que le film est beaucoup trop lent. Je réponds que je ne peux faire un rock vidéo avec des gens qui ont soixante-quinze ans. Je disais que **L'Amour blessé** (1975) est un film d'une extrême sévérité. Bien sûr, car c'est un film sur une situation extrême, sur une violence intérieure extrême, un isolement extrême. Il ne faut pas être surpris si c'est un film qui fait souffrir.

— Puisque tu as présenté tes films récemment, lequel a été le plus apprécié ou le plus aimé?

— C'est bizarre, ils ont tous un effet à des niveaux différents. Il y a des gens qui se sont passionnés pour **La Chambre blanche**, alors que je ne savais plus quoi en penser. Je pourrais dire que ce qui m'a le plus frappé, c'est la non-limitation que je me suis donnée en faisant des films. Ce qui m'a rendu triste, c'est que la plupart des films que j'ai faits jusqu'à **La Boîte à soleil** (1988), je ne pourrais pas les refaire aujourd'hui. Sans doute parce que les scénarios ne seraient jamais acceptés. Quand je pense au film **Les**

Maudits Sauvages (1971), — qui n'arrête pas de rajeunir —, les gens diraient que ce n'est pas réalisable aujourd'hui, que c'est trop loufoque. C'est drôle à dire et sans prétention, j'ai l'impression que je n'ai jamais «perdu» un film, parce qu'il a toujours trouvé son public. Un de ceux qui a le plus souffert, c'est **Avoir 16 ans** (1979). Cependant, c'est le film qui me vaut le plus de lettres et de témoignages aujourd'hui. Non seulement d'ici, mais également d'Angleterre, d'Écosse, d'Australie... Je n'ai pas voulu faire la grande œuvre ou la petite œuvre, j'ai toujours voulu faire des films inscrits dans un temps précis, dans un espace précis, pour des gens précis. Le déclenchement s'est produit en 1960 quand, six mois avant de mourir, ma mère m'a demandé de l'emmener voir **South Pacific** pour la treizième fois. **South Pacific** ne représentait pas pour moi le cinéma rêvé. Je me suis demandé ce que je pourrais lui offrir en retour. J'ai répondu que je n'avais qu'à faire des films qui tenteraient de lui parler d'elle ou de nous, en lui montrant que nous sommes aussi intéressants que n'importe qui dans le monde. Ce n'est pas une question de grosseur ou de quantité. Je pense que c'est



Avoir 16 ans

toujours une question de précision. J'ai toujours aimé Félix et sa guitare, Brassens et sa guitare. J'ai essayé de faire des films de chambre. Je ne suis pas pressé. Qu'un film prenne du temps à trouver son public, cela ne me surprend plus. Bien sûr, on souhaite qu'un film trouve tout de suite son public. On le veut. D'autre part, cela me réjouit de savoir que je n'ai vraiment pas «perdu» de films.

— Si je te demandais quel film tu préfères?

— Il n'y en a aucun. C'est comme mes enfants. J'ai quatre enfants et je les aime tous les quatre. Parce que je les ai faits dans le temps pour des raisons précises. Et aussi en relation avec des conditions financières précises.

— Mais si on te déposait sur une île et qu'on t'offrait d'en sauver un, lequel prendrais-tu?

— Aucun. Je les laisserais tous. Parce que ce serait faux.

Pour moi, c'est la continuité ou la non-continuité. C'est le déroulement des choses qui m'intéresse. Je prépare un livre sur le cinéma et je relisais des choses écrites au collège en 1957-58 et dans les années 60. Et j'étais terrifié de remarquer que je répète sans cesse le même mot continuité. Avant même de faire des films, je parlais de continuité. J'ai découvert le cinéma à travers des rétrospectives. J'étais étonné de constater qu'à Paris, Howard Hawks était considéré comme un auteur au sens propre et profond du terme. John Ford était déjà mon idole. C'est la continuité qui m'a toujours propulsé. Une raison pour laquelle j'ai fait du cinéma, c'est par manque de continuité dans ma culture et pour en savoir toujours plus.

— Tu disais que tes films sont plongés dans la réalité d'ici, c'est donc la continuité de la réalité qui t'intéresse.

— Oui, oui. Et ce qui m'apparaît intéressant, c'est le côté documentaire de l'époque. Il y a donc une recherche, un besoin profond d'appartenance à ce milieu qui est le mien, et aux valeurs auxquelles je tiens et qui m'ont été données par ce milieu-là.

— Comment assurer cette continuité avec **Le Fabuleux Voyage de l'ange**?

— C'est une idée qui m'a été transmise par Normand Desjardins. J'ai énormément aimé cette idée. Normand était passé par l'ACPAV (Association coopérative de productions audiovisuelles). Il y a donc eu un premier scénario dans lequel je n'étais pas impliqué, sinon à titre de conseiller. Ce scénario complété, il a été refusé par les institutions. La Sogic, comme d'habitude, n'avait plus d'argent et Téléfilm Canada n'appréciait pas le contenu. Je regrette ce refus. Je me suis donc mis à travailler seul le scénario, et j'ai abouti à la version qui a été acceptée, il y a un an. C'est un film d'apprentissage aussi bien pour le scénario que pour la production, puisque, cette fois, j'ai eu un million deux cent mille dollars de plus que je n'ai jamais eu pour faire un film. Je m'en suis bien sorti. Cet argent n'a pas été un poids. Quelqu'un m'a fait remarquer, à la fin de la première

Le Fabuleux Voyage de l'ange



semaine de tournage, que je pilotais une majorité de non-acteurs. Je n'avais pas choisi la sécurité de ce côté. D'ailleurs, je ne m'en étais pas rendu compte.

— **Tu as déclaré que tu n'aurais pas fait ce film sans le concours de Daniel Lavoie dans le rôle de Francis, comme d'ailleurs Denys Arcand n'aurait pas fait Jésus de Montréal sans Lothaire Bluteau. Pourquoi ce choix exclusif?**

— C'est une série de coïncidences. D'une part, j'ai donné beaucoup de séances d'atelier à Saint-Boniface (Manitoba) et indirectement j'ai appris à connaître Daniel. La première suggestion vient de Michèle Puzé, la femme de mon producteur. D'autre part, ma conseillère et grande amie, Marthe Nadeau, est venue chez moi célébrer l'anniversaire des **Dernières Fiançailles** et m'a parlé de Daniel. De là, j'ai approché Daniel et j'ai constaté que nous avions pas mal d'atomes crochus. L'aventure l'a tenté parce que, pour la première fois, on ne lui offrait pas un rôle de tombeur de dames. Ça a été merveilleux du début à la fin. Je ne regrette rien. Je dois dire toutefois que nous utilisons un peu trop les mêmes acteurs depuis sept ou huit ans. Comme autrefois, j'aime présenter des images nouvelles.

— **Qu'est-ce qui ne va pas entre Francis et sa fille Ève?**

— Je pense que c'est un malentendu dû au fait qu'ils ne se côtoient pas, parce que lui vit la nuit et elle le jour. De plus, tous deux traversent une crise, lui d'inspiration, elle d'adolescence. Comme lui dit Maria: je me demande qui traverse cette crise d'adolescence: elle ou toi?

— **Ève et Paul laissés sur une île, est-ce une dure épreuve ou la totale liberté?**

— D'abord, est-ce imaginaire ou réel? Si je réponds à cette question, je vais à l'encontre de l'interprétation que je veux laisser aux spectateurs. Bien sûr, l'île représente ce qu'elle représente depuis toujours, et ce voyage peut être initiatique, dans un sens très large si l'on veut.

— **Ève a une grande admiration pour son oncle Rival qui vit en aventurier. Qu'est-ce qui l'attire vraiment vers ce marin porté vers l'alcool?**

— C'est la différence et c'est la non-dépendance. Je pense qu'on est attiré davantage vers des oncles et des tantes qui sont marginaux plutôt que par nos propres parents, même s'ils sont assez dynamiques. Parce qu'entre nos parents et nous, il y a toujours cette relation d'autorité. C'est aussi la fascination de l'inconnu. N'oublions pas que cet oncle s'appelle Rival. D'autre part, c'est quelqu'un qui a raté sa vie et qui cherche quelque chose qu'il n'a pas trouvé. Finalement, il prend conscience que vivre c'est peut-être transmettre quelque chose aux autres.

— **Quand Francis rencontre son frère Rival, il n'est pas très content que sa fille fraie avec lui.**

— C'est un délinquant parce qu'il a décroché. Mais c'est aussi un personnage symbolique. De toute façon, qui aborderait le film d'une façon réaliste serait perdu.

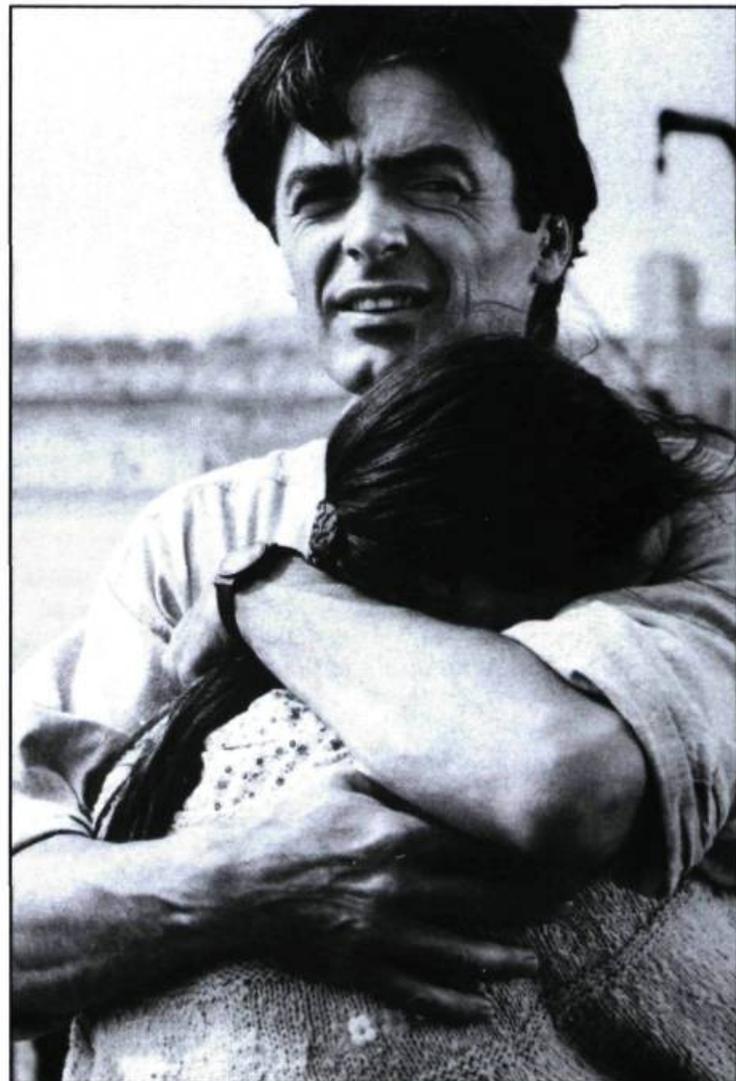
— **Vous avez donné à Marcel Sabourin un personnage très décontracté.**

— Il est proche parent d'Abel dans *Il ne faut pas mourir pour ça* et dans *Le vieux pays où Rimbaud est mort*, ainsi que de l'intendant Talon dans *Les Maudits Sauvages*. J'ai souvent donné à Marcel des rôles très décontractés.

— **Francis dessinant des BD invente Sican et devient Sican. Cette identification crée une double personnalité. Comment Francis passe-t-il du monde réel au monde imaginaire?**

— Au point de départ, toute image traite avec et de l'imaginaire. Donc, même le documentaire est une fiction. Mon obsession: montrer que des films sont des films. C'est la grande chicane en Europe des anges à la fin des **Dernières Fiançailles**, les uns disent que s'il n'y avait pas les anges, ce serait un chef-d'oeuvre, les autres affirmant que c'est un chef-d'oeuvre parce qu'il y a des anges. Pour moi, tout est possible. L'ange se situe dans l'imaginaire.

Le Fabuleux Voyage de l'ange



Durant le tournage le mot d'ordre était: on fait du Méliès, c'est-à-dire on invente avec très peu de moyens et on s'amuse. Je ne veux pas de grands décors. Le film doit correspondre à nos moyens. Donc, il faut imaginer. Ce que je peux ajouter, c'est que la clé de ce film réside dans le son. Je dirais que le film est à 60% dans le son. Sa tentative d'harmonie se trouve dans le son. Tous les repères sont là. Je dois dire que c'est un film qu'il ne faut pas chercher à



Les Dernières Fiançailles

comprendre. C'est un film devant lequel il faut se laisser bercer. J'ignore comment la magie fonctionne. Jusqu'à présent la magie est totale ou nulle.

— **On arrive au projet Neptune qui relève de la plus extravagante fantaisie.**

— Le projet Neptune est là pour faire naître la bande dessinée. La réalité est totalement inversée. Dès la première image du film, elle fait déjà partie de la bande dessinée. Rappelez-vous le sabre que saisit le Japonais. Je me suis soucié de tout rendre imaginaire et d'organiser les signes selon une certaine harmonie. Que le projet Neptune soit possible ou non, je n'en sais strictement rien.

— **Puisque tu parles de signes, attribues-tu du symbolisme aux costumes?**

— S'il y a une symbolique, elle vient de la créatrice des costumes, Nicole Pelletier, car je ne suis intervenu nulle part. J'ai dit à tout le monde: jouez. Bien sûr, il y a le costume de Sican qui vient de la bande dessinée. C'est Rémy Simard qui l'a inventé sur le papier et Nicole Pelletier l'a repris. Mais, pour les autres, c'est la pure invention de Nicole Pelletier, comme les décors sont la pure invention de Claude Paré. J'ai laissé tout le monde avoir son plaisir à l'intérieur du sujet déterminé. Il faut dire que j'ai toujours été comme ça. Les gens de l'extérieur ont tendance à croire que je suis extrêmement directif. C'est le contraire. Ce qui m'importe, c'est que le **terrain de jeu** soit très bien déterminé et que chacun sache quel rôle il tient à l'intérieur de ce jeu qui est le film. À partir de là, je laisse chacun absolument libre.

— **Es-tu directif avec les acteurs?**

— Si je travaille avec des non-acteurs, je me laisse diriger par eux. Les non-acteurs n'ont pas les registres possibles que possède, par exemple, un Marcel Sabourin. D'autre part, avec les professionnels, je suis beaucoup plus directif, parce qu'ils peuvent, grâce à leur talent, faire n'importe quoi. Ma direction des comédiens se fait à la table et en parlant du sens d'un personnage.

— **Dans Le Fabuleux Voyage de l'ange, on trouve un Arabe, une Haïtienne, un Anglophone, un Japonais, une Colombienne, des Québécois, bien sûr. Pourquoi toutes ces nationalités dans un même film?**

— C'est une bande dessinée, c'est dire qu'on peut se permettre beaucoup de fantaisie. De plus, c'est amusant de donner une image de Montréal et du Québec un peu moins saturée de Canadiens français ou de Québécois. C'est juste prendre une bouffée d'air. D'ailleurs, Daniel Lavoie est Manitobain d'origine.

— **Comment Daniel Lavoie a-t-il composé la musique du film?**

— Elle a été faite entièrement après le tournage. Avant le tournage, Daniel m'avait dit: si tu trouves que j'ai beaucoup de problèmes, donne-moi mon rythme. Quand il dérapait, je lui donnais un **beat**. La musique s'est faite très rapidement, en moins de deux mois. Tout est tombé dans le mille. Daniel était le premier à dire que, s'il n'avait pas tourné dans le film, il aurait dû prendre plus de temps avant d'y entrer. On peut dire qu'il s'est mis en musique.

— **Le montage a-t-il respecté le tournage?**

— Vingt-cinq minutes de matériel original ont pris le chemin de la poubelle. C'est la conséquence d'une sous-scénarisation. Pour moi, un scénario de cent pages ne donne pas nécessairement cent minutes. Il promet même deux cent minutes. Mes scénarios sont généralement plus resserrés.

— **Le Fabuleux Voyage de l'ange est d'une autre «espèce» que l'apparition des anges dans Les Dernières Fiançailles. Y a-t-il une affinité entre les deux films?**

— *Possiblement. Une strophe de la chanson de la fin dit:*

*«Là-bas, là-bas, une île au large
Attends que tu viennes à son rivage
Pour t'éblouir de rêves étranges
Quand l'espoir t'ouvre ses ailes d'ange.»*

C'est dans ce sens que la symbolique de l'ange est utilisée. Je trouve que l'ange, c'est la plus belle métaphore de l'inconnu.

— **Cette réalisation dans la science-fiction, est-ce une nouvelle étape dans la carrière de Jean-Pierre Lefebvre?**

— *Je ne pense pas. D'abord, ce film n'est pas de la science-fiction en tant que telle. C'est plutôt une manifestation exubérante de l'imagination et de l'imaginaire. Pour moi, elle est inscrite d'une façon courante dans ce que j'ai fait: L'Homoman, Le Révolutionnaire, Jusqu'au coeur... Avec La Boîte à soleil, j'entreprends une croisade pour l'imaginaire. D'ailleurs, La Boîte à soleil commence par une citation de Luis Bunuel qui dit: «Entre le hasard et le mystère se glisse l'imagination, liberté totale de l'homme.» Je trouve que notre société, nos films, notre télévision se resserrent de plus en plus sur une sorte de matérialisme, autant du sujet que de la forme. On est comme étouffés. Il n'y a pas de folie, de grand départ avec humour et avec imagination, vers quelque chose de différent. Pour le prochain numéro de Lumière, j'ai choisi comme sujet: «L'imaginaire québécois?»*

— **Tu as un nouveau projet?**

— *L'Apprentissage écrit par Michel Garneau. Ce sujet porte sur les collèges classiques. Je n'aurais jamais pensé le traiter. Michel Garneau a trouvé une façon de l'aborder qui n'a rien à voir avec les petites et les grandes mémoires, mais plutôt avec le sens profond de ce qui s'est passé à l'époque. Ce ne sera pas un film réaliste. D'ailleurs, je n'ai jamais fait de films réalistes.*

— **Nous nous rencontrons au lendemain des funérailles de Robert-Claude Bérubé. Aurais-tu un témoignage à rendre?**

— *C'est une grande perte. Nous nous sommes très peu connus, durant les vingt dernières années. Cependant, j'ai commencé à travailler au Centre diocésain du cinéma en 1960. Robert-Claude et moi étions deux néophytes qui avions une passion absolument commune. D'ailleurs, nous n'avons jamais parlé d'autre chose que de cinéma. C'est sans doute pour cela que nous nous entendions si bien. J'ai l'impression de perdre un vieux copain qui est un être aimé, quelles que soient les allégeances politiques et religieuses. C'est une perte énorme.*



Le Fabuleux Voyage de l'ange

FILMOGRAPHIE

- 1964 : L'Homoman (c.m.)
- 1965 : Le Révolutionnaire
- 1966 : Patricia et Jean-Baptiste
- 1966 : Il ne faut pas mourir pour ça
- 1967 : Mon amie Pierrette
- 1968 : Jusqu'au coeur
- 1969 : La Chambre blanche
- 1969 : Q-Bec My Love
- 1966-70 : Mon oeil
- 1971 : Les Maudits Sauvages
- 1971-73 : Ultimatum
- 1973 : On n'engraisse pas les cochons à l'eau claire
- 1973 : Les Dernières Fiançailles
- 1975 : L'Amour blessé (Confidences de la nuit)
- 1976 : Le Gars des vues
- 1977 : Le vieux pays où Rimbaud est mort
- 1979 : Avoir 16 ans
- 1981 : Les Fleurs sauvages
- 1981-83 : Au rythme de mon coeur
- 1984 : Le jour «S...»
- 1987 : Laliberté Alfred Laliberté sculpteur (1878-1953)
- 1988 : La Boîte à soleil
- 1991 : Le Fabuleux Voyage de l'ange