

## Entretien avec Guy L. Côté

Léo Bonneville

Numéro 77, juillet 1974

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/51393ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

### Éditeur(s)

La revue Séquences Inc.

### ISSN

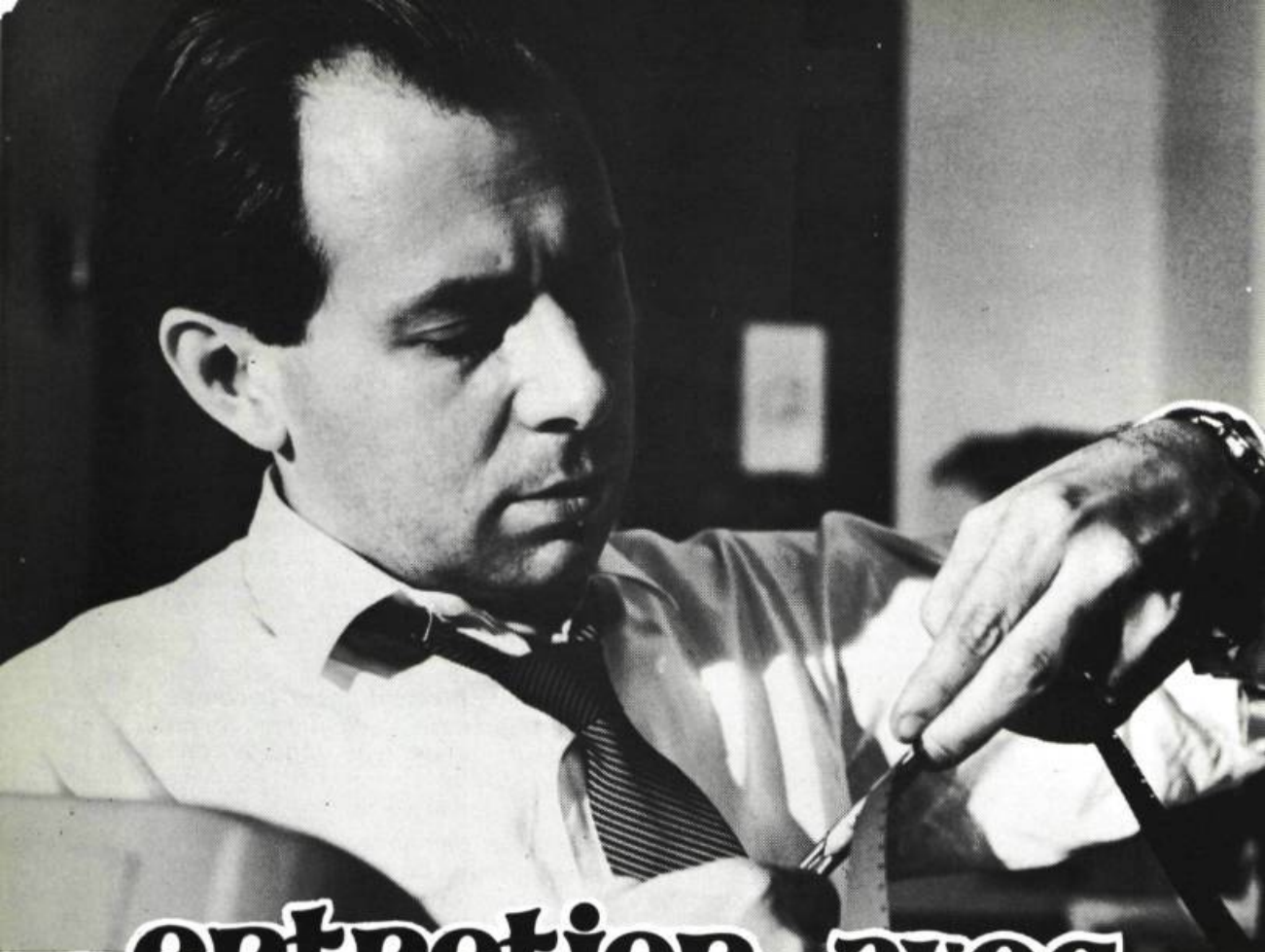
0037-2412 (imprimé)

1923-5100 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

### Citer ce document

Bonneville, L. (1974). Entretien avec Guy L. Côté. *Séquences*, (77), 3–15.



# entretien avec Guy L. Côté

*"Tous les films que j'ai faits ont  
été réalisés en toute liberté."*

*Guy L. Côté est connu depuis longtemps comme un bon documentariste de l'Office national du film. Plusieurs de ses courts métrages ont reçu des récompenses dans différents festivals internationaux. Depuis quelques années, il a entrepris de tourner des longs métrages. Mais toujours sous la forme documentaire. Cela a donné Tranquillement, pas vite et récemment Les deux côtés de la médaille. C'est de sa carrière que nous nous sommes entretenus à son domicile d'Outremont, le 1er mai 1974.*

**L.B.**

**L.B.** — *Guy, il me semble que le cinéma, c'est toute votre vie. Comment vous est venu ce goût du cinéma ?*

**G.C.** — *C'est en Angleterre que j'ai pris goût au cinéma.*

**L.B.** — *Vous êtes allé en Angleterre en 1947.*

**G.C.** — *J'étais boursier de Rhodes et étudiant en chimie. On m'avait dit : si tu veux bénéficier pleinement de ton séjour là-bas, il faut t'intégrer à la société anglaise, donc à la vie étudiante. Il faut que tu élargisses tes horizons. J'ai donc tenté d'élargir mes horizons de chimiste et je me suis inscrit comme membre, au premier trimestre, d'un club politique, d'un club sportif, d'un club historique et d'un club artistique. C'est-à-dire les libéraux, le ski, la littérature allemande et le cinéma. Au deuxième trimestre, j'ai choisi les conservateurs, le ski, la littérature allemande et le cinéma, en plus, l'anthropologie. Au troisième trimestre, je suis passé aux travailleurs en gardant toujours le ski, le cinéma etc. Je continuais à aller au ciné-club d'Oxford parce que j'y trouvais des films de nationalités dont j'ignorais même qu'elles produisaient des films. J'étais passionné par la découverte du cinéma mondial alors que je n'avais connu au Canada que le cinéma américain et des films français. Ces derniers passaient dans des cinémas minables d'Ottawa et les acteurs parlaient trop vite. C'était l'époque de la revue **Sequence** dirigée par Lindsay Anderson. J'ai acheté cette revue mais je n'y comprenais rien parce que je n'avais rien vu des films dont elle parlait. Je me sentais vraiment ignorant. J'ai donc résolu de courir tous les films dont parlait **Sequen-***

*ce.* C'est de là que date mon amour du cinéma.

**L.B.** — *Comment alors en êtes-vous venu à faire un premier film ?*

**G.C.** — *Par hasard. J'étais à la fois organisateur du ciné-club et capitaine du club de ski. Après avoir été membre du ciné-club pendant trois ou quatre trimestres, j'étais suffisamment motivé pour aller offrir mes services aux organisateurs du ciné-club. Je voulais connaître le fonctionnement du ciné-club car j'avais l'intention d'en fonder un, à mon retour à Ottawa. (J'ignorais alors qu'il en existait déjà un dans la capitale fédérale depuis 1936.)*

**L.B.** — *Vous avez participé à un film alors que vous dirigiez ce ciné-club ?*

**G.C.** — *J'étais alors organisateur du ciné-club et aussi capitaine de ski. En Angleterre, si on est Canadien, on est soit bon skieur, soit bon joueur de hockey. Comme je n'étais pas un joueur de hockey, j'étais donc un bon skieur. Je suis naturellement devenu capitaine du club de ski. Le club de ski souhaitait tourner un film documentaire sur une randonnée de ski organisée par les étudiants. Ce film servirait de document pour faire de la propagande en faveur du club de ski. On m'a demandé de faire le lien entre l'équipe de production (cinéastes amateurs, bien sûr) et l'équipe de ski. Je me suis retrouvé conseiller technique à la scénarisation. Par la suite, le réalisateur ayant dû quitter d'une façon précipitée le plateau, j'ai dû aider le cameraman à terminer des séquences. De plus, le monteur s'étant désisté, personne ne voulait monter le film. J'ai donc dû m'improviser monteur.*

Comme on désirait de la musique, on a pris contact avec un compositeur... Et c'est ainsi que je suis devenu le producteur du film et le principal responsable de sa diffusion. Le film s'intitulait **Sestrieres 1949**. C'est le nom du village, en Italie, où le film a été tourné dans le Piémont. C'est après cette expérience que j'ai réalisé moi-même **Between Two Worlds**.

### **Entrée à l'Office National du Film**

*L.B. — Vous avez été combien de temps en Angleterre ?*

G.C. — Cinq ans. De 1947 à 1952. Quatre ans étudiant. Ayant décidé d'abandonner mes études de chimie, je me suis ensuite tourné vers le cinéma et le journalisme. J'ai été rédacteur d'une revue étudiante pendant un trimestre. Je me suis marié en 1952 et je suis revenu au pays. J'avais montré **Between Two Worlds** au Bureau de l'Office national du film à Londres. J'avais demandé du travail. Sur la foi de cet entretien, on m'a accordé un emploi de trois mois à l'O.N.F. qui était situé alors à Ottawa. Dès le mois d'août, je commençais à travailler comme assistant-réalisateur. Ensuite est venue la permanence.

*L.B. — Ce premier film, Between Two Worlds, a-t-il eu une influence sur votre activité cinématographique ?*

G.C. — Sûrement. Pour commencer, il m'a fait constater jusqu'à quel point un coordinateur de mise en scène cinématographique peut être différent d'un auteur de films. Je ne me prétends pas l'auteur du film **Between Two Worlds**. J'ai été beaucoup plus celui qui a fait une mise en scène cinématographique de quelque chose qui avait été pensé par d'autres et joué par d'autres. Ensuite, j'ai appris beaucoup à propos des différents styles de tournage et des différents styles de montage. Dans ce film, on a voulu créer chaque séquence selon un découpage et un montage particuliers. Il s'agit donc d'un film expérimental. De plus, il était fort intéressant de

tourner au son de la musique. Enfin, le travail d'équipe fut très enrichissant car, pour moi, un film est une oeuvre collective.

*L.B. — Vous avez acquis, par la suite, une réputation de documentariste onéfien. Comment acceptez-vous ces deux termes ?*

G.C. — Documentariste est une description factuelle car je ne fais pas des films de fiction. De plus, c'est un fait que je suis à l'emploi de l'O.N.F.

*L.B. — Justement, on parle souvent d'un style o.n.f. Qu'en est-il pour vous ?*

G.C. — J'ai abandonné la chimie et une carrière que l'on m'annonçait prometteuse. J'ai quitté cette carrière-là parce que je voulais documenter mon pays par le cinéma. Je trouvais que c'était une entreprise de vie valable que de faire connaître mon pays à travers le monde par le cinéma. Je considérais que de faire connaître des morceaux de ce grand pays — le Canada — c'était bien suffisant pour un homme. Donc je me suis intéressé à l'aspect documentaire du cinéma, non pas parce que la fiction n'est pas un témoignage mais parce que j'étais attiré par le caractère réaliste du matériel cinématographique. Cela m'intéressait de jeter un regard sur la réalité qui se trouvait autour de moi et de la présenter à travers ma sensibilité comme un objet de connaissance et d'affectivité. En ce qui concerne l'Office national du film, c'était, à l'époque, le seul endroit au pays où l'on pouvait espérer faire des films documentaires sans être astreint aux impératifs d'une commandite. J'ai trouvé à l'O.N.F., après un petit nombre d'années, un climat de liberté dans l'expression et des moyens techniques extraordinaires. Il n'y a jamais eu d'interférence dans mon travail. Tous les films que j'ai faits ont été réalisés en toute liberté. Si mes films manquent de clarté ou de vitalité, ces déficiences ne viennent pas de mes patrons mais de moi-même. J'ai vécu à l'O.N.F. dans un climat de respect total pour mon évolution comme cinéaste.

## Les influences

L.B. — *Donc l'O.N.F. a été pour vous un apport positif ?*

G.C. — Je n'ai jamais été brimé dans mon travail. Naturellement, chacun subit des influences, particulièrement des personnes qui sont le plus près de soi. J'ai eu comme producteur Tom Daly, j'ai connu Roman Kroitor, Wolf Koenig... Bien sûr, ces personnes ont eu une influence marquée sur moi surtout en m'inculquant une certaine honnêteté consciente à l'endroit du matériel que je filme. Ces personnes m'ont appris que la réalité doit être représentée à travers la sensibilité de l'artiste mais que le cinéma ne doit, en aucune façon, faire dire aux gens ce qu'ils ne veulent pas dire. De plus, j'ai appris un certain métier. Tom Daly était un monteur hors pair. Il m'a montré beaucoup de choses au sujet du montage, de la structure cinématographique, de la relation entre les images, de l'usage des bruits, de la musique etc.

L.B. — *Après une expérience appréciable dans le court métrage, pouvez-vous affirmer que vous avez acquis une méthode de travail ?*

G.C. — Non. Je n'ai jamais envisagé le problème de création cinématographique sous cet aspect. Je comparerais mon travail à celui d'un pianiste. Lorsque ce dernier joue, il sait où sont les notes sur le clavier. Il n'essaie pas de se souvenir où sont les touches. Son art devient une seconde nature. Il s'agit pour le pianiste d'exprimer quelque chose avec les dix doigts de ses mains. J'ai conscience d'avoir appris un peu où sont les touches sans pour cela affirmer que j'ai acquis une méthode. J'ai fait quatre films dans la série "Géographie humaine" : **Les Cheminots**, **Les Pêcheurs**, **Les Maîtres-sondeurs** et **Têtes blanches**. Les deux derniers sont très différents l'un de l'autre.

L.B. — *Alors parlez de la façon de préparer un court métrage documentaire.*

G.C. — Je préparais le film assez longue-

ment. J'allais dans la région choisie pour y vivre. Par exemple, pour **Les Pêcheurs**, j'ai pris mes vacances dans la région. J'ai fait des recherches et, par la suite, j'ai fait venir un cameraman. J'ai tenu à avoir six semaines de tournage avec un seul cameraman plutôt que deux semaines avec toute une équipe. J'ai constamment essayé de vivre le plus longtemps possible dans les endroits où je filmais. Et je sollicitais une équipe réduite au minimum pour pouvoir m'intégrer le mieux possible au milieu. Je me faisais peut-être illusion. On demeure presque autant un étranger après six semaines qu'on l'est après deux semaines. Mais j'avais peut-être de meilleures chances de réagir d'une manière plus sensible aux événements qui se déroulaient autour de moi et ainsi de gagner la confiance des gens. Car il faut bien l'avouer : l'oeil de la caméra agresse la personne qu'il atteint. Pour accepter d'être devant une caméra, il faut être en confiance avec la personne qui sollicite la présence. Il faut avoir la patience d'établir les rapports humains. Pour ces films, comme les budgets étaient assez minces, je préférerais tourner avec une

Les Maîtres-sondeurs



équipe réduite afin de rester le plus possible avec les gens. Je peux tout de même dire que ces films étaient structurés au départ sur papier. Par exemple, pour **Têtes blanches**, j'avais prévu faire un film qui commencerait au printemps et qui finirait avec la première neige. Le film suivrait donc le cycle des saisons. Pour **Les Maîtres-sondeurs**, j'avais déterminé que je suivrais l'aventure d'une équipe qui creuse jusqu'au moment où elle constaterait qu'il y a ou non de l'huile. Voilà donc une structure déjà établie sur papier. Toutefois, je me permettait d'ajouter des séquences et d'inventer sur place le découpage. Pour qu'un film de vingt minutes ait une certaine densité, il fallait le planifier à l'avance.

L.B. — *Et la partie sonore ?*

G.C. — Tous ces films ont été tournés en muet. Par la suite sont venus le commentaire et les effets sonores.

### **Passage au long métrage**

L.B. — *Qu'est-ce qui vous a conduit à passer des documentaires de court métrage à des documentaires de long métrage ? Était-ce un défi ou une nécessité ?*

G.C. — Ni l'un ni l'autre. La question ne s'est pas posée en terme de longueur. Quand, après une période passée à la production, je suis revenu à la réalisation, l'absence de sept ans à la réalisation m'a beaucoup apporté. Je n'ai pas voulu envisager la fabrication d'un documentaire sous le même angle. J'avais fait des films assez descriptifs avec un tantinet de romantisme. (Cf. **Les Maîtres-sondeurs**, **Têtes blanches**). Ce qui m'intéresserait maintenant, c'était de m'attacher, de m'attarder aux questions plus fondamentales, disons plus viscérales, de la condition humaine. Non pas de faire des films pour exposer mes propres solutions à ces questions fondamentales — le sens de l'existence, le but de la vie, les chemins du bonheur, la justice — mais de faire des films qui obligeraient celui qui les

verrait à se situer lui-même par rapport à ces questions fondamentales. Donc des films d'intervention sociale. Mais intervention ne veut pas dire prôner une attitude plutôt qu'une autre. L'intervention invite plutôt chacun à voir lucidement où il se situe dans son cheminement, dans son expérience de vie. Cela l'engage à ne pas accepter des réponses faciles comme des ersatz sécurisants dans sa propre insertion dans la société. Je décevais, à ce moment-là, autour de moi et en moi, une certaine confusion. Le Québec sortait d'une période stimulante, celle du réveil après Duplessis. Nous étions passés par une période de libération, de construction. Nous n'avions peut-être pas encore fait face au défi plus exigeant de fixer des projets collectifs valables qui soient politiquement, culturellement, économiquement, religieusement enrichissants et revitalisants. Nous faisons penser à des adolescents sortant du collège classique et courant partout en criant : nous sommes libres, nous sommes libres... Au bout d'une semaine, il faut bien penser à faire autre chose que crier et à bâtir sur du solide. Je n'avais pas plus que d'autres une perception bien claire de ce qui est solide et de ce qui ne l'est pas. J'ai voulu m'attaquer à cela.

L.B. — *Avez-vous entretenu plusieurs projets ?*

G.C. — Le premier sujet qui m'est apparu valable — pour moi comme pour bien d'autres — c'était : qu'advient-il de la religion au Québec ? Cette religion qui avait été autrefois une des lignes de force pour totaliser les espoirs collectifs et populaires — à tous les niveaux — était perçue, en 1970, d'une façon confuse et même quelquefois comme une présence fort réactionnaire. J'ai donc essayé de voir un peu plus clair dans ce domaine. J'ai essayé de le faire de telle sorte que tous les spectateurs qui verraient le film seraient motivés eux-mêmes vis-à-vis des fragments de la réalité que je leur apporterais. Ainsi fut fait **Tranquille, pas vite**. Je me souviens d'une dame qui m'a fortement disputé parce qu'on avait ri lors de la séquence du Congrès

eucharistique. Et elle ajouta : vous n'avez pas le droit de rire comme cela. Je lui ai répondu : ce n'est pas moi qui ai ri; je n'étais même pas dans la salle. Ce sont les personnes autour de vous. Et elle a renchéri en avouant: j'ai ri moi aussi. Je ne pouvais m'en empêcher mais, par après, j'ai eu honte d'avoir ri. Elle avait déjà fait un bout de chemin dans ses propres attitudes. Et elle avait déjà commencé à prendre conscience de quelque chose. J'étais plus intéressé à ce qu'elle réfléchisse sur sa réaction qu'à ce qu'elle me demande où moi je me situais par rapport à ces choses-là. Alors cette deuxième période de ma production (**Tranquille, pas vite** et **Les deux côtés de la médaille**) comprend des films où j'essaie — par un agencement à travers ma sensibilité et à travers une grille de lecture intuitive qui fait partie du film — de faire en sorte que le film commence lorsque les lumières s'allument.

### **Prendre ou ne pas prendre parti**

L.B. — *Il me semble que, dans Tranquille, pas vite, vous manquez d'objectivité. C'est-à-dire que vous prenez définitivement parti pour la petite communauté de base au détriment de la grande famille paroissiale.*

G.C. — Ce film parle d'une communauté de base avec laquelle je suis solidaire. Le film jouit d'une certaine ambiguïté en ce sens qu'il est l'oeuvre d'un cinéaste mais aussi qu'il est le témoignage d'un groupe. Le groupe en question a pris position de façon radicale par rapport à ce que plusieurs de ses membres avaient vécu dans la communauté paroissiale. Certains de ses membres avaient rejeté de nombreuses expériences paroissiales comme étant aliénantes et impersonnelles. Le film est le témoin fidèle de cette attitude. Mon propre cheminement personnel n'a pas été celui-là puisque, tout le long de ce film, j'ai travaillé à l'intérieur d'une paroisse où j'ai animé beaucoup de choses. Mais le film reste le témoignage d'une communauté et, comme tel, je crois qu'il est juste



**Tranquille, pas vite**

de dire que la vision de l'Eglise présentée dans ce film est une vision qui jette un regard sévère et critique sur le cheminement en paroisse de l'Eglise d'aujourd'hui.

L.B. — *Ce que vous montrez dans le film - qui est de l'ancienne Eglise pour vous - apparaît vraiment ridicule. Par contre, vous exaltez la communauté de base qui devient l'Eglise de l'avenir à laquelle il faut s'identifier si l'on veut vraiment sortir de l'ancienne.*

G.C. — C'est tout à fait vrai.

L.B. — *Alors vous prenez parti ?*

G.C. — La communauté a pris parti puisqu'elle a choisi d'exister. Elle a pris parti aussi en choisissant de se mettre en scène. Bien sûr, toute personne qui fait son auto-portrait est encline à se maquiller favorablement. Rares sont les institutions qui ne se maquillent pas. Cela est vrai pour l'Office national du film, pour le gouvernement fédéral, pour le Parti québécois, pour l'Eglise. Cela est également vrai pour notre communauté de base. Le maquillage était donc favorable. Bien sûr, la communauté, réflexion faite, a tenu à indiquer — même si l'impact cinématographique n'a pas été bien fort — que son propre cheminement, valable pour les personnes qui la composent, ne constituait qu'une porte parmi bien d'autres — comme le générique en fait foi. Toutefois, il faut l'avouer, ce portrait de la communauté vue

de l'intérieur est un témoignage favorablement maquillé. Il peut donc devenir une invitation à faire pareil. Je ne crois pas avoir rencontré un grand nombre de personnes qui vraiment ont perçu ce film comme une invitation personnelle à faire pareil. J'ai surtout perçu des réactions dans un sens différent.

L.B. — *Ce que je reproche au film, c'est qu'il semble dire que la voie de salut, c'est celle-là. Il doit y avoir d'autres voies de salut.*

G.C. — La réaction de la plupart des gens rejoint ce que vous dites. Quand on a montré le film à Sainte-Cunégonde, il y avait des groupes de citoyens qui travaillaient à la valorisation de leur quartier, en groupes, en communautés. Ils ne célébraient pas nécessairement l'eucharistie ensemble mais ils avaient établi des liens étroits les uns avec les autres. En voyant le film, ils ont dit : tiens, nous vivons nous-mêmes quelque chose qui est issu des mêmes valeurs profondes que ces gens-là. Mais nous, nous ne nous réunissons pas dans les salons pour célébrer l'eucharistie et tenir des réunions philosophiques. Nous, nous nous réunissons dans des sous-sols pour planifier une coopérative. Toutefois l'esprit qui nous anime est le même. J'ai perçu dans les rencontres que j'ai eues beaucoup plus l'identification au niveau des valeurs qu'au niveau des méthodes. Et souvent le débat n'a pas porté sur la "tuyauterie" de l'organisation mais beaucoup plus sur ce que cette communauté semblait définir comme essentiel : la fraternité, la justice, l'engagement et une forme de prière dans laquelle la collectivité joue un rôle.

### **Présence de la subjectivité**

L.B. — *En tant que cinéaste, croyez-vous qu'un documentaire peut être objectif ou est-ce toujours une vision personnelle que le cinéaste nous donne.*

G.C. — Ce n'est pas une question qui m'a préoccupé parce que le mot objectif est un mot piégé. Je ne pense pas qu'une oeuvre cinématographique puisse subsister si les

artisans qui la font ne font pas intervenir leur subjectivité. Je ne crois pas qu'on puisse choisir des éléments sans en exclure d'autres et, dès lors, faire un choix arbitraire discutable. Je ne crois pas qu'on puisse, dans un tournage où l'on a cadré tel personnage, ne pas faire intervenir sa réaction affective à l'événement filmé. Je ne crois donc pas, dans une oeuvre cinématographique, que l'objectivité est possible. Je crois même qu'elle serait nocive parce qu'elle nous empêcherait d'aimer.

L.B. — *J'ai constaté que lorsque vous présentez l'Eglise ancienne, elle apparaît d'une façon dérisoire, désuète, ridicule - je pense ici à la récitation du chapelet avec Mgr Grégoire, au sacrement des malades donné par un vieux prêtre. Ce sont des éléments que vous avez intégrés librement dans votre film (vous auriez pu en prendre d'autres). Par contre, lorsque vous montrez la communauté, tout se passe bien dans une Eglise régénérée par la base. C'est en quoi, j'ai protesté contre Tranquillement, pas vite, en affirmant que l'auteur manquait d'honnêteté.*

G.C. — Mgr Grégoire, en voyant la séquence du chapelet, ne s'est pas trouvé ridicule et désuet. Il a constaté que cette séquence traduisait quelque chose à laquelle il croit fondamentalement. Les paroles qu'il a prononcées, non seulement il ne les renie pas mais il serait prêt à les redire avec la même conviction. Si les spectateurs ont trouvé ce spectacle ridicule, il y en a d'autres qui ont trouvé notre communauté de base ridicule et une perte de temps. Je peux comprendre qu'on puisse trouver les interrogations d'un groupe de bourgeois dans un salon passablement ridicules quand il y a des personnes dans notre ville qui sont mis en prison pour des futilités et que ces événements passent inaperçus du grand public. Je peux comprendre pourquoi on a pu dire que j'ai dépensé de l'argent du contribuable pour assister un groupe de vingt-cinq professeurs d'université qui cuisent des agneaux dans la campagne. N'est-ce pas un scandale dans une so-



ciété où le gouvernement n'arrive même pas à distribuer ses propres chèques d'assurance sociale durant une grève des postiers ? Je crois que l'épithète ridicule est dans la tête de ceux qui voient le film.

L.B. — *Quand vous me dites que Mgr Grégoire n'a pas trouvé ridicule la séquence du chapelet, je ne conteste pas que ce qu'il a dit est valable. Ce n'est pas cela que je conteste. Je conteste votre approche à l'endroit de Mgr Grégoire : comment vous le filmez, comment vous présentez son secrétaire... Ça c'est la façon dont les choses nous sont présentées et qui sont le point de vue du cinéaste Guy L. Côté. C'est là la question.*

G.C. — J'ai assisté à des projections où Mgr Grégoire a été applaudi.

L.B. — *Pour le contenu sans doute.*

G.C. — Je crois qu'on peut projeter ses propres valeurs dans une situation qui nous est présentée. S'il est vrai qu'on a beaucoup ri lors de la scène du Congrès eucharistique, lors de la scène où Isabelle et Nathalie lisent le petit catéchisme, de nombreuses personnes m'ont avoué qu'à la réflexion elles ne se sont pas aperçues qu'elles riaient de leur propre passé et qu'elles se sentaient mal à l'aise d'avoir ri.

L.B. — *Je trouve que c'est faire facilement table rase du passé. Je ne ridiculise pas mon passé. Je suis passé par là. Ce passé vaut bien le passé de demain. Aujourd'hui c'est autre chose. Mais je ne renie rien de ce que j'ai écrit, de ce que j'ai été...*

G.C. — Le film commence quand les lumières s'allument. Après un premier mouvement de rejet, plusieurs personnes en sont venues à une prise de conscience que ce qu'elles rejetaient c'est une partie d'elles-mêmes. Je pense que ce que vous dites, plusieurs autres spectateurs en ont fait l'expérience.

L.B. — *Il n'est pas dit que ce que l'on a vu dans le film de la communauté de base, on ne trouvera pas cela ridicule et dépassé dans une vingtaine d'années. Je suis généreux.*

G.C. — Je pense qu'on sera en mesure de réfléchir si on ne reniera pas, à ce moment-là, son propre passé.

## Foin au mythe du réalisateur

L.B. — *Je me suis dit, Guy a fait son film en deux volets : l'un montrant la religion que nous avons connue et qui apparaît aujourd'hui désuète et l'autre présentant la religion de l'avenir, la communauté de base. Devant ces deux situations, le spectateur ne peut s'empêcher de faire des réflexions. Car l'une semble tellement édifiante et l'autre fatalement désuète. Le spectateur ne peut éviter de déclarer que l'auteur a pris parti.*

G.C. — En ce qui me concerne, je trouve que cela n'est pas très intéressant ce que Guy Côté peut penser. Moi, je ne crois pas au mythe du réalisateur. Il est plus intéressant de savoir comment le spectateur se situe lui-même. Je me souviens, lorsqu'on a présenté le film à la paroisse Sainte-Cunégonde, une personne a dit, après avoir vu la première partie : M. Côté, votre film, c'est comme si on faisait un ménage du printemps. On va en haut, dans le grenier, et l'on sort toutes les vieilles affaires et on les met dehors, sur la galerie, en attendant que les vidangeurs arrivent pour se débarrasser de toutes ces choses poussiéreuses. Quand toutes ces vieilles choses sont dehors, on entre dans la maison se reposer un peu. Et puis on sort de nouveau et on regarde toutes ces vieilles choses et l'on dit : ceci, ceci, ceci... on ne les jette pas. Alors on les rentre dans la maison et on les conserve. C'est ça qui s'est passé M. Côté quand j'ai vu votre film. Moi, je me suis dit que ça valait la peine de faire un film pour toucher des personnes comme ça. J'ai trouvé ce commentaire merveilleux.

L.B. — *Je crois que toute personne qui écrit un livre, qui fait un film a une intention. Vous saviez très bien en faisant Tranquillement, pas vite que vous alliez heurter bien des gens. Était-ce au préalable votre intention ou bien vous êtes-vous simplement dit : le film va rejoindre le public qui en fera ce qu'il voudra ?*

G.C. — Je voulais que les personnes qui verraient le film ensemble prennent conscience — par la discussion — de leur attitude

par rapport aux choses vues et qu'ils deviennent plus lucides et plus engagées dans le respect total des sensibilités de chacun.

L.B. — *Cependant vous rendiez-vous compte que vous heurtiez beaucoup de gens qui vivaient dans cette Eglise qui a été leur existence normale et que, d'autre part, vous magnifiez une nouvelle façon de concevoir l'Eglise - qui est valable à mon sens - mais qui se réduit à un petit groupe de privilégiés.*

G.C. — Je pense que la vie au Québec heurte non seulement les personnes qui croient dans une Eglise priante mais heurte également les personnes qui croient en une communauté humaine engagée. Il y a autour de nous suffisamment d'injustice, de manque d'amour, suffisamment d'incompréhension et d'égoïsme pour heurter qui que ce soit à tout jamais. Et en même temps, il y a suffisamment d'éléments d'espoir qu'on peut changer sa vie pour que cela vaille la peine de la vivre.

L.B. — *Vous ne semblez pas répondre à la question. Je serai alors brutal. Votre film est en un sens raciste parce que vous semblez ridiculiser, mépriser une certaine forme de Christianisme que nous avons vécue en disant que tout cela est passé, qu'il faut se mettre à la page. Alors vous exaltez la communauté de base. Personnellement, je me dis que chacun a droit à son cheminement personnel. Votre film m'est apparu comme étant une option très claire avec un rejet très net d'une certaine forme de Christianisme. C'est pourquoi votre film m'est apparu comme une sorte de film raciste.*

G.C. — Le seul commentaire que je peux faire, c'est de constater les jugements que vous portez sur le film.

L.B. — *Est-ce que, dans votre intention, vous vouliez - comme je vous le demandais plus haut - montrer une Eglise dépassée, finie, et en montrer une autre qui s'élève comme l'aurore ?*

G.C. — Je voulais faire un film pour que des personnes prennent conscience où elles se situent dans leur cheminement personnel, vis-à-vis non seulement de l'Eglise institution mais aussi des valeurs du Christianisme. C'était l'intention de notre communauté de base.

L.B. — *Vous semblez vouloir dire que les valeurs sont d'un côté et non de l'autre.*

G.C. — Ça, c'est votre jugement.

L.B. — *Dans le film sur la Bolivie, vous nous montrez justement des gens qui pratiquent une certaine forme de Christianisme et qui perpétuent un véritable folklore. Chez eux, ce folklore s'intègre à leur religion. Et cela semble magnifique. Il ne faut surtout pas détruire cela. Chez nous, au contraire, il faut détruire tout ce qui est extérieur (processions, congrès eucharistiques...) parce que c'est dépassé. Il y a une sorte d'antinomie, de contradiction entre ces deux films.*

G.C. — Comment allez-vous en sortir ?

L.B. — *Je ne sais pas. Je pose la question à celui qui a fait ces deux films.*

G.C. — Mais c'est vous qui posez la contradiction. Je pense qu'il faut que vous essayez de voir plus clair.

### **Allez voir ailleurs**

L.B. — *Justement, nous en arrivons à votre dernier film, Les deux côtés de la médaille. Comment, partant du Québec, en êtes-vous venu à faire un film sur la Bolivie ? Qu'est-ce qui vous a motivé ?*

G.C. — Dans **Tranquille, pas vite**, j'avais moi-même participé à une discussion, tenue ici dans ce salon, sur les événements d'octobre. Nous réfléchissions sur la violence, sur le fait que notre vie était protégée, disaient les uns, envahie, disaient les autres, par l'armée. Nous réfléchissions sur le fait que des agents de l'Etat pouvaient entrer dans toute maison, sans mandat, et arrêter quelqu'un sur le champ. Non seulement nous échangeons nos idées mais nous filmions l'entretien aux frais du contribuable. Cela a donné la séquence du F.L.Q. dans **Tranquille, pas vite**. Quand le film a été terminé, j'ai ressenti une insatisfaction totale de mon propre comportement. Je me disais que mon insertion dans la société consiste donc à filmer vingt-cinq intellectuels réfléchissant sur la violence alors qu'autour de moi, il y a des personnes qui sont jetées en prison. J'ai été

très inconfortable devant la vision de **Tranquille-ment, pas vite**. J'ai fait ma propre critique. Je me suis dit que, moi, qui me réclame à l'intérieur d'une communauté de base de certaines valeurs et d'un appel à la justice, je ne risque rien. Et j'ai résolu d'aller trouver en dehors de cette communauté de base, des personnes qui s'étaient engagées totalement. Ce que nous n'avions pas fait. Des personnes dont les actions ne trahissent pas leurs paroles. Peut-être avez-vous eu des pensées bien critiques sur l'apothéose que nous semblons faire de notre communauté de base. Ma perception de ma communauté de base m'a fait constater une inadéquation totale entre l'utopie que nous formulions et la vie que nous menons. Ça va beaucoup plus loin que la critique du ridicule. A ce moment-là, j'ai pris connaissance de l'histoire de Maurice Lefebvre. Et, confusément, je me suis dit : ce n'est peut-être pas un héros mais cet homme-là est sûrement allé plus loin dans son engagement que moi personnellement. Et il a peut-être quelque chose à me dire. Je me suis donc intéressé à lui. C'est ainsi qu'un fonctionnaire fédéral qui n'a connu ni la misère ni l'insécurité, a été amené à faire un film sur nos missionnaires en Bolivie.

L.B. — *Comment avez-vous procédé ?*

G.C. — Après avoir parlé à bon nombre de personnes ici, je me suis rendu compte qu'il n'y avait pas deux missionnaires semblables. Toutefois, faire un film exclusivement sur Maurice Lefebvre risquait d'en faire un héros. La rencontre entre ces missionnaires et la réalité latino-américaine était beaucoup plus complexe et plus riche. J'ai donc résolu d'aller tourner là-bas un film qui témoignerait d'un chemin parcouru de 1950 à 1970. Ce chemin doublait au passage celui que nous avions nous-mêmes parcouru au Québec comme société. Je nous percevais et je nous perçois encore, ici, comme une société bien confortable, toujours prête à conserver ses privilèges, ses biens sur le dos de ceux



**Tranquille-ment, pas vite**

qui sont plus démunis que nous au Québec et sûrement à l'étranger. Toute la politique étrangère canadienne a été interprétée, par de nombreux observateurs, dans ce sens-là, c'est-à-dire que nous nous aidons nous-mêmes avant d'aider les autres. Je percevais le cheminement de ces hommes-là (les missionnaires) en Amérique latine comme étant allé au delà de leurs préoccupations égoïstes. Nous ne sommes pas nombreux au Québec qui avons accepté de risquer notre peau pour nos vérités, comme dit Maurice Lefebvre. Nous sommes peu nombreux au Québec qui avons accepté de nous faire violence vraiment. Bien sûr, nous ne sommes plus en 1950 mais je ne crois pas que nous soyons en 1990. J'ai découvert le cheminement de ces missionnaires qui sont partis en 1950 avec un idéal. Cet idéal-là les a portés et les a amenés à prendre des voies différentes les uns des autres. Ils sont tombés dans une situation chaude, une situation de violence, une situation où, comme hommes, ils n'ont pas pu se la cacher à eux-mêmes. Ceux qui ont voulu se la cacher à eux-mêmes ont été obligés de revenir. Cette histoire-là, j'ai voulu la filmer de telle sorte que nous nous interrogeons sur nos propres engagements.

L.B. — *Comment avez-vous trouvé les personnes qui animent votre film ?*

G.C. — J'ai fait le tour des pères oblats en Bolivie, dans la région des mines d'étain de Llallagua et à La Paz. Bon nombre, surtout ceux qui avaient vu **Tranquille-ment, pas vite**, ne voulaient pas entendre parler de moi. Ils n'ont pas voulu collaborer. Deux personnes m'ont fait confiance, Jacques Monast et Jean-Bernard Duhamel. Ils ont dit : filme notre témoignage.

L.B. — *Pour vos courts métrages, vous avez déclaré que vous preniez d'abord le temps de vivre avec les gens de l'endroit. En fut-il ainsi pour le film sur la Bolivie ?*

G.C. — Ces missionnaires ont vécu vingt ans en Bolivie. Exemple, Jacques Monast. / Jacques Monast/sait très bien que, sous certains aspects, il est toujours un étranger en Bolivie. Je ne me suis fait aucune illusion. Que je sois demeuré deux semaines, ou deux mois ou même deux ans, cela aurait été la même chose pour moi. Dans la mesure où j'ai établi avec les Indiens, là-bas, des relations de confiance à travers les missionnaires, dans la même mesure, j'espère ne pas avoir trahi les Indiens. Mais c'est le regard d'un cinéaste canadien qui s'adresse à un auditoire canadien. Ce film n'est sûrement pas objectif. Il ne peut pas l'être. Il ne peut être finalement qu'un regard à travers des hommes qui ont vécu plus longtemps que moi là-bas.

### **Un regard sympathique**

L.B. — *En regardant le film, j'ai constaté que vous avez appliqué un oeil très sympathique sur ces Indiens. Je trouve que vous avez montré les autochtones honnêtement sans jamais les déconsidérer. Si certains taits nous étonnent, ils ne nous choquent pas.*

G.C. — Il y a des Boliviens qui ont vu le film et qui ne sont pas d'accord avec cette observation.

L.B. — *Eux sont impliqués dans le film. Moi, je porte un regard étranger. J'ai le droit de dire que vous avez montré ces gens-là avec beaucoup de respect. Vous n'avez pas cherché à faire du sensationnalisme. (Je pense au dé-  
plaisant metteur en scène Gualtiero Jacopetti).*

*Vous ne montrez pas des gens mal vêtus ou des monstres, car il y en a partout.*

G.C. — J'ai toujours essayé de faire ainsi dans mon travail cinématographique.

L.B. — *Pourquoi certains missionnaires ont-ils accepté de tourner avec vous ?*

G.C. — Parce qu'ils ont fait confiance à la personne du réalisateur.

L.B. — *Les connaissiez-vous ?*

G.C. — Non. Je ne les avais jamais rencontrés. Je les ai vus. Nous nous sommes entendus. Ils m'ont fait confiance. J'espère avoir mis sur film quelque chose qui leur ressemble.

L.B. — *Comment les gens de là-bas ont-ils réagi en vous voyant filmer ?*

G.C. — Ils étaient fiers qu'un cinéaste étranger s'intéresse à eux, non pas pour en rire, non pour les observer comme des animaux en cage, mais dans un désir réel de les connaître. Notez que les cinéastes et la télévision bolivienne de La Paz n'ont jamais mis les pieds dans cette partie du pays, en cinq ans d'existence.

L.B. — *Avez-vous fait au départ un petit scénario ?*

G.C. — Non.

L.B. — *Conséquemment, vous avez utilisé le cinéma direct ?*

G.C. — Tout a été tourné en cinéma direct comme d'ailleurs **Tranquille-ment, pas vite**.

L.B. — *Trouvez-vous cette méthode plus efficace que celle utilisée pour vos courts métrages ? Il y a sans doute ici plus de spontanéité.*

G.C. — Je constate, par les commentaires qu'ont suscités mes deux derniers films, qu'ils sont efficaces parce qu'ils ont fait réagir beaucoup de gens. Juger de l'efficacité d'un film, d'un procédé n'est pas facile. Il est préférable de constater si l'objectif que s'est fixé l'auteur a été atteint. Dans le cas de **Tranquille-ment, pas vite**, ça me semble évident puisque le film a été largement diffusé et a suscité beaucoup de réflexions.

L.B. — *Les deux côtés de la médaille constitue un document intéressant sur un milieu donné.*

G.C. — Evidemment, ce que je montre est

bien partiel. Tout de même, j'ai fait vérifier le film par un anthropologue pour être bien sûr que ce que je montrais n'était pas faux et que le commentaire était juste.

### **La dimension religieuse**

L.B. — *Je remarque, par vos deux derniers films, que vous portez un intérêt particulier aux questions religieuses sous les aspects sociologiques et rituels. Est-ce une prise de conscience récente ou une préoccupation constante ?*

G.C. — C'est évident que la dimension religieuse est intégrée dans mes films aux autres dimensions. D'ailleurs, la dimension religieuse — en autant que la religion est une quête de cohérence — va continuer explicitement ou implicitement à être présente dans mes films. Si l'objet de la religion, ce sont les valeurs qui comptent le plus, bien sûr, mes films seront concernés par cela. Pour ce qui est de l'aspect rituel, c'est certain que, dans **Tranquillement, pas vite**, c'est peut-être là que nous percevons le plus de changements dans l'évolution de l'Église au Québec. Les rites ont changé et changeront encore. Mais il faut savoir dépasser la question rituelle parce qu'elle n'est que l'expression d'autre chose. Et, au fond, le rite est bien vide quand il ne véhicule pas un contenu.

L.B. — *Je trouve, dans Les deux côtés de la médaille, des gestes, des actes qui relèvent véritablement de la superstition. Toutefois ces gestes, ces actes sont intégrés à la religion. N'est-ce pas une espèce de syncrétisme ?*

G.C. — Il y a bien des gens qui se posent ces mêmes questions. Comme dit Jean-Bernard Duhamel, ces gens ne sont pas coupables parce qu'ils croient cela. Cela date de très loin. Par implication, Jean-Bernard Duhamel semble peut-être dire que les Boliviens mettent l'accessoire avant l'essentiel. Mais il ne les juge pas pour autant.

L.B. — *Peut-on dire, avec votre dernier film, que Guy L. Côté est un cinéaste engagé ?*

G.C. — Mon engagement, c'est de travailler à faire prendre conscience à ceux qui m'en-

tourent et à ceux qui voient mes films. Les réponses faciles auxquelles nous avons été habitués nous cachent les questions plus difficiles et plus engageantes auxquelles nous avons à répondre. L'important c'est que l'écart entre nos actes et nos paroles soit réduit au minimum. Mon engagement, au Québec, en ce moment, est de contribuer à réduire cet écart dans la mesure où je peux le faire.

L.B. — *Est-ce que Guy L. Côté, en faisant Tranquillement, pas vite et Les deux côtés de la médaille a voulu s'engager en prenant position ou bien a-t-il simplement voulu dire : regardez et jugez ?*

G.C. — La prise de position, c'est de m'inviter et d'inviter ceux que je peux rejoindre à réduire l'écart entre l'idéologie et les gestes. Vous ne pouvez vraiment pas accéder à une rencontre entre deux personnes si ce que vous dites est continuellement trahi par ce que vous pensez et vice versa.

L.B. — *Guy L. Côté a-t-il des projets ?*

G.C. — Faire un film avec Hubert de Ravinel. Non sur lui mais avec lui.

L.B. — *Et le sujet ?*

G.C. — Les personnes qu'il connaît et qu'il aime.

Les deux côtés de la médaille

