

Gilles Carle, *Pudding chômeur* Entretien

Philippe Gajan et Marie-Claude Loiselle

Numéro 83-84, automne 1996

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/23341ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (imprimé)

1923-5097 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce document

Gajan, P. & Loiselle, M.-C. (1996). Gilles Carle, *Pudding chômeur* : entretien. *24 images*, (83-84), 4–11.

Gilles Carle

Pudding chômeur

De l'homme, celui qui se plaît à fouler les trottoirs du «bas de la ville», à fureter dans les tavernes, les bars et les restaurants de quartier, à glaner quelques sonorités mélodieuses parmi tous ces accents bigarrés qui peuplent la métropole, on retient avant tout son amour de la vie sans limite et sans entrave. D'une manière que l'on devine presque obsessionnelle, il traque et pille la réalité pour la sublimer (ce qui ne veut pas dire l'enjoliver) en une exubérante explosion de tous les instants, un plaisir plus que jamais contagieux. C'est que Gilles Carle redessine, avec *Pudding chômeur*, les contours d'un cinéma social, stimulant, vivifiant et, de ce fait, combatif. Ce vingt-septième long métrage laisse ainsi croire à une sorte de film-somme vers lequel convergent toutes ces voies hétéroclites empruntées par le cinéaste en plus de trente ans d'une prolifique carrière.

M.-C.L.



Entretien

PROPOS RECUEILLIS PAR PHILIPPE GAJAN ET MARIE-CLAUDE LOISELLE

24 IMAGES: Vous aviez dit lors d'un précédent entretien qu'un film sort toujours d'un autre film. Qu'en est-il de *Pudding chômeur*?

GILLES CARLE: Peut-être s'est-il passé trop de temps entre celui-ci et les précédents pour que cela puisse se produire. Cela faisait cinq ans que je n'avais pas tourné de films personnels. Entre-temps, j'ai réalisé *Miss Moscou* en Suisse, puis *Blood and Hunter* et enfin un autre téléfilm d'après Curwood.

Quant à *La postière*, je le vois comme un film repos... un cadeau du ciel. Quand je ne sais pas trop quoi faire, je fouille dans ma mémoire. Je n'avais pas envie alors de m'énerver, mais de vivre au paradis pendant un mois ou deux. C'est le paradis là-bas à Saint-Narcisse! C'est un peu comme *La maison suspendue* pour Michel Tremblay. On regarde simplement ses personnages vivre, on scrute ses propres souvenirs et on essaye de les faire passer. Un peu comme l'a fait Fellini avec *Amarcord*.

Par contre, *Pudding chômeur* adopte plutôt un style-choc. Le choc que j'ai ressenti il y a quelques années au contact de l'Est de Montréal. Il y a trois-quatre ans, je me trouvais près de la station de métro Papineau, sous le pont Jacques-Cartier, où le film est tourné. Je me suis mis à regarder le monde vivre autour de moi, j'étais tout seul. Là, m'est venue cette idée extraordinaire que nos films étaient complètement timorés, pépères, qu'on avait peur, les jeunes autant que moi et moi autant que les jeunes. L'humanité nous devançait de plusieurs décennies, l'humanité changeait sous mes yeux et je ne le savais pas. J'ai alors commencé à écrire le scénario qui a donné *Pudding chômeur*. Dans l'est de la ville, sur la promenade Ontario

par exemple, il se passe beaucoup de choses fort intéressantes. Par malheur, il y a à peu près trois cents sectes religieuses qui ont pignon sur rue et qui exploitent les gens. L'idée de Chloé, qui a un peu vécu cela et en avait gardé une certaine rancœur, était que l'on en fasse un film. Non pas une attaque, mais un film qui montre cette sorte de tricherie sociale opérée par des gens très débrouillards, qui ont la parole facile.

Au départ, il y a donc un choc humain. Des personnages comme celui de Crowbar, qui m'a été inspiré par un membre de la secte Le croissant lunaire, n'existaient pas il y a dix ans: brillant homme d'affaires, propriétaire d'un bar, homosexuel, il se fait payer pour faire l'amour à des femmes. De telles combinaisons sont extraordinaires, elles donnent des êtres fabuleux, des êtres de cirque. C'est véritablement un cirque humain! C'est là qu'est l'avenir, non pas dans la richesse de Westmount mais dans la pauvreté. On retrouve cette même humanité à Los Angeles ou au Mexique. Les gens sont obligés de se débrouiller, car ils n'ont rien.

Le centre-sud est un quartier en mutation, comme toute chose. Il n'y a rien de stable. Il est simplement peut-être plus en mutation que les autres. Tout change de vocation, les édifices, les casernes de pompiers, les églises. Les mormons se sont installés en plein centre, dans une église sous terre qui peut contenir mille deux cents fidèles à la fois.

Votre film porte différents regards sur les sectes. Par exemple, la secte que Yo-yo crée autour du jeune garçon n'est pas observée d'un œil aus-



PHOTO: ROGER DUFRESNE

De gauche à droite, Emma (France Arbour), Alphonse (Louis-Philippe Davignon-Daigneault), Mohammed (Michel Laprise) et Yo-yo (Chloé Sainte-Marie).

si critique que ce que votre discours aujourd'hui nous laisse entendre.

Regarder avec un œil critique, ce serait regarder la vie comme si c'était un film, ce qui serait de la foutaise! Il faut que le film soit critique par lui-même, parce qu'il existe, parce qu'il est, ce qui est très différent. Il faut qu'il s'incorpore dans le substrat social. Je n'ai pas besoin d'expliquer ce qu'est le film. S'il est bon, il doit se comprendre de lui-même.

Je ne fais pas des films sur des problèmes. Les films où l'on cherche à critiquer quelque chose d'une façon évidente sont condamnés à mourir très jeunes, un peu comme ceux qui se passent dans le futur. Il n'y a rien qui vieillit plus vite que le futur et la critique car ils sont constamment en mutation. De la même manière, je préfère la germination à la fleur. J'aime mieux le mouvement des choses que

leur existence même. C'est un dynamisme social que j'ai cherché à mettre en évidence dans *Pudding chômeur*. Si je retourne trois semaines plus tard au même endroit dans le quartier, j'y observerai sans doute autre chose puisqu'il est en constante transformation. Nos films au Québec — et je m'inclus là-dedans avec *La postière* par exemple — sont très statiques, ils ne tiennent pas compte du mouvement. C'est comme faire un film sur un glacier et ne pas tenir compte du fait qu'il fond.

C'est peut-être parce que La postière s'inscrit dans le passé?

Oui, au fond, le passé se situe plutôt dans l'imaginaire et ce n'est pas cette dimension que je recherchais dans *Pudding chômeur*. Je cherchais avant tout des personnages. Pour cela, je tenais à avoir des acteurs inconnus et ce fut très difficile, pénible de les trouver, comme

par exemple ceux qui interprètent Crowbar et l'Arabe. Je comprends pourquoi Radio-Canada prend toujours les mêmes, c'est une solution de facilité. C'est difficile d'aller vers de nouveaux visages. Je me promenais dans les restaurants, deux agences de casting travaillaient pour moi. Je voulais un bel Arabe car, au fond, c'est l'éloge des multiples ethnies qui vivent ensemble, s'entrechoquent et composent une masse critique que je voulais faire. Sans elles, il n'y a rien, pas d'énergie. C'est une espèce d'explosion.

Michel Laprise, qui interprète Mohammed, je l'ai vu dans un restaurant de la rue Saint-Denis et je croyais vraiment que c'était un Arabe. Ayant appris que non, j'ai quand même voulu le rencontrer. Or il parle arabe, chante en arabe, fréquente le milieu arabe. Le fait de ressembler physiquement à un Arabe l'a conduit progressivement à vivre avec les Arabes! Il les connaît donc très bien. Il me fallait des acteurs comme lui, qui soient nouveaux. Même s'ils n'ont jamais joué, ce sont quand même des acteurs. Un peu comme le petit garçon.

Vous trouvez tous vos acteurs de cette façon?

Je les trouve de toutes les manières possibles et imaginables: parce que c'est l'ami d'un tel, parce que je l'ai vu dans un restaurant, dans les agences de casting. J'ai même fait venir des agences de danseuses nues! Je voulais trouver une danseuse nue qui ne serait pas ridicule. Je la voulais jolie, pas comme celles qui se tortillent devant les caméras de Radio-Canada. Celle que l'agence me proposait était une très bonne comédienne, mais après avoir fait quelques essais avec elle, je me suis rendu compte qu'il y a quelque chose, une vérité qui se dégage de l'acteur, malgré lui peut-être, et qui n'est pas nécessairement la vérité que je cherche, parce que ce personnage n'est pas une danseuse nue, mais Tina de la rue avec son caractère bien à elle. On ne s'approche jamais assez des gens! On ne montre jamais assez leur univers. Person-

nellement je connais beaucoup mieux celui des gens du centre-sud depuis que j'ai vécu avec eux, et même celui des prostituées, je le trouve absolument extraordinaire.

Mais on retrouvait déjà cet univers dans certains de vos films...

D'ailleurs, ce film me ramène à *La mort d'un bûcheron* que je viens de revoir. *Pudding chômeur* se place en continuité directe avec lui, comme si je n'avais rien fait entre les deux. C'est incroyable! Je pensais à l'époque que mon scénario était bâtarde. Il l'est mais il fonctionne mieux que s'il ne l'était pas. La deuxième partie, *Lettre à un inconnu*, est ce que j'accepte le mieux de tout ce que j'ai fait. C'est un film qui n'a pas peur des mots, qui n'a pas peur de la vérité, c'est un film libre. Faire du cinéma libre est la chose la plus intéressante au monde. Faire du cinéma mécanique, non. Il faut se désencombrer le cerveau et se dire pourquoi pas? J'aimerais que le Québec retrouve la liberté qu'il avait au cinéma au début des années soixante, sans le savoir. Faire *Léopold Z.* ou faire *Pudding chômeur*, c'est pareil. On se retourne et on dit: «Je tourne ça, j'aime mieux ça. Changez mon décor, transportez-le là-bas! Je veux être à contre-jour...».

Que s'est-il passé entre *La mort d'un bûcheron* et *Pudding chômeur*? Était-ce une période de recherche?

Je ne fais jamais de recherche dans la vie. Je vis tout simplement, j'ai mes habitudes. Avant j'étais un peu maniaque. Je voyais une vieille dans la rue, je la trouvais intéressante, je la suivais pour savoir où elle vivait, où elle allait, ce que contenait son sac... Les policiers m'ont arrêté deux ou trois fois... Je risquais de me retrouver avec une réputation de gérontophile! Quand ils ont su que j'étais cinéaste ils n'ont rien dit, mais ils ont trouvé que mon comportement était dangereux. Cette période est maintenant terminée. À l'époque,



Le suicidé sur le pont Jacques-Cartier (François Léveillé, en haut).

En bas à gauche: Alphonse, Yo-yo et le policier Tardif (Robert Gravel). À droite: Sigourney (Martine Deslauriers) et Dolly (Sylvie Potvin).

GILLES CARLE

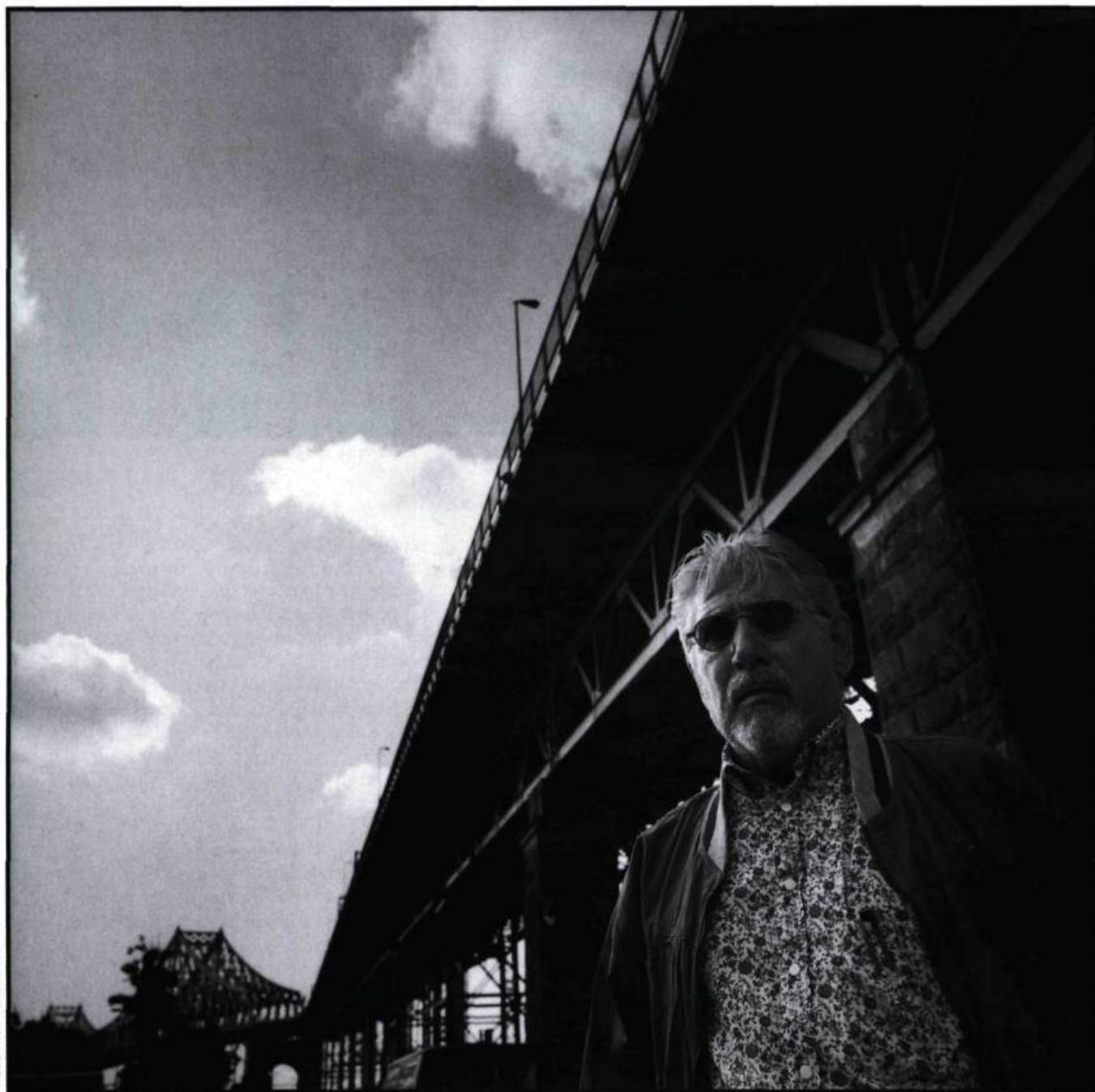


PHOTO : BERTRAND CARRIÈRE

Gilles Carle.



Tina (Claudia Viens) dévoile ses charmes pour Mohammed (Michel Laprise).



Mohammed magicien.

PHOTOS: ROGER DUFRESNE

j'enregistrais la conversation de tous les chauffeurs de taxi. Je faisais une étude sur la langue. Je me suis aperçu qu'elle avait totalement changé. À ce propos, j'ai voulu rendre hommage à Michel Tremblay dans *Pudding chômeur* — parce que lui aussi son univers s'écroule et change complètement — en utilisant *Hosanna*. La petite danseuse nue veut apprendre le français à Mohammed à l'aide d'un texte de Tremblay. C'est complètement délirant! On emploie une espèce d'amalgame de mots précieux, de mots qu'on déforme légèrement et de joul. Le joul est une langue qui n'a pas peur des mots, qui y a fait entrer beaucoup de nouveaux termes. Je suis ouvert à cela, je n'ai pas de principes linguistiques, je ne suis pas universitaire. Les cinéastes trouvent leur bien dans ce que les autres n'aiment pas.

Quel a été votre principal souci en abordant le tournage?

Un reproche que je fais à la jeunesse, un reproche aimable mais dur, c'est de toujours rechercher l'effet discothèque, ce que je voulais éviter à tout prix. Mon caméraman savait qu'on ne tournerait pas dans les discothèques mais à l'extérieur. C'est plus intéressant. Pas de fumée bleue ou d'effets stroboscopiques. Le party de *Pudding chômeur* a lieu l'après-midi et est éclairé avec ce qu'il y a sur place, tout simplement. C'est pourquoi j'ai travaillé avec Pierre Letarte. J'ai rencontré dix-huit directeurs de photographie et ce qu'on me montrait ressemblait à de la publicité. J'en ai assez fait pendant quinze ans pour savoir ce que c'est... Je ne recherchais pas la propreté, je voulais faire un film «brulant», assez pauvre, et, ironie du sort, je n'ai pas eu non plus beaucoup d'argent (2,1 millions \$).

Pour la musique, j'ai eu la collaboration de Jean Delorme. Avec quinze ans de conservatoire, quinze ans de club, il est capable de tout faire, du classique, du western, toujours avec les mêmes instruments. De l'harmonica mêlé à de l'accordéon, cela fait des sons chinois, sûrs, amers et doux en même temps. C'est triste et gai. Une belle combinaison.

Ensuite, à la direction artistique, j'ai travaillé avec Raymond Dupuis. Il a pris la relève de Jocelyn Joly (décédé il y a quelques années) qui faisait presque tout ici et qui a imprimé sa marque sur beaucoup de films de Radio-Canada, ceux de Beaudin, les miens. Jocelyn avait une certaine idée du décor. Il se tenait devant et disait alors: «C'est parfait, c'est parfait... maintenant on casse tout». Il y déposait des objets qui n'avaient pas de bon sens dans le contexte de la scène, il déchirait la robe d'une fille, il insufflait la vie au sein du décor. C'était son moment privilégié. Il était là, assis et disait: «Ôtez-moi ça, ôtez-moi ça. Peinturez-moi ça jaune caca au lieu de ce beau jaune.» C'est lui qui a réalisé les décors de *La mort d'un bûcheron* notamment.

Comment avez-vous filmé les scènes de miracles?

Tout est magique dans le film! Il n'y a pas d'effets électroniques. J'ai rencontré quatre magiciens, seul le quatrième comprenait ce que je voulais faire. Les autres trouvaient que c'était impossible, comme par exemple de changer les briques en or et montrer cela dans un seul plan. On ne peut pas lutter contre les Américains et d'ailleurs cela aurait été une énorme tricherie que de faire des effets électroniques dans un garage. Michel Laprise a donc appris la magie. Quand il fait disparaître le billet de vingt dollars, c'est réel. Ce sont de vrais miracles, faits sur place. Avec des effets électroniques on aurait perdu ce sentiment de réalité. Et les gens y croyaient dans la foule!

Je voulais aussi personnaliser cette foule car je trouvais les gens du quartier tellement extraordinaires. On reconnaît les mamas Teresa, les guidounes, les demoiselles Tralala — qui sont les travestis —, les toutous de cuir, comme on les appelle. Ils sont connus dans le quartier. La réalité dépasse vraiment notre attente. Je peux vous dire que derrière chaque scène du film, il y a une scène réelle, vue ou entendue. En me promenant dans l'Est, j'ai assisté à des scènes de mon film, des scènes que j'avais imaginées. La réalité est meilleure que ce que l'on peut inventer, comme ce micro qu'on donne au sui-



Emma (France Arbour).



Mohammed pris pour un poseur de bombes.

cidé sur le pont avec une canne à pêche pour qu'il puisse parler à son fils. Tout le monde pense que j'ai inventé ça, mais c'est la police qui m'a organisé cette scène! La scène était écrite avec des porte-voix. La différence c'est qu'avec le micro l'amplification est tellement bonne que l'on peut couvrir toute la ville de Montréal en parlant normalement, à voix basse. Ce qui m'a permis d'écrire ce dialogue entre Léo et Yo-yo sur un ton d'intimité. Même la scène des cochons lâchés en ville est réelle! Il paraît d'ailleurs que le cochon égaré a survécu comme par magie...

Un autre exemple, lorsque je tournais *Les Plouffe*, on avait loué une maison dans le sud-ouest de Montréal. On commençait à cinq heures du matin, et lorsqu'on arrivait, ceux qui vivaient là étaient tous en train de déjeuner aux barres de chocolat Mars, au Kik-Cola jumbo, aux chips et à l'orangeade. Ils mangeaient les pires cochonneries et ils étaient tous obèses. J'ai reproduit ça dans la scène du film où le petit garçon retourne dans sa famille d'accueil et où on les voit tous devant la télévision. Or, comme dans le film, le père était réellement professeur de mathématiques. Il y a deux écoles: on peut chercher la banalité ou se laisser séduire par le non-banal. Je suis plutôt de la seconde école. Je n'ai jamais fait de scènes de taverne, de scènes de repas, de scènes clichés de la vie québécoise. À part peut-être dans *Les Plouffe*. Je m'intéresse toujours à ce qui est le plus signifiant. La banalité, ce sont les téléromans et on n'a pas le droit de faire des films comme des téléromans. Eux ont du temps, ils peuvent se permettre de se forger progressivement un auditoire. Dans les téléromans, les gens prennent un café, au cinéma il faut les trouver au lit, il faut qu'ils se battent. Le cinéma est un concentré qui voit la réalité d'une autre manière.

Ce film, plus que vos précédents, adopte un rythme très rapide.

Pas plus que *La mort d'un bûcheron*. Pas beaucoup plus en tout cas. J'ai voulu faire ce que Charles Péguy appelait en littérature des «départs en falaise». Je voulais que le spectateur tombe dans le film. Briser les lois, le suspense. C'est un milieu social que j'étudie. Je voulais donc que les gens n'aient pas le temps de réfléchir, de la même façon que moi quand je dis avoir subi des chocs au contact de ce quartier. Il faut montrer de la réalité, la façade mais aussi l'envers, trouver des scénarios qui correspondent à la réalité. Ces scénarios sont



Crowbar (Luc Charpentier) anime le grand party final.

les plus difficiles à écrire quand il faut briser la forme linéaire du discours et charrier neuf personnages tout le temps. J'ai aussi un peu écrit de cette manière pour lutter contre le film à trois personnages. Si on continue comme ça, on aura bientôt le cinéma le plus intimiste du monde par manque d'argent. Pour moi ce n'est pas une raison. Je me suis dit que s'il le fallait, je demanderais la collaboration des gens. J'aime les gens, tous. Il y a une parole de Montherlant que je trouve vraiment formidable: «Je veux bien croire qu'une servante est plus intéressante qu'une reine, mais accordez-moi qu'une reine puisse être aussi intéressante qu'une servante.» On peut faire un film sur la bourgeoisie, mais alors le regard que l'on porte sur elle ne doit pas, lui, être banal et bourgeois. Faire un film sur les ouvriers, ce n'est pas avoir le regard «ouvriériste», car il faut pouvoir tout contenir. Quand on fait de la psychologie, on ne doit pas faire de «psychologisme». Tout se mêle, tout éclate, tout vibre tout le temps. Vous trouvez le rythme de *Pudding cbômeur* rapide, mais ce n'est pas tant que le rythme soit rapide qui donne cette impression comme le fait qu'il se passe beaucoup de choses en même temps.

Vous avez déjà dit qu'il fallait chercher vos repères cinématographiques du côté des films néoréalistes, ceux de Renoir, dans lesquels on voit vivre le peuple.

Oui, *Pudding chômeur* est un film néoréaliste. J'ai revu une partie de *Rome, ville ouverte* et j'y reconnaissais mon film. Il y a dans ce film des personnages extraordinaires, tout comme dans *Le voleur de bicyclette*. L'arrière-plan social est toujours présent. Cela m'a d'ailleurs donné l'idée, pour la série sur l'histoire du Québec que je suis en train de préparer, d'adopter moins la forme du documentaire que celle d'un long métrage de fiction duquel j'enlèverais les acteurs principaux. Le cinéma américain a cette énorme qualité. On entre dans un bar, tout est parfait. Mais parfois, c'est Rambo qui entre et là, c'est moins intéressant! Je me préoccupe alors plutôt de la serveuse, je regarde dans le coin de l'écran comment elle essuie la nappe, comment elle ramasse la bière qui a coulé. J'agis maintenant avec mes personnages principaux comme s'ils étaient des personnages secondaires. Il faut qu'ils accomplissent tous les gestes à la perfection. Pour faire du cinéma, il faut beaucoup d'humilité. Il faut beaucoup d'orgueil au départ, puisqu'il faut croire en son talent sans n'avoir jamais rien fait, mais ensuite, pour durer, il faut beaucoup d'humilité.

Il faut se mêler aux gens mais aussi savoir presque s'effacer devant eux quand c'est nécessaire. Un peu comme au moment du tournage de *La vraie nature de Bernadette*. Il y a dans ce film une scène où elle tire sur les grévistes. Au départ, je voulais égorger des veaux sur l'autoroute mais je n'en ai pas eu l'autorisation. De la même manière, il m'a été défendu de faire se suicider le père de l'enfant du haut du pont Jacques-Cartier. J'ai alors dû trouver l'idée de l'affiche du haut de laquelle il saute. En fait, tout dépend du point de vue qu'on a sur les choses! En haut d'un volcan en Sicile, l'Étna, des touristes américains prenaient des photographies en s'extasiant. Arrive une armée de paysans. Eux, ce sont leur terre que le volcan détruit. Ils avaient des fourches, des matraques, des couteaux. Ils ont blessé beaucoup de personnes. Ils ne pouvaient pas supporter l'idée que quelqu'un admire ce qui détruit leur terre. Bernadette avait un point de vue sur la nature que les paysans ne supportaient pas du tout: eux pouvaient égorger des veaux et elle les attaquait pour cela. Je n'ai pas eu le droit de les faire égorger mais elle tirait quand même. Ce n'est pas les choses qui m'intéressent, mais le rapport entre les choses.

Pourtant, dans le cas de Bernadette, cela changeait le sens de la scène.

Un peu. En fait, souvent les fonctionnaires ont raison. Ils sont maniaques, ils prennent leur temps, des jours et des jours. On ne se rend pas compte comme ils sont malins. Ils aiment bien justifier leur travail. Si j'avais réalisé *Bernadette* comme je le voulais, cela aurait donné la même impression que la fin d'*Apocalypse Now* où on égorge des taureaux. Or j'ai trouvé cette scène complètement fabriquée. S'il y avait eu des ruisseaux de sang comme le voulait le scénario, la scène aurait été forcée. Il ne faut pas dire dans une scène ce que le film dit de façon indirecte dans chaque scène. C'est le grand malheur du cinéma québécois, et du cinéma en général.

On m'a posé la question du pourquoi de la scène d'amour. D'abord l'amour mécanique, c'est bon parfois. Il n'est pas interdit de le faire dans un gymnase la nuit! Mais pourquoi, cette scène? Les gens trouvaient Bernadette trop sainte, trop «cute». Je ne voulais pas que le personnage de Yo-yo soit uniquement considéré comme une sainte généreuse. Elle jure, elle sacré, elle se met en colère, elle

a un rôle complet de femme. Chloé s'est un peu désencombré le cerveau pour jouer ce rôle. Plutôt que de se demander si c'était la vraie façon de dire les choses, elle y allait de façon spontanée.

On perçoit cette vérité-là.

Je lui avais dit exactement la même chose: «La vérité va passer malgré toi.» Oui, elle passe malgré tout. Moi, je viens de l'Abitibi. Le langage me fascine. En joual, quand on dit «la cerise sur le top du char de police» pour gyrophare, c'est quand même une invention! Je comprends Tremblay parce qu'écrire des dialogues en joual c'est le bonheur total. Je ne l'ai toutefois pas fait dans ce film-là. Il y a détournement de mots partout, des mots de remplacement, l'utilisation de racines de mots, avec une syntaxe parfaite. Dire: «Je watch mon char» ou «je surveille mon automobile», c'est la même syntaxe.

Mais le joual de Tremblay existe-t-il vraiment?

On ne peut pas copier la réalité. Ça donne un certain type de dialogue: «Comme je l'disais à Émile, l'argent fait pas le bonheur. Oh, je l'a'appris, je l'a'appris, je l'sais ben!» On ne peut pas dire ça! On ne peut pas non plus utiliser le joual tel qu'il est. Il faut une utilisation du langage qui donne un mouvement corporel à l'acteur. Ce qui a l'air faux — et c'est dans la mise en scène le plus souvent — c'est quand le dialogue dans un autobus a le même ton que celui tenu en famille. Il faut bien observer si la situation a l'air vraie, ensuite le langage se modifie automatiquement. Quand j'écris, je fais bien attention à ce que chaque mot soit vrai. Cela donne des gestes physiques, des relations inconscientes d'un personnage à l'autre dont seul le réalisateur doit être conscient finalement.

Le spectateur est raisonnable, il ne perçoit souvent le film qu'avec sa tête, ce qui est un problème avec *Pudding chômeur*. Il peut se dire que tout est faux, alors que ce n'est pas le cas. Il y a un temps cinématographique, il y a un temps réel. Il y a un temps de rêve aussi. Quelqu'un attend l'autobus, on ne va pas le filmer pendant les dix minutes où il attend. Il y a une façon de parler du banal dans le quotidien en le rendant intéressant. Du moment que l'on cadre — le cinéma est l'art du cadrage — on choisit, et déjà par ce choix on se débarrasse d'une partie de la réalité, on la découpe. Il n'y a pas de vision marginale au cinéma.

Moi, j'ai ma manière de tourner. J'aime les films où on ne sent pas les coupures. Je travaille comme Buñuel, c'est-à-dire que je monte dans ma tête. C'est pour ça que c'est si facile de monter mes films. (Par exemple, j'ai monté *Bernadette* en trois jours et demi.) C'est vrai même pour un film comme *Pudding chômeur* qui comporte un nombre inconcevable de plans: mille deux cent cinquante, je crois.

Pour revenir à ce que vous disiez plus tôt, vous vous sentez donc complètement libre de travailler selon votre propre méthode? En fait, vous dites qu'au Québec, ce n'est pas que les gens n'ont pas de liberté, mais qu'ils ne la prennent pas. Vous ne souffrez pas de cette lourdeur institutionnelle dont on parle beaucoup, de ces multiples lectures de scénario qui ferait se perdre l'étincelle du début?

Moi, non! Personnellement, je peux «toffer» dix ans. Je fais, entre mes projets de fiction, des choses auxquelles je crois autant et par lesquelles j'apprends aussi beaucoup. Par exemple, préparer la série sur l'histoire du Québec, dont je viens de terminer le scénario, m'a permis de comprendre qu'on a toujours raconté notre histoire



Chloé Sainte-Marie et Gilles Carle sur le tournage avec trois danseuses.

de façon chiche et petite. Quand Radisson descendait le lac Témiscamingue dans le film de Radio-Canada, il y avait trois canots pleins de fourrures. Cela avait toute une importance économique pour la France! Trois canots!... En fait, il y en avait entre quatre et six cents. D'où l'idée d'aller plutôt fouiller dans les longs métrages qui avaient été tournés ici pour y trouver une richesse documentaire. On entend dire à propos des traversées du début de la colonie: «Il a fait une belle traversée, ça lui a pris vingt jours». Mais que signifiait une mauvaise traversée? J'ai alors trouvé des scènes de bateaux, des scènes réelles où des pêcheurs se noient dans le Golfe, tournées par Flaherty. Cela fait partie du patrimoine mondial. Un bateau, un galion qui sombre, fait partie de notre histoire autant que de celle des Américains. J'aurais aimé pouvoir me servir des séries *Radisson* ou *D'Iberville*, mais lorsqu'on entend dire: «Les Anglais approchent, ils arrivent!», on voit par une fenêtre passer trois tuniques rouges. C'est drôle comme ça, mais ça ne peut pas servir pour illustrer une histoire du Québec!

J'ai par contre trouvé des documents incroyables dans les vouîtes de l'ONF: sur la guerre de 1812, guerre complètement oubliée, par exemple. Bernard Devlin, le meilleur réalisateur qui

soit jamais passé à l'ONF, a tourné un film complet là-dessus, qui reste là, dans les boîtes. J'ai donc eu à faire un véritable travail de mémoire.

On voulait pour cette série que je dramatise des scènes. Je suis contre la dramatisation. Dramatiser c'est tuer. Si je dramatise à l'aide de dialogues une scène historique, c'est de la foutaise. Des milliers de dramatisations ont été faites sur la vie de Mackenzie King, sur celle de René Lévesque, etc. D'ailleurs, on n'a rien pu utiliser, ou à peu près, de ce qui avait été réalisé à Radio-Canada. Dans notre histoire, les anglophones quant à eux, de façon naturelle et non concertée, parce qu'ils étaient fils d'immigrés installés dans l'Ouest, ont créé des mythes et ont tourné énormément avec les premiers arrivants, les Inuit, pour nier, en quelque sorte, l'antériorité du fait français. Ils n'ont jamais parlé de nous jusqu'à la Crise d'octobre, et cela afin de minimiser notre histoire, de la réduire. Quand on voit comme moi trois-quatre cents films de l'ONF de suite, cela apparaît de façon tout à fait claire. En deux mots, ce qui distingue Radio-Canada de l'ONF, c'est le manque de réalisme. Le *Séraphin d'Un homme et son péché*, avec son «Viande à chien», pour parler de la paysannerie québécoise, c'est complètement ridicule! ■