

## Une nouvelle époque pour Jean-Pierre Lefebvre

Jean-Pierre Lefebvre occupe dans le cinéma canadien une place bien à lui. C'est un cinéaste très prolifique : il estime que, comme il le déclare lui-même, « mieux vaut un film raté que pas de film du tout ». C'est aussi un cinéaste très divers dans ses réalisations. C'est cette diversité qui frappe dans ses quatre derniers films, qu'il a présentés dans une tournée à travers les ciné-clubs et les M.J.C., et dont certains vont être bientôt projetés dans des salles parisiennes : **Les maudits sauvages** (1969), **Ultimatum** (1971), **On n'engraisse pas les cochons à l'eau claire** (1972) et **Les dernières fiançailles** (1973).

Ces quatre films évoluent dans des domaines totalement différents : l'un, **Les maudits sauvages** est un film « presque historique » selon son expression ; l'autre est un collage d'idées fixes, de fantasmes à la Godard, mais « un Godard esthète », toujours selon Lefebvre ; le troisième est un « thriller » à l'américaine passé au moule québécois, et le dernier, le véritable joyau de cette série, donne l'illusion du ciné-vérité, bien que ce soit en fait une œuvre très construite et interprétée par des acteurs.

Les moyens d'expression diffèrent radicalement d'un film à l'autre : **Les maudits sauvages** manie l'humour avec force, l'image est soignée, se noyant dans les grandioses paysages canadiens : le Grand Nord (ou presque), avec ses forêts immenses, sa neige, s'impose comme le personnage principal. Curés et trappeurs luttent sur les cadavres des Indiens victimes et sur le corps de Tekacouita, la jeune Indienne symbole de cette culture fouaillée par la civilisation blanche.

Film d'une ethnique dépossédée de sa culture par la venue d'une civilisation-bulldozer. Tragique retour des choses, les Indiens survivront par le pillage de leurs rites : le calumet-marijuana que l'on se passe, les habits hippies et les hululements d'enfants.

Il n'existe plus d'Indiens, ni de blancs. Il n'existe que cette farce tragique où chacun avait son rôle destructeur à jouer, et où chacun l'a joué avec le sourire.

La « complainte » pour piccolo et orchestre de Vivaldi introduit un fil narratif et permet de cheminer sur les pas du cinéaste qui brouille volontairement les cartes du montage et de l'action traditionnelle.

Ce type de montage sera l'outil principal d'**Ultimatum**. Collant ses fantasmes bout à bout, Jean-Pierre Lefebvre trace un tableau, une fresque de la vie contemporaine. Aucune succession logique si ce n'est en leitmotiv un couple qui court dans un pré vers la caméra : l'objectif se fixe sur un des deux protagonistes et tente de le mettre à nu. Sexualité, vic sociale, désirs... tout y passe. Avec plus ou moins de bonheur et d'artifices, car le film tombe trop souvent dans l'image toute faite ou le stéréotype.

Demi déception aussi pour **On n'engraisse pas les cochons à l'eau claire**. Cette obscure et ténébreuse histoire de revendeur de drogue, policier et agent double (rien que cela) manie peut être un humour trop spécifiquement québécois. En noir et blanc,



avec très peu d'effets, le film entrecroise plusieurs aspects de vie au Québec. De plus, se voulant de Série B (dixit le réalisateur), le film est amené à jouer sur une violence ou une contreviolence pour le moins ambiguë.

A la fois terriblement classique et poème d'avant-garde, **Les dernières fiançailles** nous conte les trois derniers jours d'un couple de vieillards.

La caméra obsédante guette chaque geste, chaque rituel. La vie s'évapore à la fois du corps du mari et du cadre de l'image. Elle, sa femme, reste là hébétée. Pour la première fois de sa vie, elle va enfreindre la loi de son Dieu. Elle va se laisser mourir tranquillement. Mise en vie de la mort, jamais film n'a autrement montré cette « mort au travail » que définissait Cocteau. Des plans longs panoramiques, des travellings qui dépassent la morale et se cristallisent en sensations. Un film dans lequel il ne se passe rien et nous étouffe sous le poids de ce vide. Il faut guetter le geste qui rapproche un peu plus de la mort. Mais où est-elle ? On ne le sait plus trop dans ce printemps qui éclate, dans cette ca-



verdoyante. Vie et mort sont unies. La couleur « délavée » du 16 mm gonflé, des acteurs qui ne font rien sinon vivre leur mort, une technique qui évite tous les poncifs, une justesse de ton dans l'utilisation de la caméra font de ce film un hymne à la vie.

On ne peut alors que regretter la dernière séquence, celle où les deux époux morts sont « enlevés » par des angelots. L'irréalisme de cette séquence vient heurter 1 heure 30 d'intériorisation.

Il ne fait nul doute que la vision de ces œuvres « charnières » remet Jean-Pierre Lefebvre au rang des plus grands cinéastes de la nouvelle vague canadienne. Le domaine qu'il s'est construit hors des sentiers battus, fait de cet auteur d'avant-garde un personnage attachant qui, même dans les erreurs (*Ultimatum*) reste sincère et humain.

Bernard Oheix.

## Entretien avec Jean-Pierre Lefebvre

Existe-t-il une unité dans le cinéma québécois, une « école » du Cinéma québécois ?

Oui, il existe une grande école, qui est issue directement de l'Office National du Film et qui est passée par le documentaire, le « candid eye », le cinéma-direct et le cinéma-vérité.

On est parti d'un cinéma qui faisait des films pendant la guerre pour les Alliés. L'Office National du Film est resté après, pour faire des films de propagande sur le Canada, destinés aux Canadiens, pour montrer que le Canada c'était très beau, des belles images, etc... Bon. Puis l'Office National du Film a déménagé à Montréal au début de l'année 1950 (il y avait bien sûr quelques Québécois qui travaillaient à Ottawa avant, mais qui, finalement, avaient peu d'influence). Au même moment, des techniciens anglais essayaient de mettre au point un équipement léger, et avec cet équipement léger on a fait les premiers films de « candid eye », des films sur la spontanéité des gens tournés aux grandes focales (300 mm). Dans un premier temps, on a découvert les gens, on les a espionnés. On a trouvé les gens tellement formidables qu'on a voulu entrer en contact avec eux, ça a donné le cinéma-direct, c'est-à-dire qu'on a approché la caméra des gens et on leur a dit : « Qui êtes-vous ? Je vais vous dire qui je suis », et voilà, nous commençons à avoir un morceau de vérité. Mais on s'est rendu compte, bien sûr, que c'était très insatisfaisant parce que très aléatoire. Si aujourd'hui tu es mal peigné et incapable de mettre un mot derrière l'autre, voilà que tu es un sale et que tu es inintelligent ; donc, ça ne tient pas compte de toute autre réalité. Et on aboutit nécessairement au cinéma-vérité qui lui, justement, a essayé de mettre les gens en situation et en relation plus que dans le cinéma-direct. Cela a abouti surtout au cinéma Pierre Perault et au cinéma Gilles Groulx chez nous. Tous les gens qui ont travaillé ensemble ou en parallèle, entre 1956 et 1964, au Québec, ont tous travaillé à l'Office National du Film. Il y a — c'est très curieux à dire — deux personnes qui ne sont pas les enfants de l'Office National du Film dans le cinéma québécois, c'est Denis Héroux... et moi.

En 1963, il y a eu l'éclatement d'un cinéma de fiction qui, à mon avis, est tout à fait logique : c'est le complément direct du cinéma-vérité qui est quand même parvenu à un point limite où on se dit : « Finalement, il y a toujours un mensonge et une tricherie quelque part », mais le cinéma-vérité le pousse un peu

plus loin et prétend quelquefois que le mensonge est vérité. Donc, pourquoi ne pas choisir le mensonge pur et le rendre évident sur l'écran en disant : « C'est de la fiction, ce n'est plus la réalité, ce n'est plus la vérité, reconstruisez votre propre réalité, votre propre vérité à partir de cette fiction. » Si, par exemple, on analyse — et c'est peut-être le chemin le plus exemplaire parce que c'est le seul qui t'offre les deux aspects — le cheminement de Denys Arcand depuis ses débuts, il est effectivement passé des documentaires banals, « niaisés » comme on dirait chez nous à des films de cinéma-direct, à des films de cinéma-vérité — je pense surtout à **Duplessis**, à **Bray** et à **On est au coton** (toujours interdit) — puis, à la fiction. (1)

Ma position s'est située justement par rapport à la grande évolution du cinéma québécois, et le choix de la fiction que j'ai fait était un choix voulu, rationnel, car je trouvais tellement bon ce qui avait été fait que je ne voyais pas l'utilité de le recommencer. Je voyais par contre l'intérêt d'essayer quelque chose d'autre, qui était la fiction, chose qui n'existait pas. Donc, la seule grande véritable école, la seule grande véritable famille, c'est celle issue de l'Office National du Film avec la tradition qui mène jusqu'au cinéma-vérité ; puis après, il n'y a pas véritablement dans le domaine de la fiction, de réelle unité, sinon que la majorité des cinéastes de la première grande famille, de la première grande école, continuent tous à travailler dans un domaine ou l'autre, et reproduisent évidemment dans le cinéma de fiction une partie de ce qu'ils ont fait avant : je pense à des gars comme Labrecque, comme Bernard Gosselin, comme Michel Brault... Il n'y a finalement que Pierre Perrault qui a continué et qui continue toujours dans sa direction à lui, sur son chemin à lui.

**A quelles intentions répondent tes quatre derniers films ?**

**Les maudits sauvages** finit une époque, et **L'ultimatum** est entre deux périodes. Ce qui inaugure ma nouvelle période c'est **On n'engraisse pas les cochons à l'eau claire** et **Les dernières fiançailles**.

Jusqu'aux **Maudits sauvages**, ce qui m'a préoccupé avant tout ça a été de remettre en cause le langage, et donc ce que le langage véhiculait : la pensée qu'il y avait derrière le langage. C'était une prise de position contre le cinéma américain par exemple, contre des formes acquises chez nous, mais une prise de position qui n'était pas vraiment rationnelle : c'est-à-dire que le cinéma m'est venu comme un geste essentiel, un geste nécessaire de remettre en cause du langage et de ce que ça véhiculait.

Si j'avais rajouté quelques scènes dans mes films, j'aurais pu faire des films commerciaux ; j'avais des offres de contrats. Mais comme pour moi le cinéma n'est justement pas une carrière, un statut social ou la possibilité de faire de l'argent, j'ai voulu repenser ce qui s'était passé, d'autant plus que j'étais devenu après 9 longs métrages, assez habile : j'avais fait le tour d'à peu près tous les problèmes, aussi bien techniques que cinématographiques, en ce sens que j'avais touché à toutes les techniques, j'avais travaillé avec toutes sortes de comédiens, j'avais manipulé toutes sortes de sujets.

Je voulais, après **Les maudits sauvages**, retrouver la même essentialité, la même nécessité de faire du cinéma ; donc, j'ai analysé non seulement la situation du Québec, mais la mienne par rapport au Québec, et celle du cinéma. Et, avec deux films en 1972-1973, **On n'engraisse pas les cochons à l'eau claire** et **Les**

(1) En brouillant la chronologie de l'œuvre d'Arcand, Lefebvre introduit dans sa thèse une certaine incertitude. De même quand il présente le « cinéma direct » comme précédant le « cinéma-vérité ».

dernières fiançailles, j'ai réamorcé une autre période qui, pour moi, cette fois-ci, ne mettra pas le langage en cause directement, je veux dire au niveau premier du cinéma ; je ne ferai plus de films maintenant sur le langage lui-même... La nouvelle période est maintenant une période basée sur des récits, sur un cinéma presque traditionnel, et c'est à l'intérieur du récit que je veux intégrer un langage qui est le mien ou qui est ma façon de voir les choses.

Et l'ultimatum ?

Je ne pouvais pas passer par dessus **L'ultimatum**, ne serait-ce que parce que je ne pouvais pas passer par dessus le désarroi et le désespoir, et je trouve qu'il est toujours plus utile de faire un film qui est une erreur, que de ne pas faire de film du tout.

Pourrais-tu me dire comment tu te situes dans l'espace-temps cinématographique ?

Eh bien... C'est tout, c'est tout ce que je suis. C'est toute la manière dont je vois mon pays, la manière dont je me vois dans ce pays-là et à travers ce pays-là. D'abord, pour moi, le cinéma est un art du temps et de l'espace, un art du temps spatial et de l'espace-temps, ce n'est pas du tout l'art de la représentation de la réalité. Donc, le cinéma se rapproche essentiellement pour moi de la musique avant toute chose, mais de la musique qui est en même temps traduite dans l'espace. Ça, c'est une chose que je n'ai pas théoriquement conçue, c'est une chose qui s'est imposée d'elle-même à cause des conditions géographiques d'un pays, à cause de dispositions physiques. Je ne voudrais pas parler de déterminisme, mais il y a quand même un déterminisme qui est aussi simple que celui qui fait qu'une vigne française ne pousse pas chez nous, ou, si elle pousse, donne un raisin sec et amer. Alors, malgré moi, au point de départ, et à cause de moi si tu veux, je m'inscris dans un espace-temps qui est tout à fait différent de l'espace-temps européen.

Le film est à la fois un révélateur pour celui qui le fait, et pour le public qui le voit. Ma conception de l'espace-temps est une conception qui m'a été imposée d'abord par un déterminisme, disons géographique, psychologique, physique. Dans un deuxième temps, tu te rends compte de ce que tu as fait, de la manière dont tu l'as fait, tu te rends compte de ce qui correspond à une réalité qui est la tienne, qui est celle de ton milieu, tu te rends compte de ceci à cause des réactions d'un public, et à cause des tiennes aussi qui évoluent en parallèle avec le public et le public, lui, évolue en parallèle avec toi. C'est donc un déterminisme à deux niveaux. Les deux sont mis en relation et donnent un produit, produit cependant qui est partagé par d'autres gens au niveau de la fabrication, au niveau de la réception. Donc là, il y a un contact qui se produit, il y a un effet qui se produit, qui fait évoluer et l'individu et le groupe d'individus. Là, il y a une interaction entre les deux et il y a évolution des deux parallèlement ; alors l'individu qui, d'abord fait un geste nécessaire, naïf ou primaire, de contact, de communication avec sa réalité, ici est capable d'en prendre conscience. Le public qui, lui, a assisté à plusieurs tentatives de contact, justement, entre cette réalité et cet individu-là est capable lui aussi d'évoluer.

Ma conception de l'espace-temps est donc une conception spontanée qui m'est imposée ; c'est une conception qui aboutit plus particulièrement à un film comme **Les dernières fiançailles** qui représente pour moi à peu près tout ce que j'ai senti, ce que j'ai vécu. J'ai trouvé un sujet qui correspondait à ma conception du temps, un sujet qui traitait le temps lui-même, puisque c'est la vie de deux vieillards. Ça revient à dire que je n'avais pas

dans **Les dernières fiançailles** à arrêter mon film comme je le fais dans **Les maudits sauvages** par exemple où là, c'est moi qui ralentis le temps ; je n'avais ici qu'à être en accord avec le temps réel.

Tu as surtout parlé du temps. Dans **Les dernières fiançailles**, ce sont des plans séquences remarquables qui te font pénétrer vraiment jusqu'au cœur du temps, mais dans **On n'engraisse pas les cochons à l'eau claire**, je crois que le temps est assez peu important, ce qui surtout est important, c'est l'espace, non ?

Oui, ce qui est important, c'est d'abord l'espace. Il faut dire d'**On n'engraisse pas les cochons à l'eau claire** que c'est, pour moi, un film de Série B conçu pour être montré en programme double, en hors-d'œuvre dans les salles, conçu pour s'intégrer ou presque, à un système de distribution. Mais je voulais en même temps permettre, peut-être, l'amorce de quelque chose d'une réflexion sur certaines situations ou sur certains personnages, puisque justement, j'ai choisi des personnages et des situations typiquement québécoises, avec un langage typiquement québécois, avec un récit assez facile à suivre — en tout cas pour un Québécois. Donc, c'est un film qui n'est pas l'effet d'une recherche métaphysique — si je puis utiliser un mot prétentieux mais qui dit bien ce qu'il veut dire — comme **Les dernières fiançailles**. **Les dernières fiançailles** c'est un point de jonction parfait entre, à mon avis, ce que j'ai ressenti de mon pays, de ma société et de ma situation par rapport à ce pays et à cette société. Dans **On n'engraisse pas les cochons à l'eau claire** c'est la situation qui importe, c'est le personnage, la situation et le langage surtout ; j'ai donc essayé de prendre des personnages très caractéristiques d'un certain milieu, et de les traduire bêtement comme ça ; ils ont donc tous un petit temps-espace à eux, et c'est un ensemble de petites choses, ce n'est pas une grande courbe, ce n'est pas une grande mélodie comme **Les dernières fiançailles**, c'est un film haché. **Les dernières fiançailles** serait, si tu veux, une pièce musicale d'une heure et demie qui ne s'interrompt pas, alors qu'**On n'engraisse pas les cochons à l'eau claire** serait un 33 tours composé de petites chansons, mais qui auraient une continuité entre elles à cause du thème, mais effectivement, ce n'est pas là une méditation sur le temps, ni sur l'espace, ni sur la mort. C'est une méditation sur le temps fracassé.

Ça t'emmerde si on te dit que ce film peut être ressenti comme réactionnaire ?

Pas du tout. Je vais rappeler quelque chose : à l'époque du **Révolutionnaire**, « **Les Cahiers du Cinéma** » avait pris parti pour et « **Positif** » le traitait de film fasciste. « **Les Cahiers** » m'avaient demandé : « Qu'est-ce que tu penses de l'affirmation de « **Positif** » ? » et j'avais répondu : « Ils ont tout à fait raison », en ce sens que **Le Révolutionnaire** est un film sur un fascisme latent au Québec. Jamais, dans mes films je n'ai voulu dire oui ou non c'est-à-dire, jamais je n'ai voulu dire : « oui, il y a des fascistes » ou « non, il n'y a pas de fascistes », ou s'il y a du fascisme. Dans celui-ci est condamnable parce que, etc... C'est le même problème avec **Les maudits sauvages** ; je ne dis pas : « Il faut prendre parti devant l'histoire, devant la politique de telle façon », je dis : « l'histoire est un problème, et voici un problème ». Donc, il est évident que tout ce qui se passe dans **On n'engraisse pas les cochons à l'eau claire** est ce qu'il y a de plus métallique, de plus artificiel, de plus aluminium, de plus « niais » qui puisse exister. Il n'y a qu'un personnage qui me touche, c'est celui de Isabelle qui est un personnage que je reprendrai et que je développerai à un autre niveau, parce que c'est vraiment le personnage-type de la victime.

Mais il est donc évident qu'à la base, c'est un film sur une série d'attitudes parfaitement réactionnaires ; c'est sans doute un danger de ne pas mettre en cause ce qu'il y a dedans, mais c'est mon attitude à moi. A ce moment-là, de toute façon, tu peux dire à peu près la même chose de tous mes films ; d'ailleurs, si tous les gens disaient que tous mes films sont réactionnaires, je me poserais plus de questions que je ne m'en pose, et si tous les gens disaient que ce sont des films révolutionnaires, je me poserais également plus de questions que je ne m'en pose.

Je voudrais que tu me parles de la musique, de la couleur dans *Les dernières fiançailles*. Pourquoi Vivaldi sans arrêt — ce concerto pour piccolo et orchestre ?

C'est la seule fois où j'ai utilisé de la musique déjà enregistrée ; et je me le suis permis justement parce que je faisais appel à un passé, un passé culturel qui était partiellement européen ; j'aurais pu prendre un musicien français, mais il s'est avéré que la rythmique du morceau de Vivaldi correspondait tellement à ce que je voulais, et plusieurs des scènes ont été dirigées sur la musique pour que la même rythmique soit gardée. Donc, j'ai fait la démarche inverse de celle que j'avais effectuée jusque-là. C'est-à-dire que, habituellement, il n'y avait à peu près aucune musique, ou quand il y en avait une, c'était uniquement parce que je donnais toutes les données à la musique à ce moment.

Il y a deux structures musicales très importantes dans mes autres films : l'une dans *La chambre blanche* et l'autre dans *L'ultimatum*, où là, ce sont vraiment des structures indépendantes : dans *L'ultimatum*, on pourrait enlever l'image, ça reviendrait au même ; on doit quasiment fermer les yeux quand il y a la structure musicale.

Bon, la couleur : j'ai fait très peu de films en couleur ; on met trois fois plus de temps à lire la couleur qu'on ne met à lire le noir et blanc, parce que les bâtonnets qui lisent le noir et blanc sont en nombre trois fois inférieurs à ceux qui lisent la couleur, et cela, c'est important. Il y a même un théoricien qui a dit qu'il ne pouvait y avoir de cinéma-couleur révolutionnaire.

Je n'ai jamais utilisé la couleur pour utiliser la couleur ; chaque fois, c'est une couleur extrêmement travaillée qui avait une signification très précise : la couleur des *Dernières fiançailles* est extrêmement recherchée, avec le cameraman d'abord pour que cela corresponde à l'échelle du 16 mm ektachrome que l'on utilisait, et deuxièmement aussi pour que l'on puisse créer un monde. On a tout repeint, on a tout refait dans *Les dernières fiançailles*, sauf évidemment les paysages extérieurs, mais on a créé une harmonie avec l'extérieur. Dans *Les dernières fiançailles* le sens de la couleur est évident : elle doit créer une fausse réalité, c'est-à-dire passer au-dessus de la réalité et inscrire des gestes, qui deviennent très incantatoires parce que répétitifs. Dans *Les maudits sauvages*, la couleur est travaillée d'après les paysages.

La couleur a toujours été pour moi — sauf dans *Les dernières fiançailles* — le monde extérieur, alors que le noir et blanc correspond au monde intérieur. Dans des films donc, comme *Jusqu'au cœur*, ou comme *L'ultimatum*, couleur et noir et blanc sont rarement en complémentarité, mais plutôt en opposition...

Tu tournes pratiquement tous tes films en 16 mm, je crois ?

Non, j'ai tourné également en 35 mm. Cela dépend beaucoup des conditions de production ; en l'occurrence, pour *Les dernières fiançailles*, c'était un film écrit pour le 35 mm ; le 35 mm était essen-

tiel au départ. C'est un film que j'ai écrit pour l'Office National Film et qui a été refusé : je l'ai racheté et présenté à la Société Développement du Cinéma au Canada qui a également refusé. Comme je tenais à le faire, on l'a co-produit et je l'ai tourné en 16 mm pour éviter des coûts trop considérables. Le film a été modifié alors, parce que, évidemment, tourner en 16 mm, n'est pas la même chose que tourner en 35 mm ; l'esthétique en 35 mm est très différente de celle du 16 mm. Le découpage en 35 mm prévoyait ainsi 8000 plans, parce que justement je faisais le procédé contraire : au lieu de laisser couler le temps, je répétais toujours le même geste de prendre une tasse, je faisais en 3 ou 4 plans.

Ce qui m'a permis de faire des films, ce qui m'a permis de produire des films, c'est toujours justement parce que j'ai pu m'adapter à des conditions de production et à des conditions de création : quand je parle de « conditions de création », je travaille pendant des mois à l'avance avec l'équipe du film et l'on sait toujours où l'on s'en va, on sait toujours ce qu'il est possible de faire et impossible de faire. C'est également en réalisant des films en très peu de temps : **Les dernières fiançailles**, **On n'écrase pas les cochons à l'eau claire** ont été faits en 10 jours. **Les maudits sauvages** ont été faits en 13 jours...

Une grosse critique : est-ce que la fin des *Dernières fiançailles* ne te gêne pas ?

Ah, voilà, il me semblait que ça allait ressortir. C'est toujours la chose la plus ambiguë. Bon, je vais te dire mes trois raisons : premièrement, c'est parce que ça correspond à l'idée que les gens de cet âge-là se font encore de la mort ; c'est une idée qui découle de l'imagerie chrétienne, qu'on le veuille ou non : le Ciel, c'est les anges, c'est la beauté, c'est la douceur, c'est la blancheur, c'est la pureté, ce qu'on veut...

Deuxièmement, parce que j'ai constaté que les 5 premières et les 5 dernières minutes d'un film sont toujours perdues pendant les 5 premières minutes, le public arrive, le public s'assoit, etc... quant aux 5 dernières minutes elles sont également perdues en ce sens que le public se relève d'un coup sur son siège, a l'habitude d'assister à une fin, et il sort sans avoir remis le film en question. Or, pour prolonger le film, pour le prolonger juste dans une modulation, une modulation musicale, une modulation visuelle, je croyais nécessaire de ne pas l'arrêter à la mort, parce que, de toute façon, ce n'est pas un film réaliste, ce n'est pas un film documentaire sur les vieux, c'est avant tout une méditation sur la solitude ; donc, pour qu'un spectateur puisse prolonger cette réflexion-là, il fallait une fin.

Troisièmement aussi, — et en relation avec le deuxième, si tu veux — c'est éventuellement pour faire accéder tout le problème à un niveau mythique. Donc, il est très souvent perché au niveau de ces signes chrétiens, moi je dis qu'il peut l'être difficilement, ne serait-ce qu'à cause de la transposition que j'en fais. Je tombe dans le surexposé complet et je dis très clairement et très bien qu'il n'y a aucune réalité, aucun signe, il y a un temps qui existe, et ce temps-là, il existe au niveau de ces images par rapport aux idées que les gens se faisaient à ce moment-là. Voilà ma réponse.