

Entretien avec Gilles Carle

Léo Bonneville

Number 104, April 1981

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/51059ac>

[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. (1981). Entretien avec Gilles Carle. *Séquences*, (104), 4–15.



Entrepreneur avec

Gilles Carle

...«que cette histoire se fonde dans l'histoire collective du peuple québécois.»

L'entretien sur *Les Plouffe* a eu lieu en deux temps et se divise en deux parties. La première partie comprend des questions sur la préparation et le tournage du film alors que la pellicule impressionnée était au montage. La seconde partie rapporte l'entretien que j'ai eu avec le réalisateur, après avoir lu le roman de Roger Lemelin et vu le film terminé. J'ajoute que Gilles Carle a lu et complété les réponses tirées du magnétophone.

Léo Bonneville

I

L. B. - Pourquoi avez-vous accepté de faire un film qui n'est pas, comme vos autres films, tiré de votre imagination?

G. C. - Denis Héroux m'a téléphoné, à sa manière habituelle: «Comment vas-tu?... Veux-tu faire *Les Plouffe*?... Ne réponds pas tout de suite!» Il a ajouté: «Lis d'abord le roman». Et il m'a fait parvenir une grosse adaptation faite pour la télévision par Marcel Dubé. J'ai suivi le conseil de Denis. J'ai lu le roman d'abord. Et vraiment, j'ai subi un choc. C'était cent fois meilleur que j'avais pu l'imaginer et, de plus, c'était d'une actualité étonnante. Quant à l'adaptation de Marcel Dubé, elle était conçue pour un téléthéâtre, pas pour un film. Il fallait donc recommencer.

L. B. - Un tel travail, à partir d'un livre, limite-t-il votre puissance d'invention?

G. C. - Pas du tout. Lemelin s'est révélé être un auteur très libre devant son oeuvre; il n'a même pas jugé nécessaire, pour entreprendre un travail d'adaptation, de relire son roman - quoique je le soupçonne de l'avoir relu en secret. Mais Lemelin était comme moi, peu intéressé par une adaptation pour la télévision. Je dirais même qu'il était peu intéressé tout court. J'ai donc dicté une première adaptation, roman en main, à mon assistante, Mireille Goulet, qui ensuite lui a donné la forme d'un scénario, avec divisions par séquences, etc. A partir de là, j'ai fait un deuxième scénario, mais en adaptant le livre beaucoup plus librement, ajoutant de nouvelles idées, de nouvelles

séquences, etc... Cette fois, Lemelin a «mordu». Il a compris, je crois, que son roman pouvait donner lieu à quelque chose qui ait une belle envergure cinématographique, à condition de procéder à une véritable re-création. Il a compris aussi qu'il fallait, du même coup, conserver le fond, c'est-à-dire l'esprit de révolte qui souffle dans le livre (Lemelin l'a écrit à 27 ans).

L. B. - Lemelin est donc venu sur le tard. Comment avez-vous travaillé ensemble?

G. C. - Pratiquement, j'ai fait tout le travail d'écriture. Mais cela ne veut pas dire que la participation de Lemelin n'a pas été importante, au contraire. Il faut dire qu'au début, je me méfiais un peu. Je me souvenais de *La famille Plouffe* à la télévision comme de quelque chose d'amusant, certes, mais d'un peu mièvre, d'un peu *cute*, à la manière de la série américaine «All in the Family». Je me souvenais, question décor, d'une cuisine mal meublée, d'un fond de cour pas très réaliste et d'une galerie peu invitante. Par contre, mon souvenir me renvoyait à un excellent choix de comédiens et à une réalisation (Jean-Paul Fugère) également excellente. Mes vrais préjugés concernaient donc Lemelin lui-même, personnage considéré dans le milieu comme extrêmement réactionnaire et peu sympathique. Je le connaissais un peu, ayant joué quelques parties d'échecs avec lui, et je me demandais s'il ne voudrait pas que le scénario prenne le ton de la télévision. Mais dès notre première rencontre, j'ai été fixé: «Refaire le livre ou refaire ce que j'ai fait pour la télévision ne m'intéresse pas», m'a-t-il dit. J'ai poussé un beau soupir cinématographique.

L. B. - Et vous vous êtes mis au travail...

G. C. - Oui, mais pas pour longtemps. La chaîne française de télévision, FR3, s'est retirée du projet - de manière assez ignominieuse d'ailleurs - et nous avons dû nous arrêter une dizaine de mois. J'ai profité de ces mois-là pour tourner *Fantastica*. Et puis nous nous sommes remis à la tâche. Je dois dire ici que ceux qui ont toujours des préjugés «littéraires» contre Lemelin ont bien tort de les conserver. Il reste notre plus grand romancier populaire. Et puis, il est resté un auteur très inventif, très créateur. Il possède, en tout cas, une qualité rare ici: il sait s'effacer devant ses personnages. Parfois nous écrivions de longs dialogues brillants - trop brillants. Lemelin s'arrêtait: «Non, Ovide ne dirait pas ça... il ne dirait rien». Jamais, en tant qu'auteurs, il ne nous laissait parler à la place des personnages. De mon côté, je surveillais la «littérature» qui aurait pu se glisser dans le scénario. Mais il n'y en avait pas. Nous avons recommencé notre travail trois fois.

L. B. - Avez-vous sacrifié beaucoup de scènes et de personnages?

G. C. - Des scènes, oui. Des personnages, non. C'était pour les besoins de la télévision des années cinquante que Roger Lemelin avait sacrifié des personnages. Denis Boucher et le curé Folbèche, par exemple, qui étaient des héros trop politisés. Dans le film, ils ont aujourd'hui la même importance que dans le livre. Par ailleurs, les personnages de Cécile, de la mère et de Napoléon ont été approfondis, de même que celui de Guillaume. Quant aux scènes coupées, la plupart ont été condensées et intégrées dans d'autres scènes. Ainsi, les premières conversations entre Rita Toulouse et Ovide ont été insérées dans la «partie d'anneaux», la grande scène du début du film. Parler de musique classique, d'opéra et de culture française, comme Ovide le fait pendant une joute sportive, cela montre mieux son caractère marginal. D'autres moments importants ont été intégrés dans la grande procession du Sacré-Coeur, à la fin du film. Enfin, l'essentiel est là, et davantage.

L. B. - Alors il y a des scènes ajoutées?

G. C. - Oui. Et au moins un personnage, car le père a maintenant une maîtresse. Roger Lemelin



a voulu mettre dans le film des choses qu'il n'avait pu mettre dans son livre à l'époque. «Les Plouffe», c'est bien plus qu'une «peinture de moeurs», comme on l'a dit, bien plus aussi que la description d'une vie de quartier - quoique nous ayons toujours eu le souci d'être fidèles à la vie du quartier Saint-Sauveur. C'est la description d'un univers franquiste, où l'Etat et le clergé s'allient en vue de contrôler les masses; ça leur réussit bien d'ailleurs, puisque, à part quelques accrochages comme Murdochville ou Louiseville, le contrôle a été presque parfait. Les petites gens, comme Ovide, ou Napoléon, ou Cécile ou le curé Folbèche (il voudrait bien pouvoir s'opposer aux idées du haut-clergé mais il y a la loi d'obéissance), ne peuvent pas «s'en sortir» pour une raison bien simple: personne ne veut qu'ils s'en sortent. Le Pouvoir profite même de la guerre pour resserrer encore un peu plus son étreinte. Tout cela, à vingt-sept ans, Lemelin l'a vu clairement. Et il n'a pas hésité à utiliser des éléments non-fictifs, comme les discours du Cardinal Villeneuve et du Père Lelièvre, au sujet de la conscription, pour en faire la démonstration.

L. B. - Parlez-nous de la fameuse procession du Sacré-Coeur?

G. C. - Quarante ou cinquante mille personnes y auraient participé. C'était en mai 1940. La foule des fidèles, flambeaux en main (cornets de chandelles), partait des paroisses de la basse ville, formait un long cordon lumineux et montait vers la

Place de l'Hôtel de Ville, où le Cardinal Villeneuve les attendait. Celui-ci, tout le monde l'espérait, y compris les membres du bas-clergé, devait se prononcer contre la conscription. Mais c'est exactement le contraire qui est arrivé: il s'est prononcé *pour* la conscription.

Cette procession nous a causé beaucoup de problèmes. Il a fallu, pendant deux nuits, fermer tout le vieux Québec à la circulation; il a fallu aussi refaire les façades de magasins et de maisons, poser des poteaux de téléphones, de vieux lampadaires, etc... et décorer les rues à la manière de l'époque. Une équipe, sous la direction de Carole Mondello, s'est installée à Québec pendant un mois; elle a obtenu la collaboration des autorités de la ville, une collaboration impeccable. Pour la procession elle-même, c'est-à-dire le cortège, j'ai eu la bonne fortune d'obtenir la collaboration du père Ubald Villeneuve, qui avait été l'assistant du Père Lelièvre à l'époque. C'est lui qui a été le metteur en scène et moi j'ai été son assistant! J'ai obtenu aussi une bonne documentation visuelle, dont un film en couleurs. Comment dire après cela que le métier est difficile: ce sont les autres qui font tout le travail! Les gens, même les jeunes, savaient tous quoi faire. Ils savaient toutes les prières et tous les cantiques par cœur. Ils trouvaient un plaisir évident à faire ainsi revivre le passé, malgré un froid sibérien.

L. B. - Comment avez-vous disposé vos caméras pour les prises de vues?

G. C. - J'ai commencé par vouloir sept caméras, puis cinq, puis trois, puis finalement deux. J'ai donc travaillé avec trois caméras, le premier soir, puis deux, le deuxième. La raison pour laquelle j'ai éliminé les autres est simple: plusieurs caméras se nuisent. J'ai gardé mes deux caméras l'une à côté de l'autre, chacune munie d'un objectif différent. Au cinéma, une seule caméra est l'idéal.

L. B. - Est-ce que cela ne se passait que la nuit?

G. C. - Oui. Il a fallu éclairer des quartiers entiers, sans compter la Place de l'Hôtel de Ville. François Protat, le directeur de la photographie, a résolu le problème en installant des arcs sur des liftiers mécaniques qui pouvaient se déplacer rapidement à travers la ville. Il a aussi exigé que chaque

fidèle porte une chandelle «trois brins», fabriquée spécialement pour l'occasion. Une chandelle ainsi «survoitée» fournit trois fois plus de lumière. Il en a fallu dix mille. Mais ainsi, en recourant à la fois aux méthodes les plus anciennes et les plus modernes, il a réussi l'impossible. Une sorte de petit miracle personnel!

L. B. - Avez-vous eu la liberté de choisir vos acteurs?

G. C. - Roger Lemelin avait un droit de veto, mais il ne l'a pas exercé. J'étais d'ailleurs d'accord pour lui accorder ce droit: c'est lui l'auteur, ce sont ses personnages. En cas de désaccord, j'avais une clause qui me permettait de me retirer. Mais nous n'avons pas eu de désaccord.

L. B. - Qui vous a guidé dans votre choix?

G. C. - Le roman. J'ai rencontré environ 300 acteurs et visionné toutes les vidéo-cassettes disponibles à l'Union des artistes. Roger Lemelin m'a suggéré quelques noms: Denise Filiatrault, Emile Genest et même Anne Létourneau... mais j'avais, si j'ose dire, déjà l'oeil sur eux.

L. B. - Votre attention s'est-elle portée sur l'aspect physique du personnage ou sur leurs qualités morales?

G. C. - Au départ, j'ai pris la description «physique» du roman. Ovide devait avoir 28 ans, être



grand et maigre, plutôt noir... Napoléon devait être court et trapu, etc... Puis j'ai *switché* sur le talent: le talent d'abord. J'avais déjà travaillé avec Gabriel Arcand (*L'Âge de la machine*), Pierre Curzi, Denise Filiatrault, Anne Létourneau... Pour la mère, il ne fallait pas être bien malin pour songer à Juliette Huot, surtout que son rôle dans le film n'a rien à voir avec celui de la télévision, étant le plus souvent en demi-teintes, en délicatesse. Quant à Paul Berval, je rêvais depuis longtemps de lui donner un rôle. Il est devenu Onésime Ménard. Le plus difficile a été de trouver un acteur pour jouer Guillaume - des acteurs beaux, athlétiques et pleins de talent, ça ne court pas les rues - et un autre pour jouer Denis Boucher. A la dernière minute, je suis tombé sur Serge Dupire et Rémi Laurent. De la chance... et de bons assistants.

L. B. - A quels endroits le film a-t-il été tourné?

G. C. - A Québec, Saint-Hyacinthe et Pointe Saint-Charles. Certains coins de Pointe Saint-Charles ressemblent plus au quartier Saint-Sauveur de 1939 que le quartier Saint-Sauveur actuel. Nous avons construit la maison des Plouffe à l'intersection des rues Hibernia et Cole-raine et *arrangé* les maisons autour. Même pour les intérieurs, j'ai évité le studio le plus possible. Mais la température nous a joué des tours: nous avons dû reconstruire l'extérieur de la maison en studio, de même qu'un boisé au pied du Cap Diamant, à cause de la neige et du froid. Les acteurs étaient perdus. C'était comme tourner à l'intérieur d'une immense boîte de conserve. Il n'y a pas d'imperfection, mais pas de perfection non plus. Les dérangements de la vraie vie, les bruits, le froid, la pluie, le vent, les passants, enfin toutes les difficultés du tournage en ville, cela stimule les acteurs. Cela confère de la vérité à leur jeu. A Québec, nous avons été chanceux. La salle de bal du Château Frontenac et le grand hall d'entrée venaient d'être remis au goût des années 30.

L. B. - Avez-vous éprouvé des difficultés particulières?

G. C. - Il y a toujours des difficultés, mais il faut dire que *Les Plouffe*, ce sont des mots magiques qui ouvrent bien des portes. L'énorme succès de la série télévisée nous a beaucoup servis.

L. B. - Avez-vous été influencé par les émissions de télévision?

G. C. - Peut-être, mais nous avons essayé de sortir *Les Plouffe* de la cuisine. C'est une des fonctions du cinéma d'aller dans le monde, dans la vie.

L. B. - Comment avez-vous situé le film dans le temps, au point de vue des décors et des costumes?

G. C. - En Amérique, tout se détruit à mesure. Chaque génération semble s'appliquer à détruire ce que la génération précédente a fait. Ce qui était une belle maison devient un restaurant, le restaurant devient à son tour une discothèque et la discothèque, ce n'est pas sûr qu'elle ne deviendra pas bientôt un salon funéraire. Chercher ce qui reste des années 30, c'est comme chercher une épave dans la mer. Si vous trouvez une belle église, il y a un McDonald à côté. Si vous trouvez une gare, elle est devenue un marché de fruits et légumes. Rien, nulle part, n'échappe aux bulldozers. C'est décourageant. Il a fallu refaire des maisons, des rues entières, remettre un tramway sur des rails, le *brancher* sur une ligne de 600 volts, etc... Pour ce qui est des costumes, nous avons demandé aux gens de venir avec des vêtements de l'époque; ils sont tous venus avec un *look* 1950. 1938, c'est déjà très loin. Nicole Pelletier a donc passé des commandes à des manufactures de robes et d'habits; les grosses séquences employaient presque 2000 figurants. Les manufacturiers ont pensé qu'il s'agissait d'une nouvelle mode!

L. B. - Au départ, le scénario était-il écrit au complet?

G. C. - Oui. Mais il y a eu des modifications mineures en cours de route.

L. B. - Combien de temps a duré le tournage?

G. C. - 80 jours exactement. Nous avons fait une moyenne de 18 plans par jour, ce qui doit bien être un record mondial! Mais le film doit durer plus de quatre heures.

L. B. - Êtes-vous satisfait de ce qui a été tourné?



G. C. - Je suis satisfait du travail des autres. Du mien, je ne sais pas.

L. B. - **Quelle est la touche personnelle de Gilles Carle dans ce film?**

G. C. - Je n'ai pas cherché à avoir de touche personnelle. Je me suis mis au service de l'oeuvre, c'est tout. Quelqu'un, après la lecture du scénario, m'a dit: «C'est du Gilles Carle tout craché». C'est J. Léo Gagnon, je crois. Je ne sais pas ce qu'il a voulu dire.

L. B. - **Participez-vous au montage?**

G. C. - C'est Yves Langlois qui fait le montage, seul. Je regarde ensuite et je demande parfois des corrections au plan dramatique. Mais le plus souvent, j'ai de bonnes surprises: il trouve des tournures que je n'avais pas prévues au tournage. Je ne reste surtout pas assis dans son dos, à exiger des corrections immédiates ou à lui imposer une orientation. Un monteur, c'est un moine à la fenêtre; il a des visions et il ne faut pas le déranger, sinon le miracle ne se produit pas.

L. B. - **Pour vous, trouvez-vous cette nouvelle expérience enrichissante?**

G. C. - Adapter un roman ou écrire un scénario original, ce n'est pas tellement différent. Les problèmes sont les mêmes. Des dialogues de roman ne se «disent» pas au cinéma; ils sonnent horriblement faux. Ce qui a été pour moi inusité, différent, c'est de tourner un film si long. J'étais dans la

situation d'un architecte qui, après avoir construit une dizaine de petits bungalows, se voit demander un gratte-ciel. Quatre, cinq heures de cinéma, c'est long, c'est haut. Ai-je eu le souffle voulu? La continuité? (Vous tournez le début d'une scène en août et la fin en novembre). Vous me le direz. Chose certaine, j'ai eu beaucoup de plaisir à travailler avec les mêmes acteurs aussi longtemps. Le temps permet un approfondissement des rapports humains, donc du jeu; il permet aussi au metteur en scène de «voler» l'acteur, c'est-à-dire de puiser de plus en plus dans ses sentiments privés. De son côté, l'acteur peut se permettre de contester le réalisateur plus souvent, ce qui est sain. Après tout, c'est lui qui s'y connaît le mieux, côté personnages.

L. B. - **Trouvez-vous que ce que vous avez tourné permettra au spectateur de retrouver le roman?**

G. C. - J'en suis persuadé.

L. B. - **Comment va se présenter le film dans les salles de cinéma?**

G. C. - Je ne sais pas encore. Peut-être en tout, peut-être en deux parties. Pour ma part, je souhaite qu'il soit présenté en un tout, avec un court entracte pour le pop-corn sans beurre et non-salé (pour la santé).

L. B. - **Y aura-t-il une nette différence avec ce que l'on verra à la télévision?**

G. C. - Au cinéma vous verrez le gratte-ciel. A la télévision, vous verrez une suite de petites maisons.

L. B. - **Comptez-vous porter à l'écran une autre oeuvre romanesque?**

G. C. - Notre littérature est pauvre en romans «adaptables». Il y a *Maria Chapdelaine*, *Le Survivant... Hôtel de la Reine*, peut-être? Côté théâtre, il y a *Tit-Coq*... un nouveau film et complètement différent, pourquoi pas? J'aimerais tourner aussi une longue histoire paysanne... mais pas *Les belles histoires*.

Au fond, ce que j'aimerais faire c'est un long long long métrage à multiples volets où on verrait vivre le peuple québécois au passé, au présent, et même dans un avenir imaginaire. Il n'y a pas un seul film au Québec où le peuple s'exprime d'une

façon intelligible (comme les Montagnais d'Arthur Lamothé) par des mots, des images et de la musique. On y verrait l'affligeant passage de la campagne à la ville. Comment Menaud, maître-draveur, est devenu un intellectuel au service de l'Etat. Comment Tit-Coq est devenu stratège aux brigades anti-émeutes. Comment Maria Chapdelaine est devenue chef des infirmières anti-syndicales. Hé oui! ce serait l'histoire d'une longue trahison, tramée par ceux-là même que le peuple a pris pour héros. Il faudrait 73 millions de dollars, mais ce serait bien de faire jouer tous les comédiens du Québec d'un seul coup, dans un seul film.

L. B. - Vous a-t-on approché pour Maria Chapdelaine?

G. C. - Oui. Mais je vais vous dire ce que je pense de *Maria Chapdelaine*: c'est un bon roman mais, pour un film, tout reste à faire. Sans le style, les

descriptions du paysage et du milieu social, il ne reste presque rien. Une mince histoire, gentille et pittoresque. François Paradis et Maria Chapdelaine ne se parlent qu'une fois et encore, la jeune héroïne ne répond pas. Donc, tout est à faire, à refaire. Il faut y mettre la drave, la colonisation, la vie en forêt non comme des choses pittoresques mais comme des choses vraies, détaillées, originales. Repenser le personnage de François, mais encore plus celui de Maria, la rendre moins naïve. Il s'agit - et là je pense à mon expérience des *Plouffe* - d'«une grosse job».

L. B. - Alors Gilles Carle a-t-il d'autres projets?

G. C. - J'aimerais bien donner une suite à *L'Âge de la machine*. Faire un ou deux documentaires, pour me refaire la main. Et puis... j'ai quelques petites idées de longs métrages faisables.



II

L.B.- Votre film *Les Plouffe*, que je viens de voir, est une longue chronique de chez nous qui comporte des événements vécus. A certains moments, on dirait que le rythme s'appesantit. Est-ce voulu?

G.C.- Le film, vers la fin, délaisse les drames individuels des personnages pour s'attacher au grand drame vécu par la nation québécoise: la guerre et la peur de la conscription. La nation vit une période d'angoisse et d'incertitude. J'ai alors, pour rendre compte de ce passage de l'individuel au collectif, étiré un peu le temps — le temps cinématographique — pour que le spectateur prenne *physiquement* conscience d'un changement. Mais il se peut aussi que vous parliez de moments où le rythme m'a échappé, tout simplement.

L.B.- La couleur possède un rôle considérable dans *Les Plouffe*. Comment êtes-vous parvenu à jouer avec les couleurs?

G.C.- François Protat, le directeur de la photographie, a eu, dès le départ, sa petite idée là-dessus. Il a trouvé le moyen — moyen technique et chimique — de «désaturer» les couleurs sans les dénaturer.

L.B.- Parfois elles paraissent plus intenses?

G.C.- A certains moments, oui: la parade du roi et la scène du grand reposoir. Mais c'est une illusion. Si les couleurs sont adoucies tout le long du film, elles vous sautent aux yeux lorsqu'elles sont plus vives. C'est un paradoxe: affadir la couleur pour vous en rendre plus conscient. Mais François Protat avait une tâche qui ne concernait pas simplement le style du film. Il lui fallait atténuer les couleurs chimiques modernes, inconnues à l'époque. Nous ne pouvions pas re-peindre toutes les maisons, tous les édifices, tous les murs, tous les bancs publics... et François a utilisé tous les moyens techniques disponibles. Mais il a aussi travaillé de très près avec le chef décorateur, les costumiers et la maquilleuse. D'un peu plus près avec la maquilleuse, sans doute, puisqu'il s'agit de Marie-Ange Protat, sa femme!

L.B.- Qu'est-ce qui a guidé le compositeur pour donner une musique aussi envoûtante?

G.C.- Oh! Stéphane Venne n'a pas eu besoin de guide. Il a travaillé dans le plus grand secret, au studio Saint-Charles, à Longueuil. Je n'ai pas, personnellement, assisté à un seul enregistrement. Je me suis tout simplement contenté de lui dire au début: «Fais la musique que tu as toujours souhaité faire.» Il a composé quelques thèmes, que j'ai acceptés. Il a travaillé ensuite avec une copie du film sur ruban magnétoscopique. Au mixage, j'ai conservé toute la musique qui concernait le drame des personnages... et écarté les *liens musicaux*.

L.B.- Le son, c'est du son direct?

G.C.- Oui, presque à cent pour cent. C'est incroyable dans un film qui se situe en 1938, en milieu urbain. Patrick Rousseau, le preneur de son, a mené un dur combat contre la pollution sonore d'aujourd'hui. Mais je tenais au son direct, plus juste, plus vivant. Lorsque vous post-synchronisez le dialogue d'un film, chaque phrase devient meilleure, mais l'ensemble devient moins bon. Beaucoup moins bon, comme dans la plupart des films italiens qui sont de véritables navets du point de vue du son.

L.B.- Je constate une sorte de parallèle entre la mère Plouffe et le curé Folbèche. Tous deux sont les protecteurs vigilants de leur «famille». Est-ce voulu?

G.C.- Dans leur petit monde, madame Plouffe et le curé Folbèche sont des héros. Ils sont les champions d'un code moral accepté de tous. Si leur petit monde change, c'est leur rôle même qui est menacé: que deviendront-ils? C'est pourquoi ils voient arriver d'un mauvais oeil tout ce qui dérange l'ordre établi. Et dans leur cas, c'est tout ce qui vient d'ailleurs: le socialisme, le magazine *Life*, la liberté des femmes, les juke-box, les blues, les robes trop courtes, etc. Madame Plouffe, par exemple, décèle avec une justesse diabolique la moindre petite chose qui peut être appelée à détruire l'intégrité de son pouvoir familial. Quand Rita Toulouse arrive dans la maison, elle



ne la regarde pas. Elle regarde sa robe, son décolleté, ses souliers, sa coiffure à la mode... voilà les vraies choses menaçantes. Quant au curé, il craint les chansons américaines, les syndicats, la liberté de presse et la guerre. Il ne peut pas savoir que la paroisse électronique remplacera la paroisse traditionnelle, mais il pressent le pire et il se réfugie dans un nationalisme exacerbé. Il soupçonne que sa place, dans le monde qui s'en vient, ne sera plus la même. Voyez-vous, chaque culture a comme un lieu de prédilection, où chacun se sent bien. En France, c'est le bistrot. En Italie, c'est la rue. Aux Etats-Unis, c'est maintenant la télévision. Ici, au Québec, c'est la cuisine... et l'église. Pourquoi la cuisine? Probablement parce que c'était, l'hiver, la seule pièce chauffée de la maison. Pourquoi l'église? Probablement parce que c'était le seul édifice public disponible. Et qui sont les maîtres en ces deux lieux? Madame Plouffe et le curé Folbèche. Je peux toujours les blâmer, mais que ferais-je, moi, si je sentais venir un monde où le cinéma n'existe plus?

L.B.- Qu'apporte, au déroulement du film, la création du personnage de Fernande-Ramona, qu'on entrevoit à peine deux fois?

G.C.- C'est un personnage que Roger Lemelin n'a pas mis dans son roman, à l'origine. Mais il y avait songé. Je ne sais pas si ce personnage ap-

porte quelque chose au film, mais il apporte quelque chose de précieux au père... une maîtresse.

L.B.- Le rôle des deux frères gardiens d'Ovide au monastère n'est-il pas un peu caricatural?

G.C.- Je n'ai jamais été moine. Je n'ai jamais vécu dans un monastère. Je ne sais donc pas comment les choses s'y passent. Mais si ce qu'on m'a raconté est vrai, les choses dans le roman de Lemelin sont justes — ou possibles. Un monastère, c'est une société d'hommes, comme un camp de bûcherons, une prison, ou une caserne de l'armée. Je peux donc imaginer qu'il s'y joue des «tours», des «farces plates», comme dans toutes les sociétés d'hommes; qu'il s'y développe une manière de se taquiner, de se «faire étri-ver» qui, au fond, est amicale. Ce genre de situation, en lui-même, porte une bonne charge de caricature, comme dans le film.

L.B.- La rivalité entre Stan Labrie et les Plouffe apparaît moins agressive dans le film que dans le roman. D'ailleurs, le personnage n'a-t-il pas été édulcoré?

G.C.- Nous avons un peu «écourté» ce personnage, c'est vrai. Je le regrette, non pas pour le film, mais pour Donald Pilon qui avait là l'occasion de jouer peut-être le meilleur rôle de sa carrière. Mais nous nous sommes vite aperçus, Lemelin et moi, que développer la vie de Stan Labrie, qui se situe hors du clan des Plouffe, c'était écrire une autre histoire. C'est pourquoi son rôle reste épisodique.

L.B.- En comparaison du livre, je trouve que la grève de «L'Action chrétienne» n'a pas été tellement développée. Cela créait-il des difficultés?

G.C.- Non. Et je reste persuadé que la grève a dans le film à peu près la même importance que dans le livre. Nous avons cependant changé quelque chose, pour être plus fidèle à la vérité historique: le syndicat est devenu un syndicat de boutique créé par les autorités religieuses du journal. On verra à la télévision un peu plus de cette grève, comme on verra un peu plus de la procession du Sacré-Coeur.

L.B.- La présence du beau banc de tramway sur lequel viennent s'asseoir Cécile et Onésime a été plutôt oubliée. Est-ce parce que les scènes étaient trop statiques?

G.C.- Certainement pas. Quelqu'un a écrit: «Ce qui vieillit, c'est ce qui était déjà vieux». Je crois que c'est ce qui arrive à ce fameux banc: il était déjà vieux au départ et il n'a pas résisté au temps. J'aurais bien aimé trouver le moyen de le rendre accessible à la jeunesse d'aujourd'hui, celle qui court les discothèques, «droppe» de l'acide et fréquente les Cégeps, mais je ne l'ai pas trouvé. En fait, on bloque toujours devant le sempiternel problème du mot et de l'image: si on écrit qu'un gros bonhomme fait la chasse au papillon, cela peut paraître poétique, mais si on le filme, le gros homme devient ridicule. Le banc de tramway est là, sur la galerie, mais il n'a plus d'histoire.

L.B.- Alors, qu'est-ce qui vous a guidé pour conserver et rejeter certaines choses dans votre travail de scénario?

G.C.- Nous nous sommes donné des priorités. Les personnages d'abord, les événements ensuite. Une histoire comme celle des Plouffe peut devenir interminable. On pourrait raconter l'histoire de chacun, Ovide, Guillaume ou Napoléon, de sa naissance à sa mort et elle serait sans doute intéressante. On pourrait aussi raconter l'histoire du quartier Saint-Sauveur, qui serait elle aussi passionnante. Où commencer? Où s'arrêter? «Les Plouffe» appartient à cette catégorie de romans où l'auteur puise sa matière dans la vie et chez les gens qu'il a connus. Le modèle original, c'est «Les Frères Karamozov», un roman qui pourrait ne pas avoir de fin. Pour Lemelin, en tant que romancier, tout le monde est intéressant, tout le temps. Mais pour notre malheur, un film a un budget limité, une longueur déterminée et un temps de fabrication décidé à l'avance. Nous nous sommes donc dit: racontons l'histoire de la famille et faisons en sorte que cette histoire, à la fin, se fonde dans l'histoire collective du peuple québécois. Et nous nous sommes mis au travail.



L.B.- Qu'est-ce qui vous a fait donner à Madame Boucher la nationalité française?

G.C.- Au départ, il était question d'une co-production avec la France. Nous étions donc obligés de prendre deux acteurs français, comme le stipulent les accords franco-canadiens. Mais mettre des acteurs à *accent français* dans la famille, ce n'était pas possible. Il fallait donc chercher ailleurs. C'est Lemelin, je crois, qui a eu l'idée de «métisser» Denis Boucher, d'en faire un intellectuel vivant au Québec, étant même né au Québec, mais séjournant fréquemment en France, chez les parents de sa mère. Personnellement, j'ai tout de suite trouvé l'idée formidable, puisque pareil «métissage» culturel a souvent formé le sujet de mes films. Mais Lemelin est revenu sur son idée, en quelque sorte; il s'est mis à voir le mauvais côté de la chose... Puis le film a été retardé pendant plusieurs mois. Quand j'ai retrouvé Lemelin, il trouvait de nouveau l'idée féconde et avait même élaboré toute une série d'idées secondaires épatantes. J'étais ravi, d'autant plus qu'il n'était plus question de co-production et les exigences *françaises* étaient tombées.

L.B.- Ce qui est émouvant, c'est la visite des femmes du quartier qui viennent offrir leurs sympathies à Madame Boucher à l'annonce de la chute de la France.

G.C.- Toutes les cloches de Québec ont sonné le glas, ce jour-là. Et c'était avant la visite du Général De Gaulle!

L.B.- **Je remarque que vous avez rendu le personnage de Denis Boucher beaucoup plus sympathique que dans le roman. Dans ce dernier, il sème partout des échecs: entre Rita et Ovide, chez Théophile congédié, etc. Pourquoi ce changement?**

G.C.- Au cinéma, la sympathie dépend beaucoup plus de l'acteur que de son rôle. Le rôle le plus antipathique, au départ, était celui de Joséphine Plouffe: il ne l'est plus à cause de Juliette Huot. Même chose pour Denis Boucher. Rémi Laurent lui a conféré un degré de sympathie inattendu. Mais si vous examinez son rôle de près, vous verrez qu'il est sans doute moins sympathique que dans le roman, surtout à la fin, quand il renvoie son ami Ovide d'une façon cavalière.

L.B.- **Durant la procession, la divergence entre le Père Blanc et le curé Folbèche prêchant, l'un pour la conscription, l'autre contre, paraît plutôt déplacée. Vous ne trouvez pas?**

G.C.- La querelle des deux prêtres touche au coeur même du film. L'un, le père Alphonse, est un étranger internationaliste qui veut se battre contre les nazis; il ne connaît pas les problèmes particuliers du Québec et ne s'y intéresse pas. Il est venu ici soigner sa malaria et ses bronches. On pourrait le définir comme un fédéraliste militant. L'autre, le curé Folbèche, ne connaît pas le monde; il est nationaliste; le Québec est sa patrie. Il veut une nation québécoise forte et définitive. C'est un indépendantiste avant la lettre. Ces deux hommes ont la même foi religieuse et pourtant ils ne peuvent pas s'entendre. Le premier prêche pour le monde entier, le deuxième prêche pour son village. S'ils étaient communistes ou socialistes, ils s'opposeraient de la même façon. S'ils étaient laïques aussi: l'un prêcherait l'amour universel, l'autre l'amour de sa voisine. C'est la vieille histoire de la pomme et du verger, une histoire bien à la mode au Canada.



L.B.- **Avez-vous songé, avec Roger Lemelin, à introduire le personnage du père Gédéon qu'on trouvait dans la série de télévision des Plouffe?**

G.C.- Jamais. Le père Gédéon n'appartient pas au roman. C'est un personnage de cabaret, sans épaisseur romanesque, qui ne charrie que l'aspect pittoresque de sa culture.

L.B.- **Je trouve que vos personnages sonnent très juste. Comment avez-vous travaillé avec vos acteurs?**

G.C.- Si les personnages sonnent justes, c'est d'abord pour des raisons d'écriture. C'est ensuite pour des raisons de culture: les acteurs savent quoi faire. La culture québécoise, même Celle des années quarante, ils en sont imprégnés; ils la connaissent d'instinct.

L.B.- **Contrairement à bien des films québécois, vous semblez avoir rejeté le joul et les «sacres». En 1939, les gens étaient-ils plus soigneux de leur langage?**

G.C.- Je n'ai pas rejeté le joul, le joul n'était pas dans le roman. C'est même un peu dom-

mage, car le joul est une langue merveilleuse pour écrire des dialogues. Songez aux dialogues de Tremblay: vous ne trouverez rien d'aussi fort en France. Quant aux «sacres», ils n'y sont pas non plus. Il fallait donc écrire une langue qui sonne juste, sans recourir à nos petits tics particuliers. Je voudrais m'inscrire ici en faux contre ceux qui prétendent que le joul empêche nos films de communiquer avec l'étranger. J'ai connu, personnellement, l'expérience contraire. On met sur le compte du joul — de la langue parlée — ce qui en réalité devrait aller sur le compte du film lui-même, avec ses erreurs de mise en scène, de jeu, son bas niveau de communication, etc. Attaquer le joul... c'est l'affaire des mauvaises langues!

L.B.- Le film ira-t-il à Cannes?

G.C.- Je ne sais pas, et je suis peu intéressé à le savoir. Ce qui m'intéresse, c'est de voir comment le film sera reçu à l'étranger. Je ne voudrais pas qu'il soit reçu comme un objet pittoresque, c'est pourquoi j'ai évité la tentation du rétro. Le rétro, c'est répugnant: c'est le pittoresque rendu nostalgique. J'ai voulu faire, au contraire, un film *familier* qui pourrait se passer aujourd'hui.

L.B.- Quelle version ira dans les salles?

G.C.- Ici, la version de quatre heures. Ailleurs, probablement une version un peu plus courte. A la télévision, certainement une version plus longue. Cela me plaît assez que le caractère

sacré, définitif de l'oeuvre soit ainsi brisé. On ne tourne plus un seul film, on en tourne trois. On ne tourne plus seulement pour le cinéma, mais aussi pour la télévision, les groupes sociaux, les écoles; on fait des vidéo-disques, des cassettes, des mini-cassettes, que sais-je encore? Et les films, et la manière de les tourner, et la manière de les distribuer changent. Nous, les metteurs en scène, devons nous adapter à ces nouveaux usages. Cela nous pousse à inventer des histoires différentes, à approfondir nos sujets, à les universaliser. Nous devenons des auteurs plus collectifs.

L.B.- Cette version de quatre heures sera-t-elle présentée en une seule séance?

G.C.- Oui, avec une entracte, comme on l'a fait pour *L'Arbre aux sabots, 1900* et *Molière*. Je crois que les Québécois peuvent s'asseoir pendant quatre heures pour se regarder vivre à l'écran.

L.B.- Comment le film sera-t-il présenté à la télévision?

G.C.- Par tranches d'une heure, je crois. Mais je n'en suis pas sûr. Je préférerais, pour ma part, trois tranches de deux heures. Mais comme je ne sais pas pourquoi... comment aller défendre mon point?

L.B.- Bonne chance aux Plouffe.

