

Trois heures avec Michel Cournot

Léo Bonneville

Number 56, February 1969

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/51616ac>

[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. (1969). Trois heures avec Michel Cournot. *Séquences*, (56), 34–44.



trois heures avec MICHEL COURNOT

Michel Cournot est venu à Montréal à l'occasion de la sortie de son premier film, **Les Gaulois bleus**. Nous l'avons interrogé à loisir au cours d'un repas. Cet ex-critique du **Nouvel Observateur**, qui écrit tout d'un trait, qui porte aux nues certains films et en détruit d'autres, cet homme qui faisait preuve suivant ses humeurs d'une cruelle intransigence et d'un délirant enthousiasme, cet homme nous est apparu doux, charmant, hésitant, patient, agréable, sympathique, calme, en un mot, tout à fait différent du portrait que l'on se fait de lui en le lisant. Le voici donc au fil de la conversation.

L. B.

L.B. — *Comment êtes-vous passé de la critique à la réalisation ?*

M.C. — Parce que j'ai tout simplement profité de l'occasion.

L.B. — *Ce n'était donc pas dans vos projets de faire des films ?*

M.C. — Non, vraiment.

L.B. — *Vous étiez heureux comme critique ?*

M.C. — J'étais malheureux parce que c'est très difficile d'écrire un article toutes les semaines si on veut que tout le monde y croie. Et si, de plus, on le fait avec passion. À ce moment-là, c'est exténuant. Pendant quatre ou cinq ans, je n'ai pas sauté une seule semaine. J'étais très fatigué. La raison en est simple : ces articles, je les écrivais vraiment. D'habitude, les critiques de cinéma n'écrivent pas ; donc, ça ne les fatigue pas. Moi, c'était épouvantable. Puis, à la longue, c'était épuisant de me faire haïr comme je le faisais. Le public réagit d'une façon complètement passionnelle et psycho-dramatique sur le cinéma. Ce qu'il ne fait pas du tout à propos de la littérature, de la peinture et même du théâtre. Quand vous écrivez qu'un film est beau, par exemple, *Un Homme et une femme*, de Claude Lelouch, vous vous faites détester, mépriser par des gens intelligents qui vous traitent de crétin. Quand vous écrivez qu'un film est mauvais, par exemple, *Gertrud*, de Carl Dreyer,

c'est la même chose. Finalement, tout cela est tuant. Bien que cela me soit égal, jusqu'à un certain point, de me faire haïr. Et j'aurais continué ce métier car il faut agir, poursuivre. C'est donc par hasard, tout à fait par hasard, que j'ai eu une occasion de faire un film.

L.B. — *Et qu'est-ce que représente pour vous ce premier film ?*

M.C. — Aujourd'hui, je ne sais pas. Il y a deux choses. Il y a ce qu'il représentait pour moi quand je l'ai fait et ensuite ce qu'il représentait quand je l'ai eu terminé. Quand je l'ai fait, je ne l'ai pas fait comme une oeuvre parce que je ne peux pas dire que c'est une oeuvre achevée. Il s'agissait, pour moi, de travailler pendant un certain nombre de mois dans le cinéma et de m'exprimer ainsi à un moment de ma vie.

Le court métrage

L.B. — *Est-ce que vous pensiez déjà à un court métrage ?*

M.C. — Je n'aurais jamais fait un court métrage pour commencer. Car un court métrage, je trouve cela dix fois plus difficile à faire qu'un long métrage. Le court métrage doit être une sorte de comprimé en dix minutes d'un tas de choses. Le court métrage devrait être dix minutes de grand cinéma. C'est-à-dire dix minutes de liberté d'esprit, de spontanéité. Donc c'est

extrêmement difficile de faire un court métrage. Puis, c'est bizarre : les grands cinéastes n'en font pas.

L.B. — *Toutefois Norman McLaren ne fait que des courts métrages . . .*

M.C. — McLaren, lui, sait les faire. McLaren, c'est un très grand. Normalement, les grands cinéastes n'en font pas. Bresson n'en fait pas. C'est maintenant qu'il pourrait en faire. Bergman devrait faire des films de dix minutes. Je n'ai jamais vu un court métrage de John Ford. En fait, les courts métrages, je crois qu'on peut les réussir quand on a fait cinq ou dix longs métrages.

L.B. — *Il appert que, chez nous, pendant longtemps, on n'a fait que des courts métrages et on commence à peine à faire des longs métrages.*

M.C. — Je sais. Toutefois, c'est extrêmement bizarre quand on y réfléchit. Il y a des gens qui disent que lorsque l'on cherche l'indépendance économique (et cinématographique, si vous voulez), on fait du court métrage parce qu'on est opprimé économiquement. Dans le fond, c'est assez curieux. Un long métrage, ça peut se réaliser avec assez peu d'argent. J'ajoute qu'un court métrage, ça n'existe pas vraiment parce que le public ignore habituellement qu'il existe. En

France, les critiques ne parlent jamais des courts métrages. Moi, si le long métrage ne m'intéressait pas, je consacrais des articles entiers aux courts métrages. Un pays qui est dans un état de dépendance, d'une certaine manière, on ne le laisse pas tourner de longs métrages. C'est monstrueux à dire mais le cinéma ne commence vraiment qu'avec le long métrage.



Des affinités

L.B. — *Pour en revenir aux Gauloises bleues, que représente pour vous Ivan dans le film ?*

M.C. — Le petit ou le grand ?

L.B. — *Le petit d'abord.*

M.C. — C'est embêtant. Je fais les choses souvent d'instinct, parfois par caprice sans avoir le sentiment d'être frivole. Et je ne sais pas très bien m'expliquer. *Les Gauloises bleues* est un film sur la paternité. Donc sur le rapport père-fils. Le rapport père-fils dans les deux sens parce que le père imagine qu'il va avoir un fils et, ce rapport père-

père-fils, c'est aussi le rapport prêtre-citoyen, Dieu-créature. Donc Ivan, c'est à la fois, le citoyen, la créature, le fils, le père dans le même être. Le père d'Ivan, c'est le père avec tous les attributs du père, c'est-à-dire c'est le juge, c'est l'amour, c'est Dieu par moments. C'est tout ça. Le petit Ivan, c'est difficile d'en parler parce qu'au moment où il va devenir père, cet homme imagine un enfant ; or, cet enfant ne vient pas à la vie . . .

L.B. — *N'y a-t-il pas un retour dans le passé et une projection dans l'avenir ?*

M.C. — Il y a les deux à la fois, et ils sont toujours racontés au présent. J'ai pris un enfant du sous-prolétariat, venu de l'Assistance. Dans le film, c'est un cas. A six ans et demi, Ivan est déjà un homme. Il a eu des tas d'histoires. Je puis affirmer qu'à six ans et demi, Ivan est déjà un homme. D'ailleurs, vous avez pu constater qu'il avait une voix d'homme. Il a une force de décision, de réflexion, de calme, d'intelligence caractéristique d'un homme. A côté de lui, l'homme, exclu par lui-même de la vie sociale normale, reste un enfant. C'est pour ça qu'il n'y a aucune lutte de la part de cet adulte-enfant. C'est le reproche que me font les Communistes. Mais autant Ivan est un homme, autant il est un enfant. Il reste quand même un enfant quand



Les Gauloises bleues

fils, il l'imagine aussi par rapport au père qu'il a eu. On voit donc les trois générations et le rapport de l'enfant (qu'il a été) vis-à-vis de son père. De plus, le rapport

il est un homme. C'est que nous avons affaire à des sous-prolétaires.

L.B. — *Est-ce qu'il y a dans un personnage ou dans un autre une partie autobiographique comme il y en a chez le héros des 400 coups ?*

M.C. — Non. Truffaut a fait une description autobiographique d'un enfant placé en éducation surveillée. Moi, je n'ai pas été un enfant malheureux ou placé. Seulement, je ne me rappelle rien de ma vie. C'est prodigieux, à quel point j'ai fait le vide complet de mon passé. Mais j'ai été témoin de choses insupportables. C'est devenu plus que des souvenirs : des idées fixes. Absolument. Finalement, ma vie finit par être celle des autres. C'est celle-là que je vis au jour le jour. Croyez-moi, ce n'est pas du tout par générosité. Mais c'est vraiment la vie d'autrui.

L.B. — *Vous avez trouvé une structure qui fait des rappels constants au passé. Est-ce un souci de faire moderne ou encore de dépayser les spectateurs ?*

M.C. — Non. Dépayser les spectateurs, ce n'était absolument pas mon intention parce que le cinéma doit être un art populaire. Pour moi, il s'agit de faire les films le plus populaires possible. Donc, je ne m'en suis pas rendu compte quand j'ai fait mon film car, pour moi, la façon dont il est monté,

ça allait de soi. Au théâtre, les constructions dramatiques sont artificielles. Je suis tout le temps gêné par ce qu'elles ont de faux, par ce qu'elles ont de construit et, au cinéma, davantage. De sorte que, tout spontanément, en croyant, au contraire, qu'il n'y aurait aucune gêne de la part du public, au lieu de fabriquer une structure dramatique artificielle, comme celle généralement d'une pièce de théâtre ou d'un film, j'ai pris des objets, des émotions, des éléments qui me semblaient tout naturels. Finalement ils étaient vrais. Car j'ai construit le film par des *affinités* vraies et fortes. C'est comme ça que les images se suivent et non pas par la fabrication d'un scénario avec suspense ou progression. Et puis, c'est comme ça que je vis aussi. Ce n'est pas de la discontinuité ou du retour en arrière. Ce sont bien des *affinités*. Par exemple, dans un mariage, ça ne m'intéresse pas de montrer la nuit de noces. Vous ne pouvez pas savoir à quel point ça ne m'intéresse pas. Je m'en fiche complètement. Ce qui m'intéresse, c'est la responsabilité de l'homme. Car il va falloir qu'il trouve de l'argent pour manger et peut-être pour faire manger un enfant. Donc ce à quoi je pense tout de suite, c'est du pain parce que, au fond, le pain, c'est l'emblème de la nourriture. N'est-ce pas beaucoup plus simple que de montrer les mariés



Les Gauloises bleues

montant dans une voiture? Donc ces deux mariés, j'en fais deux pains que l'on met dans un four. Ensuite, le pain qu'on mange fait penser que, dans certains pays, on ne mange pas. Je montre une image où l'on voit des mains noires qui s'arrachent du rôti. Et le pain, ça fait penser au vin. Le pain et le vin. D'autant plus que, comme il y a tout le temps un substrat religieux dans le film (à cause du rapport Dieu-créature), montrer le vin (aussi), cela me semble tout à fait normal. D'ailleurs on peut lire: "vignes de l'Enfant-Jésus". C'est du vin de bourgogne. Alors, c'est la communion. Pour moi, ce

sont des choses qui se suivent le plus naturellement du monde. Quand je montre l'enfant qui porte un arbre, au début du film, je vois immédiatement le chemin de croix. Vous voyez, c'est un enchaînement juste et pas du tout artificiel. Je montre du riz, je montre du vin, je montre du pain. Et au moment où quelqu'un saisit du pain, du vin, je sens le besoin immédiat de montrer des gens qui n'ont rien. Je suis dans un taudis de sous-prolétaires. Les choses s'enchaînent comme ça. Et je le fais avec le son. Par exemple, je mélange le son d'une bombe atomique au moment où l'on commence à ren-

trer chez le sous-prolétaire. Et j'ai un passage de la Passion selon saint Luc (de Penderecki). Tout cela me semble tellement juste et grave et profond. J'avais pensé que le public allait se laisser entraîner par ces suites d'images fortes. Tout cela n'a rien à faire avec des caprices personnels. Le pain, le mariage, la communion, le tiers-monde, ça existe, c'est la vie. Non, je n'ai pas cherché à dépayser.

Foin des symboles

L.B. — *Vous venez justement évoquer une quantité d'objets. Vous parlez du vin, du pain. J'ai pensé qu'il y avait dans votre film des symboles. N'est-ce pas un parti-pris ?*

M.C. — Moi, je n'ai pas pensé aux symboles. Il y a deux choses : poésie et symbole. Au cinéma, le public suit l'histoire et il ne voit pas vraiment les objets montrés. Il les perçoit dans un état de demi-sommeil et de paresse comme des choses qui font partie d'une histoire mais il n'a pas la perception forte d'un morceau de pain. A moins que ce morceau de pain, dans un film de James Bond, contienne un micro-émetteur. D'autre part, je trouve que l'expression commence quand elle est poétique et non pas quand elle est prosaïque. C'est-à-dire, il faut absolument que le morceau de pain re-

présente non pas le micro-émetteur qui est dedans mais représente tout simplement la faim. C'est ça qui est l'idée. Le pain représente la communion ou le mariage ou l'enfant possible ou la faim ou la révolte puisque le pain est piétiné. Alors on dit symbole. Mais le mot symbole m'horripile. Je trouve que c'est une impuissance, une facilité. Or, moi, je n'ai pas voulu la facilité. Au contraire, j'ai agi difficilement dans le sens où je mettais un soin infini à ce que les objets soient perçus. Si, grâce à la photographie, au cadrage, au montage, le pain prend une réelle insistance, une réelle force, c'est qu'il finit par ne plus être que du pain. Le spectateur cherche alors autre chose. Il dit symbole mais, pour moi, il y a rarement symbole. Toutefois, quand on voit la femme envelopper le poisson dans un linge, là, il y a de l'abus. Mais je ne devais pas me priver de cette image. Tant pis pour le symbole. J'ai eu raison de le faire. Le poisson crée un effet insolite. Pour moi, c'est forcément les catacombes. Mais je n'ai pas voulu faire de symbole.

Vive l'instabilité

L.B. — *Tantôt vous disiez que vous n'aviez pas de mémoire de votre passé. Ce film n'est-il pas basé sur la mémoire, c'est-à-dire sur des souvenirs qu'un homme adulte a de son enfance ?*

M.C. — Oui. Mais je dois ajouter que le film est projeté sur l'avenir. Car l'homme imagine quelle va être la vie de cet enfant dont il prend la responsabilité. Il le fait avec un pessimisme assez fort. Mais, ici encore, je n'ai pas voulu faire du pessimisme. Car le cinéma pessimiste, c'est le cinéma standard. Dans *Les Gauloises bleues*, il y a une situation pessimiste. Il y a une façon non courageuse d'entrevoir la vie de l'enfant qui va naître. Ces formes sont des souvenirs. Mais ce sont des souvenirs tellement forts que le protagoniste voudrait les avoir perdus.

L.B. — *Ces thèmes que vous développez rejoignent celui de l'affection, bien sûr, et aussi celui d'une certaine sécurité recherchée. Est-ce que l'on peut dire cela de votre film ?*

M.C. — Ce n'est peut-être pas la sécurité. C'est bizarre, cette question que vous me posez, parce que je crois beaucoup à l'instabilité. Les psychologues de métier sont des gens que je ne peux admirer. Ils voient l'instabilité comme un signe néfaste. Je trouve l'instabilité bien-faisante. Ce qui est merveilleux dans le métier de journaliste, c'est que l'on est complètement instable.

L.B. — *Votre film a-t-il une portée sociale d'une part, et politique d'autre part ? Quand je dis sociale,*

je pense à l'enfant malheureux, à la mère absente . . . et quand je dis politique, je revois la scène du vote . . .

M.C. — Dans ce que j'ai dit, il y a trois données sans cesse entrecroisées dans le film. Père-fils, prêtre-citoyen, Dieu-créature, avec tous leurs aspects. La donnée prêtre-citoyen conduit forcément à des pré-occupations d'ordre social et politique. Dans ce sens-là, il me semble tout à fait normal qu'il y ait une scène d'élection puisque, pour l'ensemble des citoyens, c'est le seul acte politique direct, concret qu'ils exercent. Du point de vue social, je suis particulièrement sensible à la mère indigne qui abandonne son fils. Elle veut le reprendre mais il y a des campagnes de presse contre elle. Les médecins, les psychologues, les assistantes sociales prennent partie pour la mère adoptive parce qu'ils trouvent ça naturel. Je crois qu'il fallait montrer comment réellement cela a lieu parce que le public se fait des idées incroyables sur les abandons d'enfants. J'ai vraiment montré comment cela se passe. C'est pour des raisons de sécurité à l'égard de l'enfant (dont on a peur qu'il ne soit mal chauffé, mal nourri) que finalement la mère est quasiment obligée de le céder à l'hôpital ou à l'assistance publique. À la suite de quoi, il arrive assez souvent que l'enfant meure,

non pas à cause du traitement qu'il a subi avant, mais parce qu'on l'a enlevé. Peut-on appeler ça une pré-occupation sociale? Je ne le crois pas. Je voulais seulement que les gens sachent comment ça se passe et qu'ils voient qu'il faut beaucoup de courage de la part de la mère pour aller redemander son enfant.

Des décors peints

L.B. — *Les décors sont-ils réels?*

M.C. — Le cinéma est un acte d'invention poétique complète, donc tous les décors sont inventés.

L.B. — *Toujours construits en studio?*

M.C. — Je n'ai pas pu me payer un studio mais je voulais tant tourner en studio. J'espère, un jour, pouvoir avoir assez d'argent pour faire un film entièrement en studio comme le faisaient les Allemands autrefois mais pas comme eux. Parce que *Caligari*, au fond, je trouve les décors complètement idiots. Mais *L'Aurore*, de Murnau, alors je trouve ça magnifique. Donc, j'aimerais pouvoir travailler en studio. Comme je n'avais pas assez d'argent, j'ai cherché et trouvé des endroits dont je pouvais à peu de choses près utiliser l'architecture. Mais j'ai complètement peint moi-même l'aspect, les accessoires, etc. Ce sont donc des décors complètement imaginaires.

L.B. — *Quand vous peignez vos décors avec des couleurs particulières, ne rejoignez-vous pas les préoccupations d'Antonioni qui cherche parfois à peindre des pommes grises ou un mur rouge?*

M.C. — Je ne veux pas dire de mal d'Antonioni car il compte si peu au cinéma que, lorsqu'on a quelque chose, je suis fou de joie. *L'Aventura*, je trouve ça assez beau. Dans *Le Désert rouge*, j'aime énormément la scène où on engage les ouvriers pour aller aux U.S.A. Mais puisque l'on parle de couleurs, je trouve imbécile que l'on peigne des pommes en gris comme Antonioni l'a fait dans *Le Désert rouge* que je déteste d'ailleurs. Moi, je ne me suis pas permis des interventions anormales dans la couleur. Je n'ai pas peint des pommes en gris. *Lola Montès*, qui a beaucoup de succès à Paris, est un monument de vulgarité, d'idioties. Ophuls aussi a peint les routes en rouge, les arbres en bleu. C'est très embêtant. Au fond, la création poétique absolue au cinéma, c'est quand on fait tout. Comme Norman McLaren dans ses dessins. On rejoint Lautréamont avec McLaren parce qu'il invente tout. À partir du moment où il y a des êtres humains qui sont photographiés, on est malheureusement prisonnier d'un certain académisme imitatif parce que je ne me vois pas pei-



Les Gauloises bleues

gnant des visages en rouge ou en rose. En fait, on ne peut aller plus loin que ce que Godard a fait dans *Pierrot le fou*, c'est-à-dire deux minutes et demie de visages peints en bleu. Donc, je dois dire qu'Antonioni exagère. Je ne parle pas de *Blow-up* qui est un film nul. C'est sans doute parce que je n'ai pas compris ce qu'il y avait dedans. Mais un film est un assemblage de segments d'images et l'image, il faut la faire. Et si c'est un film en couleur, je trouve absolument imbécile de filmer n'importe quoi n'importe comment. Comme, par

exemple, *Baisers volés* de Truffaut. Pour moi, c'est nul. C'est un film qui est nul dans la conception, nul dans la vulgarité, nul dans les numéros d'acteurs: enfin c'est un film abject. Mais c'est surtout nul parce qu'il n'y a rien dedans. En fait, Truffaut a simplement filmé les couleurs qu'il a rencontrées et qui sont monstrueuses de laideur. Quand on fait du cinéma on fait l'image. Truffaut n'a pas fait l'image de *Baisers volés*. Il a tout simplement imité ce qu'il a trouvé. Alors si vous faites de l'image, vous peignez.

Godard, Lewis, Bresson

L.B. — *Alors quel serait l'auteur qui vous aurait le plus influencé sur le plan de l'image, de la couleur ?*

M.C. — Celui pour qui j'ai le plus de respect et dont je n'arrive pas à la cheville, c'est Jean-Luc Godard de *Pierrot le fou* et de *La Chinoise*. Comme couleur, on ne peut pas faire plus beau. Il a réussi à filmer la nature sans la peindre. C'est quand même incroyable. Moi, j'ai dû tout refaire pour être sûr de moi. La perfection, c'est quelque chose que je sais que je ne ferai pas, c'est *Pierrot le fou*.

L.B. — *Y a-t-il d'autres auteurs que vous estimez beaucoup ?*

M.C. — Sur l'utilisation de la couleur, il y a un cinéaste que je trouve génial, c'est Jerry Lewis. Ses décors sont admirables de couleurs parce qu'ils sont extrêmement sobres.

L.B. — *Que pensez-vous que fera Bresson avec la couleur ?*

M.C. — Il va faire de la couleur qui n'en est pas. Il va rester dans des teintes de gris marron comme dans certains vitraux. Car, pour moi, Bresson, c'est le curé. J'ai l'impression que ses films sont développés dans de l'eau bénite. C'est terrible parce que, pour moi, c'est le très grand cinéaste. Lui, c'est

comme Fellini, c'est le cinéaste catholique de stricte obédience. Ça ne me déplaît pas. C'est une spécialité par rapport à tout ce qu'on peut faire au cinéma. Donc, j'ai l'impression qu'il va se payer un camaïeu qui va ressembler à des vitraux du XVI^e et du XVII^e siècle qu'on voit encore dans le midi de la France.

L.B. — *D'où vient le titre Les Gauloises bleues ?*

M.C. — C'est un titre simple. Les raisons pour lesquelles j'ai appelé mon film comme ça, le public français ne les perçoit pas du tout. Le public français n'en sait rien. Si vous prenez un homme qui fume des Gauloises bleues depuis cinquante ans, c'est possible qu'il ne se soit jamais aperçu qu'il y a un numéro inscrit sur chaque cigarette. De plus, il n'a jamais regardé à l'intérieur du paquet. Or, il y a un autre numéro d'inscrit. Même s'il a fumé des milliers de paquets de Gauloises bleues, un Français n'a jamais remarqué qu'il n'y a aucune publicité sur les Gauloises bleues, en France, ni dans les journaux, ni sur les affiches. Cela est strictement défendu. Absolument interdit par la Régie. Je me demande pourquoi on est frappé par ce titre. Car il y a de nombreux titres de films qui ne veulent rien dire. Mais *Les Gauloises bleues*, c'est un beau titre.