

Entretien avec Fernand Dansereau

Léo Bonneville

Numéro 110, octobre 1982

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/50993ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

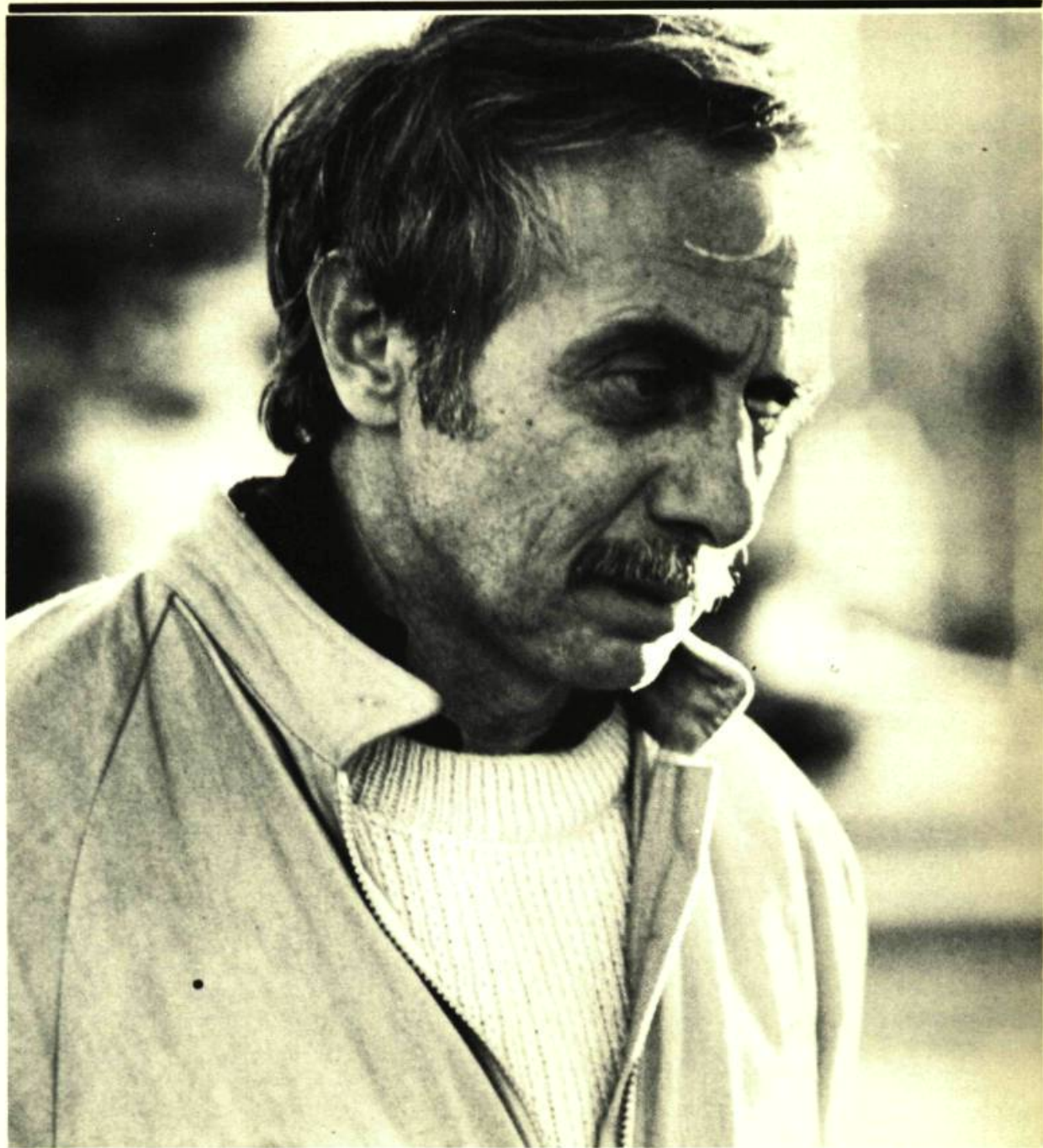
0037-2412 (imprimé)

1923-5100 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce document

Bonneville, L. (1982). Entretien avec Fernand Dansereau. *Séquences*, (110), 4-11.



ENTRETIEN AVEC

FERNAND DANSEREAU

FERNAND DANSEREAU OUVRE DANS LE CINÉ-
ma depuis de nombreuses années. Il a touché à bien des genres, connaissant, tour à tour, succès et déboires. Longtemps, il fut reconnu comme un animateur social, utilisant le cinéma comme révélateur d'un milieu. Mais cela obstruait son imagination. Voici qu'il est revenu à la fiction et qu'il nous donne peut-être son film le plus achevé: *Doux aveux*. Nous l'avons rencontré et avons parlé longuement de ses films.

Léo Bonneville

Séquences — Vous êtes passé de chroniqueur financier à *La Tribune* (1950-51) à chroniqueur ouvrier au *Devoir* (1951-1955), puis reporter tv et scénariste à l'Office national du film.

Fernand Dansereau — J'ai fini mes études au Collège Sainte-Marie (Montréal), en 1950. À cette époque, la jeunesse fiévreuse que nous vivions était très syndicaliste. En terminant mon cours classique, au lieu d'entrer à l'université, j'ai voulu devenir journaliste. Je suis allé voir Gérard Filion, directeur du *Devoir*, pour lui demander de faire la chronique syndicale. Il m'a répondu que je devais d'abord apprendre le métier et aller m'initier dans un journal de province. J'ai pu

ainsi me trouver du travail à *La Tribune* de Sherbrooke. Heureusement, quatre mois plus tard, Gérard Filion me faisait demander. C'est dire que je n'ai fait que passer à *La Tribune*.

— **Qu'est-ce qui vous a conduit à l'O.N.F.?**

— J'ai été cinq ans au *Devoir*. J'ai beaucoup aimé le métier que je faisais. C'était une passion, un engagement. Puis, il y a eu une grève des typographes au *Devoir*. Six journalistes, dont j'étais, ont refusé de traverser les lignes de piquetage. Gérard Filion nous a congédiés. LA CTCC (devenue par la suite la CSN) a réussi à reclasser tous mes confrères sauf moi, à cause de ma réputation de chroniqueur syndical. À cette époque, j'ha-

bitais Varennes. J'avais deux enfants. Je suis rentré chez moi. Il me restait 49 \$.

J'ai dit à ma femme que j'allais dormir un peu. À 6 heures, elle m'a réveillé en me disant qu'un monsieur appelait d'Ottawa. C'était Pierre Juneau que je ne connaissais pas. Il avait entendu dire que j'étais devenu disponible pour quelques mois. Il avait besoin d'un reporter à l'écran pour une série de documentaires à la télévision. (C'était la première série de télévision que l'O.N.F. entreprenait.)

« Si cela vous intéresse, dit-il, vous trouverez un billet réservé à votre nom à la gare, à 8 heures, ce soir. On vous attend à Ottawa. » En fait, je suis entré à l'O.N.F., au bureau d'Ottawa, le 2 juin 1955, à 9 heures du matin. Toute la journée, j'ai fait des « screen tests » absurdes et ridicules, puis à 6 heures du soir, j'ai signé mon contrat. Et le 13 juin, je partais pour Winnipeg sans retourner chez moi.

— **Lors de votre entrée à l'O.N.F., c'était la grande vogue du cinéma direct.**

— En 1955, à l'O.N.F., nous devions écrire les scénarios sur cinq colonnes. Ils étaient traduits en anglais, puis envoyés au directeur de la production, Don Mulholland, qui les corrigeait comme un devoir d'écolier. Ses commentaires étaient traduits en français et nous étaient refilets. Ensuite nous partions en tournage selon un scénario absolument fixé. Je me souviens que lors du premier film sur lequel j'ai travaillé, le producteur était là et surveillait pour voir si je faisais bien ce que Mulholland avait décidé. C'était un esclavage effrayant. Alors apparaît la télévision. En même temps, nous découvrons les films du Free Cinéma britannique avec les films comme *O Dreamland, Momma don't Allow...* Et par des confrères anglophones, nous arrivent les premières intuitions du cinéma direct. Déjà, nous avons

des cameramen merveilleux comme Michel Brault, Georges Dufaux qui entreprennent de se bagarrer pour avoir un cinéma plus léger. Alors nous emboîtons le pas avec enthousiasme dans ce mouvement pour nous libérer de l'esclavage du scénario. En direct, avec un texte de deux pages, nous pouvions partir et tourner un film. Personne ne corrigeait; personne ne traduisait. Parce que ce n'était pas scénarisable. C'était extrêmement intéressant de travailler ainsi. Nous sommes entrées dans le cinéma direct comme dans une sorte de libération. Des gens comme Michel Brault, Gilles Groulx en ont fait, par la suite, une véritable invention esthétique et technique. Je les ai aidés modestement, plus tard, en devenant leur producteur.

— **Entre 1958 et 1959, vous réalisez de nombreux documentaires. Quelle forme donniez-vous à ces films?**

— J'ai d'abord travaillé sur le film *Alfred J* comme scénariste et comme assistant-réalisateur. Ce film était une sorte de piège que me tendait mon producteur, Guy Glover, car je voulais quitter l'O.N.F. et retourner au journalisme. Mais Glover m'a dit que l'O.N.F. avait un budget depuis plusieurs années pour faire un film sur l'éducation ouvrière. Il m'a demandé de faire ce film, étant donné que je connaissais bien la question syndicale. Je me suis donc mis à scénariser car le film était un film de fiction. Après cette expérience, j'ai décidé de rester dans le cinéma. C'est la fiction qui m'a piqué, m'a donné le feu sacré. À cette époque, toute l'équipe française à l'O.N.F. lisait les *Cahiers du cinéma*. Nous avions une sorte d'univers cinématographique en tête. Nous rêvions de devenir des auteurs. Ce que nous faisons, pour la télévision, par exemple, nous considérons cela comme de l'apprentissage. Nous

nous préparions à faire du long métrage. Personnellement, j'ai été beaucoup marqué par le cinéma japonais: Kobayashi, Kurosawa... Je trouvais là une forme cinématographique qui correspondait à ce que je rêvais de faire. Je cherchais donc un cinéma très ample, très lyrique, avec un grand luxe de moyens techniques. Tout à fait impossible à l'époque, faute de moyens. Peut-être encore aujourd'hui? Qui sait!

— **Mais que faites-vous entre 1959 et 1964?**

— En 1959, je suis parti pour la France faire une année d'étude en cinéma. Il m'est arrivé deux expériences particulièrement significatives. D'abord, j'ai essayé de pénétrer dans le milieu des *Cahiers du cinéma* et, je dois l'avouer, j'ai vécu une expérience de rejet. Cela m'a donné un choc, mais m'a obligé peut-être de devenir un peu plus autonome. J'ai découvert, par ailleurs, que je ne pouvais pas, là-bas, écrire le scénario que je voulais. Je trouvais toujours Don Mulholland derrière mon épaule qui surveillait ce que j'écrivais. Cela m'a révolté. Quand je suis revenu au Canada, je suis allé trouver le nouveau directeur de production qui était Grant McLean et je lui ai dit que, pour changer la situation, je voulais être producteur. Il a trouvé que j'avais du culot, mais il m'a dit oui. J'ai donc été producteur, puis directeur-adjoint de production. J'ai pris en charge toute la production francophone. J'ai fait cela pendant quatre ans. Ce furent de belles années! Mais au bout de quatre ans, j'étais usé. J'ai donc laissé la tâche de producteur et je suis redevenu réalisateur dans un climat plutôt hostile, car j'avais été autoritaire en tant que directeur de production. C'est alors qu'Alex Pelletier m'a apporté le scénario du *Festin des morts*. J'ai alors eu un mouvement à

la fois d'attrait et de résistance. Attrait, parce que je pensais à la connotation cinématographique et formelle du sujet; résistance, parce que c'était tout l'univers religieux qui surgissait. Puis, je me suis dit: « Moi, comme enfant, je n'ai pas rêvé sur les contes d'Andersen, de Grimm, mais sur l'histoire des sauvages, des missionnaires. Voilà mon univers onirique. Je dois essayer d'y faire face. » J'ai donc entrepris de réaliser *Le Festin des morts*, ce qui devenait pour moi une sorte de démarche intérieure pour aller au fond de cette mythologie-là et explorer en même temps le cinéma lyrique dont je rêvais.

MA PETITE BATAILLE D'HERNANI PERSONNELLE

— **Le Festin des morts (1965) n'a pas obtenu le succès espéré.**

— Ce fut ma petite bataille d'Hernani personnelle. Le soir de la première, à la Place des Arts, à Montréal, la salle était pleine à craquer et j'ai senti terriblement son hostilité. Je me souviens du commissaire Guy Roberge de l'O.N.F. qui m'a dit que je devais parler, faire face à la foule. Ce fut une expérience pénible qui m'a beaucoup marqué. J'ai tâché de comprendre ce qui m'arrivait. D'abord, reconnaissons que *Le Festin des morts* avait coûté cher pour l'époque. Cela m'avait attiré beaucoup d'inimitiés de la part de certains camarades. De plus, sur le plateau de tournage, j'avais été souvent autoritaire, en particulier avec certains comédiens. Parfois, j'avais 70 comédiens sur le plateau. Le maquillage débutait à 4 heures du matin et je commençais à tourner à 4 heures de l'après-midi. Il fallait que je mène l'équipe d'une main de fer. Cela m'avait attiré des amitiés solides mais de nombreuses inimitiés.



Le Festin des morts

Enfin, il reste qu'à cette époque, le sujet était particulièrement douloureux pour le Québec. Et même ailleurs. Alex Pelletier et moi, nous nous sommes rendus en France pour essayer de vendre le film. Un distributeur fut terminée, Mauriac a refusé de nous parler. Il a dit à Alain Cuny, avec sa voix cassée: « Ce personnage est terrible. » En fait, le personnage principal dont il parlait était un jeune prêtre qui ne s'aime pas et dont le missionariat sert, pour un temps, à masquer une angoisse à laquelle finalement il doit faire face. C'était difficile à prendre. Pour tout le monde. Pourtant, étrangement, le film circule toujours. Chaque année, des étudiants

m'invitent pour le visionnement et pour en parler car, étant plus libres, ils sont capables d'y reconnaître un certain nombre de valeurs et une recherche qui les intéresse.

— À quoi finalement attribuez-vous cet échec?

— L'épilogue aurait appelé une sorte de dépassement que je n'ai pas su, à ce moment-là, créer. J'en étais incapable à la fois psychologiquement, esthétiquement et spirituellement.

PLUS QU'UN FILM

— Avec *Saint-Jérôme* (1968), vous faites de l'animation sociale. Comment jouez-vous ce rôle avec les 27 films satellites?

— À la suite de l'échec du *Festin des morts*, la vie à l'O.N.F. devenait difficile. Le directeur de production, qui avait succédé à Pierre Juneau, m'a fait venir et m'a dit: « Écoute. Fina-

lement, tu as rendu des services à cette maison. Mais pour en faire une carrière, c'est autre chose. On en est venu à croire que tu n'avais pas beaucoup de talent pour faire du cinéma. Tu devrais retourner au journalisme. » Cela m'a secoué. De plus, j'étais devenu indépendantiste. Cela créait des ruptures silencieuses avec des amis d'alors: Pelletier, Juneau... Cependant, on m'a dit qu'il y avait un film commandité (il faut dire que tout le monde détestait faire des films commandités) sur le changement. On m'a suggéré d'y travailler en attendant mon départ. J'ai accepté. Je me suis retrouvé avec un mandat qui venait d'un certain nombre de ministères fédéraux. Il s'agissait d'observer le changement dans une petite ville. J'ai choisi Saint-Jérôme. Je me suis rendu dans cette ville avec deux camarades: Michel Régnier et Michel Hazel. Nous avions un bon budget et nous avions du temps. J'avais fait préparer un questionnaire très sociologique par Gabriel Breton, questionnaire qui comportait une quarantaine de questions, avec une grille d'analyse qui permettait de voir l'attitude de l'interlocuteur par rapport au changement. Avec une Nagra, nous sommes partis, chacun de son côté, pour interviewer 30 notables avec ce questionnaire. Mais en même temps, nous avons choisi 30 noms de personnes anonymes dans l'annuaire de téléphone. Nous doublions ainsi le nombre de personnes interrogées. Cela a duré 3 semaines. Dans le questionnaire, il y avait 4 ou 5 questions auxquelles tous les gens répondaient avec un intérêt, avec une passion plus intense. Nous fréquentions également les assemblées du Conseil municipal, du Conseil du Travail, des mouvements sociaux, et nous avons remarqué que ces questions, qui étaient latentes dans le milieu, réémergèrent tout à coup.

Nous nous sommes rendus compte que c'était grâce à nos interventions. Nous nous sommes dit: « Que sommes-nous en train de faire? C'est plus qu'un film. » Le processus qui s'amorçait semblait devoir être plus important que le film qui allait en résulter. C'est alors que nous nous sommes dit que nous devrions être bien conscients de ce que nous faisons. je suis allé voir le Père Maillot, O.P. qui commençait à importer ici les techniques de groupes d'animation. Je lui ai demandé comment on

une philosophie même.

— Avec *Tout l'temps, tout l'temps, tout l'temps* (1969), vous voulez remettre le cinéma entre les mains des citoyens en leur faisant inventer leur fiction.

— Avec *Tout l'temps, tout l'temps, tout l'temps*, j'ai voulu passer de la technique du documentaire à une technique qui utilisait davantage la fiction. J'avais lu Oscar Lewis et j'avais beaucoup été frappé par ce que lui, anthropologue, présentait le résultat de son travail sous la forme de



Saint-Jérôme

intervenait dans un grand groupe comme Saint-Jérôme. Il m'a dit: « Personne ne le sait. Il y a toujours la théorie marxiste mais, à part cela, il n'y a rien. Explore. » Nous devons donc inventer une sorte de théorie de l'animation et sa pratique. Tout cela rejoignait sans doute ce que d'autres faisaient dans d'autres pays, à cette époque-là. Cette démarche a effectivement, avec le temps, permis d'élaborer une méthodologie de travail,

de récit, de fiction. Par ailleurs, l'analyse de la culture de pauvreté de Lewis reposait sur le principe de la culture de pauvreté se développe dans des minorités religieuses ou ethniques et que cette culture de pauvreté est toujours en relations dynamique avec la culture majoritaire. J'ai voulu vérifier si ces lois s'appliquaient au Québec. C'est pourquoi j'ai entrepris de faire *Tout l'temps, tout l'temps, tout l'temps*.

— Peut-on conclure que les gens réalisent dans l'imaginaire ce qu'ils n'ont pu réaliser dans la réalité?

— Il y a ça, mais il n'y a pas que ça. L'imaginaire traduit aussi plus exactement ce qui est vécu. Dans *Tout l'temps, tout l'temps, tout l'temps*, ce sont des urbains qui se racontent, mais c'est un univers infiniment rural qu'on découvre. La fiction permet ainsi de s'approcher beaucoup plus de la réalité du vécu et du ressenti.

— En 1970, vous fondez In-Média. Quel était le but de cette fondation?

— Ce fut une grande expérience que j'ai partagée avec beaucoup d'autres artistes de différentes disciplines. En 1969, j'avais voulu quitter l'O.N.F. Je m'y sentais inconfortable. J'avais le sentiment de réfléchir sur le siècle et en même temps de ne pas être dans le siècle. D'ailleurs, *Tout l'temps, tout l'temps* m'avait beaucoup marqué, particulièrement le personnage de Polydor. Je trouvais que c'était trop facile le statut de fonctionnaire à l'O.N.F. J'ai donc quitté l'O.N.F. À cette époque-là, j'ai découvert rapidement celle qui est devenue ma femme, Yolande Rossignol, puis Michel Garneau, Paul Chamberland, Pierre Maheu, Françoise Graham, Yves et Anne-Marie Decelles, Benoît Fauteux, Françoise Berd... qui étaient tous des artistes dans des disciplines différentes. Toutefois, tous ces gens vivaient des questions assez analogues. C'était la période des centres culturels qui se fondaient, de l'animation culturelle qui se développait. C'est alors que nous avons fondé la Compagnie In-Média pour développer des méthodes d'animation propres aux artistes. Nous avons donc inventé encore d'autres méthodes, d'autres théories. Ce fut une période de grande fécondité. Mais nous avons dû fermer nos portes éventuellement car, autour de

1974, nous n'arrivions plus à triompher des hypothèques financières.

UN PAYS C'EST UN TERRITOIRE AVEC DES GENS QUI ONT LE GOÛT DE VIVRE ENSEMBLE

— Dans *Faut aller parmi l'monde pour le savoir* (1971), avez-vous réussi à définir la notion de pays?

— J'avais l'idée très simple qu'un pays c'est un territoire avec des gens qui ont le goût d'être ensemble. C'était mon hypothèse de travail. S'il n'y a pas de territoire, il n'y a pas de pays; s'il n'y a pas le goût d'être ensemble, il n'y a pas de pays non plus. Nous avons planifié de faire le tour du Québec pour vérifier cette hypothèse en donnant la voix aux gens. Malheureusement ou heureusement, les événements d'octobre sont arrivés et le projet a dévié. Certains gens n'osaient plus parler; d'autres étaient très contents de pouvoir enfin prendre la parole. Le film s'est fait d'une façon très instinctive. C'est au montage que nous l'avons construit en trois volets interchangeables. C'est un film-outil. Un film-hommage également!

— Les films que vous venez de faire, *Saint-Jérôme, Tout l'temps, tout l'temps, tout l'temps, Faut aller parmi l'monde pour le savoir* vous ont-ils permis de développer une esthétique originale?

— Après avoir tourné *Saint-Jérôme*, nous étions inquiets parce que nous n'avions que des images de personnes en interview. Nous nous disions: « Ce n'est pas du cinéma, c'est de la radio. » Petit à petit, nous nous sommes rendus compte qu'il y avait une esthétique cinématographique propre liée à l'interview et qu'on pouvait la développer.

— Dans *L'Amour quotidien*, mêlez-

vous fiction et réalité?

— Dans cette série de films réalisés avec ma femme, nous trouvons des produits de fiction. Mais la démarche est profondément documentaire. Elle a ses avantages et ses inconvénients. Elle marque une étape complète dans un long cheminement que je poursuis, que nous poursuivons.

— Vous faites *Un pays, un goût, une manière* (1976) avec Yolande Rossignol, série bâtie sur le documentaire. C'est donc un retour en arrière?

— Cette série est presque un accident de parcours. Toutefois, je suis content de l'avoir réalisé. Ce sont d'autres éléments de ma vie qui m'ont conduit à faire ce genre de films. Yolande et moi, nous avons décidé de quitter Montréal parce que nous y vivions une vie trop affairée. Nous pensions aller à Québec quand, un jour, par hasard, deux individus inconnus se présentent chez nous, Gaston Cousineau et Michel Lessard, qui nous disent: « Nous arrivons de radio-Canada. Nous avons vendu l'idée d'une série sur le patrimoine. Nous avons fait un film-pilote et Radio-Canada le refuse. Nous allons tout perdre à moins d'avoir recours à un autre réalisateur. Radio-Canada nous a parlé de vous en disant que si Dansereau acceptait de travailler, la série se ferait. » En acceptant, cela m'a permis de déménager à Québec comme je le souhaitais et, grâce à cette série, de gagner ma vie. Il reste que ces films sont des commandes. Je ne les aurais pas entrepris de ma propre initiative.

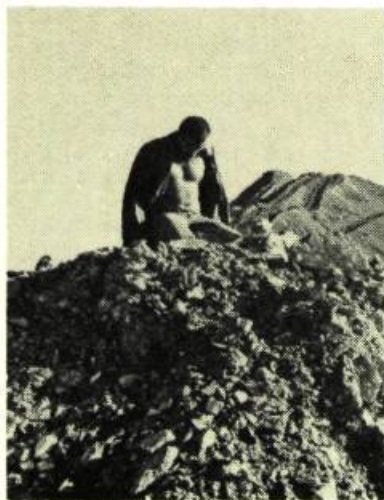
LE LANGAGE POPULAIRE N'EST JAMAIS DOCUMENTAIRE

— *Une Simple Histoire d'amour* (1973) vous engage de nouveau dans la fiction?

— À la réflexion, j'en suis arrivé à me dire — et d'autres avec moi — que le documentaire, en termes d'action dans un milieu populaire, c'est de la folie, parce que le langage populaire n'est jamais documentaire. Pour arriver à bien lire un documentaire, il faut avoir une formation de lettré, il faut savoir traiter l'information. Ce n'est pas ainsi que les peuples se racontent les choses importantes. Ils se les racontent à travers la fiction: les contes, l'épopée, l'histoire... Nous nous sommes dit que si nous voulions continuer à faire de l'animation, il fallait la faire à travers la fiction. C'est *Une Simple Histoire* qui a inauguré ce genre de films que nous avons continué avec *L'Amour quotidien* et, par la suite, avec *Thetford au milieu de notre vie*. Nous avons cherché à élaborer des moyens de libérer la fiction populaire et d'y donner forme.

— Comment considérez-vous *Thetford au milieu de notre vie* (1979)?

— *Thetford au milieu de notre vie*, c'est un cul-de-sac. Dans ma vie, il y a deux films maudits: *Le Festin des morts* et *Thetford au milieu de notre vie*. Deux films féconds pourtant et il sera intéressant de voir si les années rétabliront *Thetford* comme elles ont réhabilité *Le Festin des morts*. *Thetford* a été une belle expérience de scénarisation, de travail dans un milieu donné et aussi de tournage. C'est aussi un film très complexe dans sa forme. Il faut dire que les difficultés survenues après le montage ont amené les producteurs à bloquer le film. C'est un film qui, en outre, a été rejeté par une bonne part du milieu québécois du cinéma. Comme *Le Festin des morts*, nous avons touché avec *Thetford* des cordes sensibles. Il met en scène un couple qui se chicane, qui ne s'accorde pas et qui pourtant ne se sépare pas. La douleur à laquelle le film parvient à donner l'expression est



Thetford au milieu de notre vie

très difficile à accepter. On pourrait dire (certains l'ont dit) que ce n'est plus du cinéma, mais plutôt une sorte de thérapie collective. Personnellement, cependant, cela restait une étape dans la démarche que je poursuivais et que je poursuis encore à propos du spectacle. Une démarche qui est loin d'être achevée. Et je crois justement qu'il y a des choses dans *Thetford* qui est déficientes en termes de spectacle. Mais spectacle est entendu ici dans son sens le plus exigeant. Pour plusieurs personnes, spectacle signifie des trucs pas toujours honnêtes, de la mécanique... alors que, pour moi, le spectacle, c'est le mode de communication propre aux artistes. C'est quelque chose de très noble, de presque sacré.

FORCER LA CONSCIENCE AUTOUR DE LA PERCEPTION DE LA MORT

— Comment est né votre dernier film, *Doux Aveux* (1982)?

— Animage qui a succédé à In-Média existe à Québec depuis 1978. On y trouve des jeunes dans cette entreprise. En février 1981, Dominique Lévesque, Florence Bolté, Bernard, mon fils, et moi-même n'avions rien à faire durant une période creuse, comme on en trouve tant dans le cinéma. Nous avons pensé nous livrer à des exercices d'écriture dramatique. Juste pour le plaisir. Nous nous sommes donné des thèmes: mettre en scène des personnes âgées et des adolescents. C'était une convention tout à fait arbitraire. Très vite cependant, nous avons été pris au jeu. De ces exercices sont nées six ou sept histoires d'une demi-heure chacune. Deux et même trois nous ont particulièrement intéressés. Nous les avons reprises, retravaillées et fusionnées dans un premier scénario de *Doux Aveux*. Après avoir subi le verdict du jury de l'Institut québécois du cinéma, il est revenu et nous l'avons retouché. C'est ainsi que *Doux Aveux* est né... presque par accident.

— Comment avez-vous pensé à vos acteurs?

— Je me suis d'abord demandé si j'allais faire jouer les rôles des vieux par des vieux. Ce qui aurait, à toute fin pratique, signifié des amateurs, une démarche proche du direct. J'ai préféré choisir des interprètes professionnels que j'ai fait maquiller le mieux possible en ne cherchant pas cependant à faire croire que ce sont de vrais vieux. *Doux Aveux* n'est pas un film sur les vieux, car c'est moi, dans ce film, qui parle avec mes jeunes camarades. Nous n'avons pas encore cet âge-là. Il s'agit bien d'une fiction. Il nous a semblé important de communiquer aux spectateurs que nous ne sommes pas dans le documentaire, mais bien dans la fiction. Donc, nous voulions que les gens se rendent compte que nos interprètes sont des

gens maquillés.

— Pourquoi le vert dans la première partie?

— J'ai demandé à Carole Paré, la décoratrice, d'abstraire le décor pour, encore une fois, que les gens ne puissent croire que c'est une vraie maison. Nous voulions créer une réalité dramatique. Nous avons donc soustrait des meubles et nous avons joué avec le vert dans toute la première partie. C'était une méthode d'abstraction.

— Pourquoi avez-vous divisé votre film en trois parties comme au théâtre?

— Encore une façon d'amplifier la symbolique de la fiction. Au Québec, spectateurs et cinéastes, quand il s'agit de films québécois, restent terriblement marqués par l'héritage de l'O.N.F. Nous voulions y échapper.

— Le personnage de Rose-Alma m'a fait penser à *La Vieille Dame indigne* de Brecht/Allio? Y avez-vous songé vous-même?

— Pas du tout. J'ai surtout pensé à ma grand-mère. La Rose-Alma du film lui ressemble par certains traits. Quoiqu'il n'y ait pas d'événements biographiques dans le film.

— Clovis m'apparaît moins dessiné que Rose-Alma?

— Clovis est intéressant à cause de ses contradictions. Il aime son petit-fils. Il ne voudrait pas lui faire mal, mais il ne peut s'empêcher de le concurrencer. Cela donne une épaisseur humaine à son personnage. Rose-Alma présente peut-être un personnage plus typé, plus monocorde. À la fin du film, Rose-Alma est à peu près la même qu'au début du film, tandis que Clovis a subi tout un changement au long du film.

— Comme *Les Dernières Fiançailles* de Jean-Pierre Lefebvre, ce film nous renvoie à la mort.

— Avec l'âge qui me vient, comme tout un chacun, je suis enclin à réflé-

chir sur la mort. En juxtaposant des personnages de jeunes et de vieux, j'avais l'impression de forcer la conscience autour de la perception de la mort. Là où la vie est la plus créatrice, c'est quand quelqu'un est conscient de la proximité de la mort. Mais c'est difficile de garder cette conscience-là, parce que ça fait mal. Dans *Doux Aveux*, je voulais le plus possible faire le rapprochement vie / mort. Quand Clovis l'emporte et va jouer du jazz à la place de Stéphane, c'est son instinct de vie qui le fait agir. Lorsque, à la fin il dit à Rose-Alma: « Si on chavirait », c'est l'appel de la mort qu'il ressent. Je dois dire qu'il a été longtemps question de tourner deux fins et de choisir au montage seule-

ment. Mais j'ai résisté. Je suis de tempérament optimiste.

— **Peut-on dire que le passé et le souvenir prennent plus de place dans le film que le présent?**

— Par ses décors, par ses personnages, par ses événements, c'est un film qui semble dater. L'image le situe il y a une vingtaine d'années. Ce n'est pas un film qui soit, disons, à l'heure du Liban. Par contre, il me semble que, par sa thématique, c'est un film profondément actuel. Résister à l'amour où s'y abandonner: c'est la question de toutes nos vies. Faire confiance ou pas. Croire naïvement, s'isoler dans le cynisme, ou chercher l'impossible et l'éternel paradoxe de la vie. En Anglais, le film porte le

titre: *Sweet Lies and Loving Oaths*. Ce n'est pas pour rien.

— **Quels ont été la durée du tournage et le coût du film?**

— Le tournage a duré 22 jours et le film a coûté 368 000 \$.

— **Fernand Dansereau a-t-il des projets?**

— Certainement: des légendes amérindiennes, et puis un film qui sera comme un complément à *Doux Aveux*, mais avec des personnages plus jeunes, une série pour la télévision, puis bien d'autres.

— **Malgré les difficultés du cinéma québécois, il y a tout de même des espoirs.**

— Heureusement.

Fernand Dansereau avec les interprètes de *Doux Aveux*

