

Michael Rubbo

Léo Bonneville

Numéro 150, janvier 1991

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/50349ac>

[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. (1991). Michael Rubbo. *Séquences*, (150), 60–63.

MICHAEL RUBBO



Michael Rubbo en train de peindre une reproduction de Van Gogh

Né en Australie, Michael Robbo entre à l'Office national du film en 1965. Il réalise déjà son premier film pour enfants, *The Long-Haul*. Ce film sera suivi de cinq autres destinés au même auditoire. Vers la fin des années 60, il prend une autre direction. Il parcourt le monde et ramène des documents plus que des documentaires sur Saïgon, l'Indonésie, Cuba, la Chine... Ces longs métrages trahissent l'œil vigilant et attentif de Michael Rubbo, qui lui permet de percevoir la réalité toute crue. Rubbo aime donc saisir ce qu'il voit sans chercher à le travestir. Mais c'est peut-être avec les **CONTES POUR TOUS** qu'il s'est fait mieux connaître, puisqu'il en est à son troisième film dans cette série. Il faut croire qu'il sait plaire puisqu'il réussit à la fois à intéresser et à amuser les jeunes. On le constatera encore avec son dernier film *Vincent et moi*.

Léo Bonneville

Séquences - Vous en êtes à votre troisième film de la série CONTES POUR TOUS, après Opération beurre de pinotte et Les Aventuriers du timbre perdu. Lequel de ces deux films a connu le meilleur succès? Pourquoi?

Michael Rubbo — Je crois que c'est **Les Aventuriers du timbre perdu**. Peut-être parce qu'il est mieux réussi. C'était mon deuxième film. Je crois que le scénario était plus riche et que je maîtrisais mieux la fiction. C'était une coproduction avec la Chine, comprenant des voyages et une séquence assez importante en Australie. De plus, c'était une ouverture qui n'était pas dans mon film précédent. Grâce à ce film, beaucoup de jeunes ont commencé une collection de timbres. Durant mon enfance, c'était un passe-temps que j'aimais beaucoup, même si je n'ai pas collectionné des timbres d'une façon soignée. À travers les timbres, j'ai toujours rêvé de Fiji, des îles du Pacifique... J'ai toujours considéré que collectionner des timbres était un passe-temps plein de richesses. J'étais un peu triste de constater que mon fils et ses amis ne s'intéressaient pas aux timbres. Ce passe-temps me semblait tout à fait mort. Alors j'ai présenté mon projet à Rock Demers. Tout le monde lui conseillait de laisser tomber. Alors j'ai dit: «Non. On va faire le film qui va passionner les jeunes pour les timbres.» Sachez que seulement au Québec, 30 000 personnes se sont abonnées à un club de philatélie créé par la Société canadienne des postes, après la sortie du film.

—Étiez-vous l'auteur du scénario?

— Je suis le scénariste de tous mes films.

—Vous êtes peintre. Comment vous est venue l'idée de faire un film sur Vincent Van Gogh?

— J'ai toujours aimé Vincent Van Gogh et sa touche si expressive et si fraîche. Pendant des années, je l'ai trouvé toutefois un peu «cliché». Jusqu'au moment où j'ai vu une grande rétrospective de son oeuvre à New York. Étaient exposées, une centaine de toiles peintes à Saint-Remy et à Auvers, toiles que je n'avais jamais vues antérieurement. Je n'avais aucune idée que Vincent avait peint plus de 2 000 toiles pendant les dix dernières années de sa vie. J'étais très bouleversé par cette rencontre. Cette visite m'a donné l'idée de faire de la peinture à l'huile, ce que je n'avais jamais osé faire. J'ai toujours eu peur qu'avec l'huile tout tourne à la boue. J'ai donc décidé de me lancer dans cet autre médium. J'ai fait comme a fait Vincent, j'ai fait des copies... de Van Gogh. À Saint-Remy, Vincent a fait beaucoup de copies de Millet, de Daumier, de Delacroix. Pour moi, c'était une façon de connaître comment on travaille avec l'huile. À ma surprise, les copies étaient réussies. J'ai eu beaucoup de plaisir à les faire. Je me suis demandé alors ce que j'allais faire avec ces copies de Van Gogh. À ce moment-là, j'étais professeur à Harvard. Je n'avais que deux cours par semaine. Le soir, dans le studio, je faisais mes copies et j'écrivais le scénario. J'avais de bons rapports avec Rock Demers. Je lui ai dit que 1990 était le centième anniversaire de la mort de Vincent Van Gogh et qu'il fallait faire un film, pour les jeunes, sur Vincent Van Gogh. L'histoire que j'écrivais tournait autour de cette idée de copies. Je me

souviens que Rock et moi avons consulté une clairvoyante, pour savoir si le film marcherait. Comme la réponse était positive, cela nous a encouragés à poursuivre. Il faut vous dire que mes histoires commencent toujours par un événement. J'étais en train de faire la recherche de lieux de tournage à La Haye. J'avais rendez-vous avec Nico Cramma, le producteur associé du film, en Hollande. Il m'avait dit qu'il y avait un marché aux puces où l'on peut trouver des choses intéressantes. Un jour, j'étais là et je l'attendais dans un café. Subitement, à la table voisine, un monsieur arrive et met sur la table un grand canard blanc vivant. Ensuite, il est allé chercher dans son camion une toile qui ressemblait à un tableau de Rembrandt. Il l'a mise sur une chaise juste contre le canard. Il attendait. Je me demandais ce qu'il attendait. Après quelques minutes, une autre voiture est arrivée et un photographe est sorti avec deux caméras et des journalistes. Il a pris quelques photos et est parti avec sa suite. Ma curiosité s'est aiguisée. Le monsieur était en train de remettre la toile et le canard dans le camion. «Qu'est-ce qui se passe?» lui demandai-je. Il me dit: «Vous ne connaissez pas mon canard intelligent (clever duck)? C'est dans tous les journaux. J'habite une très vieille maison. Il y a une semaine, mon canard à disparu. Un jour, j'ai entendu des couac, couac. Le canard était en haut de la maison, entre trois toiles cachées là depuis je ne sais combien de temps. La toile que vous avez vue a une grande valeur. Tu ne veux pas mon canard?» — «Non. Mais me donnez-vous la permission d'utiliser cette histoire dans mon prochain film?» — «Certainement, puisqu'elle est dans tous les journaux.» Voilà pourquoi vous trouvez cette histoire dans **Vincent et moi**.

— Comment avez-vous découvert, à Arles, cette femme de 115 ans?

— Pour Rock et moi, il y a toujours de bons signes autour de nos films, c'est-à-dire des indices que tout va bien. Rock revenait d'Europe et il lisait dans un journal un article sur cette madame Calment qui avait connu Vincent, quand elle était jeune. Nous avons demandé à notre producteur en

Vincent et moi



France de retrouver cette femme. Nous avons fait un pré-tournage, avant le début, pour être sûr de l'avoir dans le film. À la fin du film, un an plus tard, elle était toujours vivante. Nous avons réalisé une petite interview avec elle.

— **Le film marque bien l'influence d'un artiste sur une jeune personne. Tout artiste — même Vincent — au départ, subit des influences. Pourquoi la professeure reproche-t-elle à Jo de faire des imitations?**

— La mentalité d'aujourd'hui veut que la formation artistique soit basée sur l'imagination. Mais ça change. Mon film tombe bien. Aux États-Unis, on donne des milliards de dollars pour l'enseignement de l'art, en mettant l'accent sur les richesses du passé, sur les grands peintres, sur l'histoire de l'art. À Québec, nous avons fait une projection pour des professeurs d'art. Nous craignons que le propos du film ne leur plaise pas, en pensant que les professeurs laissaient les enfants suivre leur imagination. Pas du tout. Ils ont trouvé le film excellent. Nous sommes donc arrivés au bon moment.

— **On voit beaucoup de toiles de Vincent dans la chambre du peintre, à Arles. Sont-elles choisies pour donner une idée de la production générale de Van Gogh?**

— J'ai choisi les toiles qui me plaisaient. Ce n'est pas exactement celles qu'il y avait sur les murs de l'artiste. Mais c'était des toiles de cette époque-là, avant l'arrivée de Gauguin. Je voulais montrer un Vincent assez à l'aise et très content de ce qu'il faisait. Toutes les toiles que vous voyez sur les murs ont été faites à l'automne de 1888. Gauguin est arrivé à la fin de 88.

— **Pourquoi avez-vous filmé ces sortes d'oiseaux que l'on voit paraître dans le ciel?**

— Ce sont des deltaplanes que j'ai faits moi-même. Ce ne sont pas des symboles. C'est un peu documentaire. J'aime le sifflement que font ces engins.

— **Le paysage que peint Vincent dans la nature ne semble pas faire partie des oeuvres qu'il a peintes lui-même.**

— En cherchant un lieu qui corresponde à une oeuvre existante, j'ai trouvé que tout était changé. En montant à Montmajour, Vincent avait fait une petite toile avec un seul arbre. J'ai pensé utiliser cette toile, mais elle n'est pas tellement connue. Soudainement, j'ai remarqué un mas, avec trois cyprès derrière et des vignobles. Je me suis dit qu'il y avait là tous les éléments pour une toile de Van Gogh. Je suis descendu à la ferme et j'ai trouvé une bonne perspective. Il fallait faire tomber quelques poteaux d'électricité. Nous avons négocié avec le comte propriétaire de la ferme. J'ai pris beaucoup de photos et, à Montréal, j'ai fait trois versions de ce paysage, car j'avais peur que la couleur change. Au moment du tournage, j'ai mis des taches rouges sur la toile pour qu'elle convienne à la scène que l'on tournait. Si on regarde les toiles de Vincent, on a toujours l'impression que ses tableaux sont peints en plongée. Quand je regardais le paysage, je ne voyais pas très bien la



Opération beurre de pinottes

composition. Alors j'ai inventé l'idée que l'artiste était monté sur une échelle, pour expliquer comment le paysage était vu.

— **Pour le sommeil de Jo, vous utilisez le bleu. Pourquoi ce choix?**

— Je voulais donner un sens magique à ce plan.

— **Vous tournez une scène dans un restaurant chinois. On sait que Vincent a été influencé par la peinture asiatique, particulièrement japonaise. Ce décor fait-il référence à cela?**

— Bonne question. Comment ai-je fait ce choix? Je voulais un décor assez épeurant, y compris les gens à l'intérieur. Je voulais commencer avec une scène choc. On voit la main du docteur Winkler qui descend sur l'épaule de Jo. Comme je sais qu'il y avait le festival du dragon dans la colonie chinoise, j'ai cru que cela créerait une certaine frayeur. Je ne voulais pas que le geste du docteur soit le seul qui effraye, mais que toute la scène soit épeurante. J'ai donc transmis la peur à des choses que l'on voit.

— **Comment s'est fait le choix des trois jeunes: Jo, Félix et Joris?**

— Personnellement, je fais le tour des écoles. Je raconte les premières vingt minutes de l'histoire et j'invite les enfants à venir à l'avant faire une audition. La plupart des enfants tentent leur chance. Comme mon histoire se situe à la campagne, je suis allé dans les Cantons de l'Est. C'est dans une école de Lennoxville que j'ai trouvé Christopher Forrest, pour le rôle de Félix. Et dire qu'il ne voulait vraiment pas passer une audition. Nina Petronzio fréquentait une école qui valorise l'art. On m'a envoyé une cassette comprenant les meilleurs étudiants. C'est ainsi que Nina fut choisie pour le rôle de Jo. C'est une stagiaire sur le tournage du film qui a trouvé Paul Klerk pour le rôle de Joris.

— **Comment travaillez-vous avec les jeunes?**

— C'est une question de casting. On choisit les enfants pour les rôles que l'on peut leur donner. Je ne dis presque rien

aux enfants. Ils apprennent les dialogues. Je les laisse aller. Généralement, il suffit d'une à trois prises.

— **Comment est né le personnage du docteur Winkler?**

— Ce que j'aime le plus, c'est l'idée de quelqu'un qui, par hasard, rencontre une petite fille, lui achète un dessin et, plus tard, à l'autre bout du monde, le vend comme un Van Gogh. Cela me paraissait fascinant. Il fallait que ce soit quelqu'un du domaine de l'art, à la fois cultivé et méchant.

— **Aviez-vous en tête un personnage précis?**

— Non. Sauf que j'ai donné à Winkler le caractère du monsieur avec un canard. J'étais fasciné par lui. Après la rencontre à La Haye, je l'ai retrouvé à Amsterdam. Il avait dans un petit sac un petit Vermeer. Il m'a expliqué qu'il l'avait obtenu d'une petite fille avec un chat dans ses bras. C'était une histoire presque cohérente. Ce qui compte beaucoup dans ce cas, c'est la provenance. D'où vient ce tableau? Y a-t-il une explication croyable? Tout de même, il m'a convaincu que je devais avoir une explication pour l'histoire de Jo.

— **La manière de peindre en faisant des courbes, correspond-elle vraiment à celle de Vincent?**

— J'avais cherché une explication dans ses lettres, mais je n'ai rien trouvé. Personnellement, je crois que cela était dans sa tête. Mais cette hypothèse n'est pas basée sur des textes.

— **De vos trois CONTES POUR TOUS, lequel vous paraît le mieux réussi? Est-ce celui que vous préférez?**

— Je crois que c'est **Vincent et moi**. J'ai hâte de savoir comment il va être reçu. Peut-être est-il moins excitant? Il y a



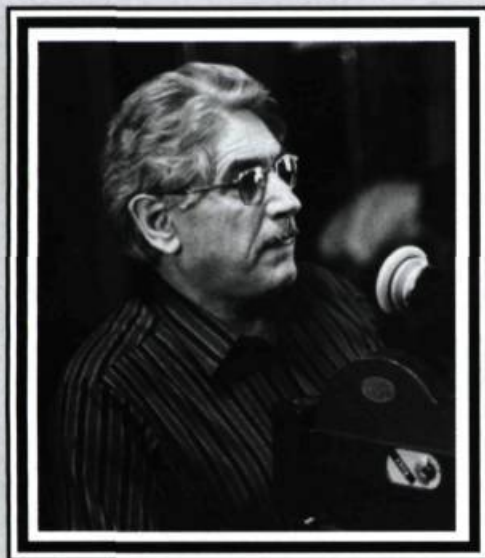
Les Aventuriers du tîmbre perdu

plus de dialogues. Mais la fin est assez audacieuse. Le regard de Vincent est magnifique. Je ne pouvais couper la longueur de ce regard. Les enfants pourront-ils le supporter?

— **D'après vous, quels sont les thèmes à retenir de ce film?**

— Tout d'abord, comme Vincent, il ne faut jamais lâcher. C'est bien dit dans le film. De plus, tous les peintres — on devrait dire tous les artistes — ont besoin d'être appréciés. Vincent l'a été de son frère — bien qu'un temps il en ait douté —, mais il n'a vendu de son vivant qu'une seule toile. On connaît la suite.

GILLES CARLE: PRIX ALBERT-TESSIER 1990



Quand on parle de cinéma québécois, le nom de Gilles Carle surgit spontanément. C'est que, depuis trente ans, il a réalisé de nombreux courts métrages et quinze longs métrages. C'est donc une oeuvre importante qu'il a produite. Elle se caractérise par un regard personnel sur la nature et la société qui l'entourent. Auteur complet, il rédige ses scénarios et les porte à l'écran avec l'esprit libre qu'on lui connaît. Cela lui permet de les truffier d'un humour décapant. Aussi à l'aise dans le documentaire que dans la fiction, il sait traiter d'un sujet avec un talent qui provoque toujours une réaction du spectateur. C'est alors qu'on peut dire que ses films ne laissent personne indifférent. Dans cette importante production, un film se dégage qui recèle magnifiquement les qualités du cinéaste, c'est **La Vraie Nature de Bernadette**: oeuvre empreinte de sensibilité, de sens critique, d'humour et de poésie. Le Jury a fait un choix judicieux en décernant à Gilles Carle son Prix Albert-Tessier 1990. **Séquences** lui offre ses plus sincères félicitations.

Léo Bonneville