

COPIE ZÉRO

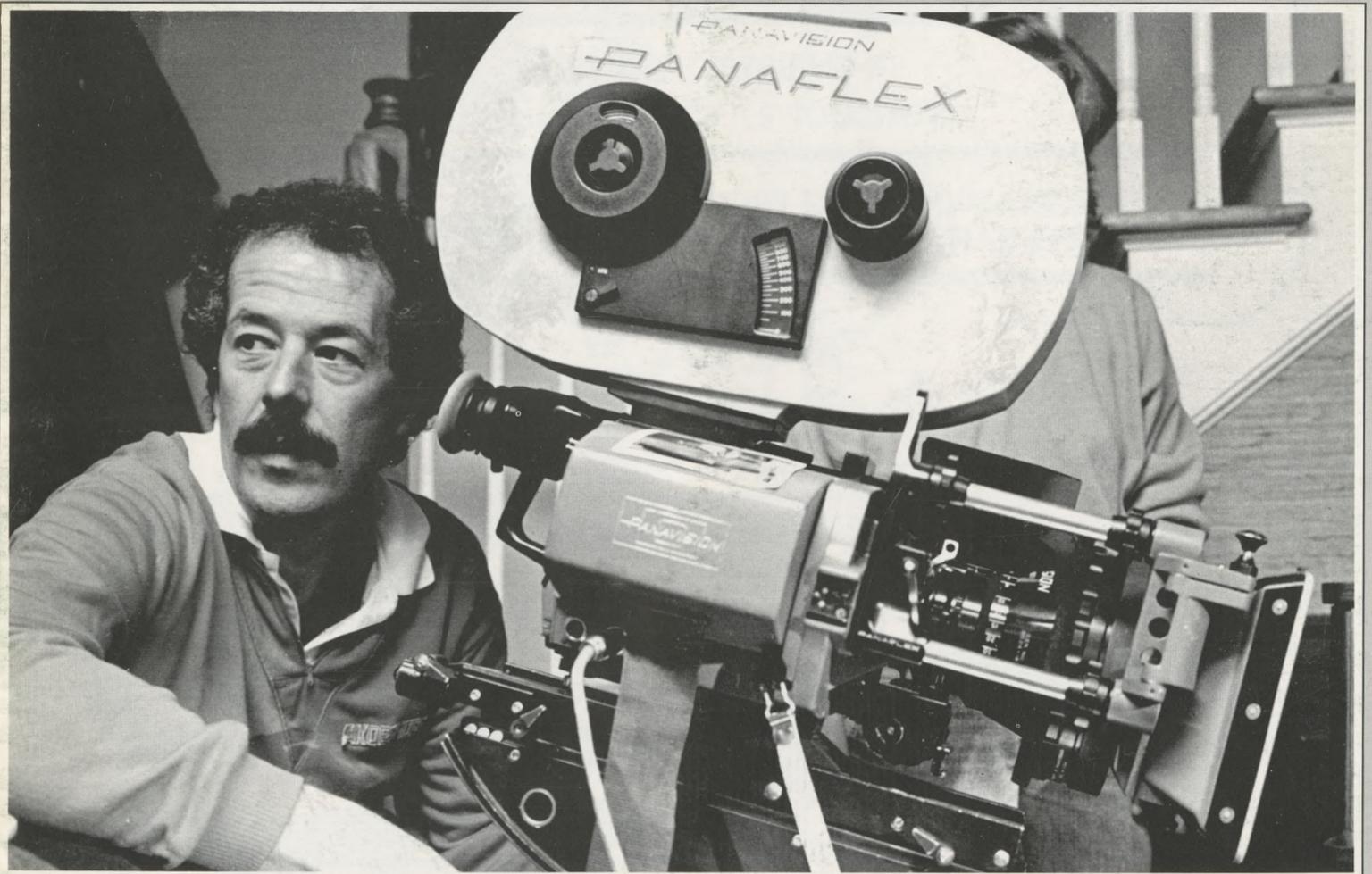
R E V U E D E C I N É M A

6,95 \$

DÉCEMBRE 1987 / MARS 1988 • NO 34-35

Denys Arcand

entretien, points de vue et filmographie



CINÉMATHEQUE QUÉBÉCOISE / MUSÉE DU CINÉMA

Direction:
Pierre Jutras, Pierre Véronneau.

Rédacteur invité:
Réal La Rochelle

Remerciements:
Denis Bellemarre, Roger Bourdeau, Fulvio Caccia, Henri-Paul Chevrier, Véronique Dassy, Marc DeGryse, Claire Dion, Michael Dorland, Carol Faucher, Monique Fortier, Carmelle Gaudet, Nicole Giroux, Gérald Godin, Suzanne Guèvremont, Luce Guilbeault, Marcel Jean, Lucie Joyal, Daniëlle Larivière, Michel Larouche, Nicole Laurin, André Le Coz, Marguerite Lemay, Bernard Lutz, Bruno Massenet, Carmen Palardy, André Pâquet, Denise Pérusse, Stéphane Venne.

Choix des photos:
Alain Gauthier

Conception graphique:
Andrée Brochu

COPIEZÉRO

ISSN 0709-0471

Toute reproduction (textes ou photos) est interdite sans autorisation de l'éditeur.

Les auteurs conservent l'entière responsabilité de leurs textes et ne représentent pas nécessairement les opinions de la revue. COPIE ZÉRO est publié par la Cinémathèque québécoise avec l'aide du Ministère des Affaires culturelles du Québec et du Conseil des Arts du Canada.

COPIE ZÉRO est membre de l'Association des éditeurs de périodiques culturels québécois et est distribué par Diffusion Parallèle.

Composition et impression: Les Presses Solidaires.

Dépôt légal: Bibliothèque nationale du Québec. Quatrième trimestre 1987. ISSN 0709-0471

Courrier de deuxième classe. Enregistrement no: 1688

COPIE ZÉRO est indexé dans l'International Index to Film Periodicals publié par la Fédération internationale des Archives du Film et dans le Film Literature Index.

Adresse: COPIE ZÉRO

Cinémathèque québécoise
335, boulevard de Maisonneuve est
Montréal, Québec
H2X 1K1 — Tél. (514) 842-9763

En couverture: Denys Arcand sur le tournage du DÉCLIN DE L'EMPIRE AMÉRICAIN. Photo Bertrand Carrière

Couverture dos: Kenneth Welsh, Paule Baillargeon et Denys Arcand en répétition pour la série EMPIRE INC.

Photo André Le Coz

Intérieur de la couverture dos:

Denys Arcand dans la bande annonce du 5e Festival international du film de Montréal, réalisé par Gilles Carle (1964).

Photo Lise Noiseux



Denys Arcand

ENTRETIEN ET INTRODUCTION

Conversation autour d'un plaisir solitaire	4
Denys Arcand: la tentation du lyrisme, par Réal La Rochelle	13

TROIS TEXTES INÉDITS

Fin de siècle, La fin du voyage, Maria Chapdelaine	18
--	----

POINTS DE VUE ET TÉMOIGNAGES

De l'incertitude au paradoxe: De l'histoire, ou la singularité originelle d'Arcand, par Pierre Véronneau	24
L'histoire chez Denys Arcand: la marque du passé sur les temps présents, par Marcel Jean	27
Le Québec, Machiavel et Arcand, par Roger Bourdeau	29
De ON EST AU COTON à GINA, par Michel Larouche	32
La lucidité et le désespoir, par Henri-Paul Chevrier	34
La série Duplessis dix ans plus tard, par Claire Dion	37
Denys Arcand et le ressentiment canadien, ou (petite) lecture machiavélique d'Arcand, par Michael Dorland	40
Arcand ou la vie d'artiste, par Marc DeGryse	42
Les origines: ON EST AU COTON, par Gérald Godin	45
I lost it at LA MAUDITE GALETTE, par Luce Guilbeault	46
Le pré-vu et l'imprévu ou les charmes discrets du montage, par Monique Fortier	47
Du comportement du cinéaste, par André Pâquet	48
LE DÉCLIN: une stratégie filmique oscillant entre le cliché et l'ironie, par Denise Pérusse	49
Retournement et duplicité, par Denis Bellemarre	52
La vérité perdue, par Fulvio Caccia	55
La critique féministe et LE DÉCLIN DE L'EMPIRE AMÉRICAIN, par Véronique Dassas	56
Réflexion sur un succès, par Marguerite Lemay	58
Les hauts et les bas d'un scénario devenu diva	60
Textes critiques de Denys Arcand	61
FILMOGRAPHIE	
Établie par Pierre Véronneau	64
BIBLIOGRAPHIE	
Compilée par Nicole Laurin et Carmen Palardy	71

PRÉSENTATION

Il n'y a rien de tel qu'un énorme succès pour obliger le cinéphile et l'analyste à remettre en perspective l'oeuvre d'un cinéaste. L'opération s'imposait avec Denys Arcand. Nous avions déjà annoncé nos couleurs dans le numéro 32 de *Copie Zéro* en consacrant les deux seuls textes de présentation au *DÉCLIN DE L'EMPIRE AMÉRICAIN*, l'événement cinématographique québécois de l'année 1986. La question se posait alors: Ce film est-il l'aboutissement actuel d'une démarche ou un nouveau départ? Répondre à cette interrogation nécessitait une réflexion poussée. Nous avons voulu la mener avec un nombre important de collaborateurs, plus qu'à l'habitude. Nous avons surtout décidé d'inaugurer une pratique qui, nous l'espérons, pourra se répéter: nous adjoindre un rédacteur invité.

Réal La Rochelle, car c'est de lui dont nous parlons, décrit dans son texte de mise en situa-

tion certains aspects de la cohérence constante du cinéaste. Ce numéro dans son ensemble tend à en préciser la dimension et la portée. Il souligne le rôle de la pensée historique dans la formation et la pratique d'Arcand. Il place son éthique particulière dans une trajectoire culturelle complexe. Il dégage des figures et des manières qui orientent autant son propos que son style, de l'ironie au lyrisme, de la lucidité à l'incertitude. Si l'ensemble des textes met en lumière l'oeuvre entière d'Arcand, si plusieurs couvrent plus d'un film à la fois, néanmoins l'importance du *DÉCLIN* justifiait qu'on lui accorde une place particulière qui englobe autant le film lui-même que des aspects qui lui sont antérieurs et postérieurs.

Comme d'habitude, nous nous sommes entretenus avec le cinéaste. Nous avons tenté de l'entraîner sur des questions qu'il avait rarement abordées; nous lui avons proposé certaines de

nos hypothèses de réflexion pour qu'il y réagisse. Nous avons voulu aussi éclairer d'autres aspects de son travail en publiant des inédits. Nous avons enfin cru pertinent de rappeler des textes qu'il a écrits à différentes occasions dans la mesure surtout où ils éclairent l'entendement que l'on peut avoir de ses propos actuels et de son oeuvre. Pour faire bonne mesure et compléter le portrait, il aurait suffi d'ajouter ses performances au tennis... sujet sur lequel il a d'ailleurs déjà écrit.

Le présent dossier ne prétend pas épuiser la réflexion sur l'oeuvre intelligemment fascinante de ce cinéaste à la fois central et marginal du cinéma québécois. Il nous semble néanmoins une contribution significative, la plus importante à ce jour, à la connaissance du cinéma de Denys Arcand. C'est une manière agréable de célébrer ses 25 ans de cinéma. ●

PIERRE VÉRONNEAU

Conversation autour d'un plaisir solitaire

Près du collège. le théâtre Gésu et des cinémas

Copie Zéro: *Pourrais-tu nous parler de tes rapports au cinéma quand tu étais jeune?*

Denys Arcand: Je fréquentais assidûment le cinéma Amherst qui n'était pas loin de chez moi. Pour trente-trois sous (à condition d'arriver avant une heure de l'après-midi) nous pouvions voir trois films américains. Certains étaient doublés, d'autres en version originale. Des films de pirates dans lesquels Maureen O'Hara jouait l'héroïne, des westerns, des films sur la Deuxième guerre mondiale, toute la production américaine des années cinquante. Je n'avais pas vraiment d'opinion sur ces films: ils me faisaient rêver, c'est tout. Ce n'est que plus tard que j'ai réalisé que j'avais vu, très jeune, des chefs-d'oeuvre. Par exemple SWEET SMELL OF SUCCESS d'Alexander Mackendrick. Comme nous n'avions pas à l'époque de cinéma national, ces films nous montraient toujours une réalité bien lointaine, ce qui me paraissait être le propre du cinéma. Il ne me serait jamais venu à l'idée de vouloir en faire. D'autant que j'allais au cinéma clandestinement, en faisant croire à mes parents que j'étudiais à la bibliothèque, ou que j'avais une pratique de hockey, ou une répétition de la chorale. Mes parents désapprouvaient la fréquentation des cinémas pour des raisons morales. Il faut dire que chez les Jésuites, à cette époque, nous avions congé les mardi, jeudi et samedi après-midi. Nous avions des horaires flexibles qui nous permettaient bien des libertés. Mais le cinéma a toujours gardé pour moi ce côté clandestin, furtif, anonyme. Encore aujourd'hui j'aime bien voir un film seul l'après-midi, quand il n'y a pas beaucoup de monde dans la salle. Sortir rapidement et marcher dans les rues, sans avoir à parler du film. Je n'ai jamais pu supporter les discussions des ciné-clubs. Je déteste les premières et les festivals. Pour moi, le cinéma est un plaisir solitaire. Le lieu de la convivialité, c'est le théâtre. Cela dit, je n'ai jamais fait de mises en scène de théâtre. Je le regrette beaucoup. Ici, il n'y a pas beaucoup de cinéastes qui en font, au contraire de l'Europe. Il faut dire que le cinéma est très accaparant. Je vais de contrat en contrat. Et comme je ne gagne pas cher, je peux difficilement m'arrêter pour faire autre chose.

J'ai toujours regretté le cloisonnement ici au Québec entre les milieux du cinéma, du théâtre et de la télé. Il me semble qu'une libre circulation des créateurs entre ces trois disciplines ne pourrait être qu'enrichissante. Il me semble que l'Allemagne de l'Ouest pourrait nous servir d'exemple là-dessus. Il y a d'ailleurs une troupe de théâtre de Munich qui va monter l'année prochaine un spectacle inspiré du DÉCLIN et j'ai été invité à aller y travailler quelques jours. J'ai assez hâte. Ce sera la première fois depuis environ vingt-cinq ans (depuis que j'étais étudiant au Gésu) que je travaillerai sur une scène.

Copie Zéro: *Aimerais-tu écrire pour le théâtre?*

Denys Arcand: Oui, mais c'est le même problème: l'enchaînement naturel des choses m'amène de film en film. Le cinéma

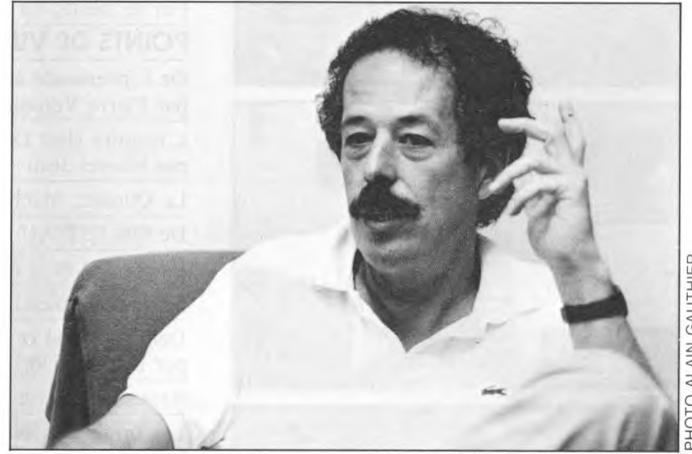


PHOTO ALAIN GAUTHIER

ne m'a pas laissé le temps d'écrire du théâtre. Et personne ne m'a demandé d'en écrire. Sauf une fois, Raymond Cloutier en 1980, qui m'a demandé un épisode sur la luxure pour *Les sept péchés québécois* qui fut monté au Grand théâtre de Québec. C'est à cette occasion que j'ai connu Rémy Girard et Yves Jacques.

Copie Zéro: *Pourrais-tu nous préciser ce que t'a apporté le Sainte-Marie? Les étudiants qui fréquentaient ce collège durant les années 50 avaient une avance intellectuelle quasi unique au Québec. À un point tel que rendus à l'université, vous étiez parfois de meilleurs professeurs à la cafétéria que ceux qui donnaient les cours.*

Denys Arcand: Il ne faut pas oublier que le Sainte-Marie était un collège situé au centre-ville, pas isolé comme les autres, qu'on y était externe, et surtout que les professeurs étaient très particuliers: des Jésuites en crise. Ils n'étaient pas, sauf exception, très dogmatiques, ils lisaient Sartre, Camus, Heidegger, et nous en parlaient. Je pourrais même dire qu'ils se rendaient compte, en 1957-58, que ce qu'ils auraient dû nous enseigner n'avait peut-être aucun sens. Ces professeurs extrêmement inquiets étaient donc en même temps très ouverts... et très arrogants. Mais j'aime bien les professeurs arrogants. Je me souviens du révérend père Pâquet qui était arrivé en classe et nous avait dit: «Il y a un film extraordinaire en ville qui s'appelle LA STRADA; il a été fait par un Italien. Vous ne le connaissez pas parce que vous êtes des épais et que vous n'allez voir que des mauvais films américains. Mais je peux vous dire que si vous n'allez pas voir ce film-là, vous ne passerez pas votre examen». J'ai découvert LA STRADA, obligé, et j'en fus bouleversé.

Copie Zéro: *Le Sainte-Marie a-t-il contribué aussi à ton éducation politique?*

Denys Arcand: Absolument pas. Les Jésuites avaient une atti-

tude très particulière envers la politique. Leur but, ici comme en Amérique latine ou en Orient, était de former ce qu'ils appelaient «l'élite de demain». Ils désiraient assurer la formation de ceux qui plus tard seraient à la tête des gouvernements ou des grandes entreprises indépendamment des colorations politiques individuelles. Les péripéties de la politique concrète ne les intéressaient pas. Je me souviens qu'ils étaient fiers à l'époque que Fidel Castro fut un de leurs anciens élèves. Remarquez qu'ici aussi ils ont assez bien réussi: Pierre Trudeau et Robert Bourassa, pour ne mentionner que ces deux-là, sont des «anciens». Je suis allé à une réunion de mon conventum il y a quelques années et la brochette de jeunes PDG était assez impressionnante. Les Jésuites à l'époque ne nous parlaient donc pas de Duplessis, tout comme mon père qui, en tant que marin, n'était voué qu'à la mer. Conséquemment par exemple, l'idée d'indépendance, de nationalisme, ne m'a atteint qu'à l'université.

Copie Zéro: *Tu veux dire que vous ne suiviez même pas les débats qui avaient cours dans la revue **Relation**?*

Denys Arcand: C'est ça. La passion de nos professeurs, c'était la création et, pour certains, le sport. La seule fois où quelqu'un nous a entretenus de politique, c'est à la victoire de Diefenbaker en 1958; Laurent Mailhot, qui était novice à ce moment-là et nous enseignait le grec, nous a expliqué ce que représentait cette victoire. Il y a une autre chose dont ils ne nous parlaient jamais: le marxisme. Je n'ai jamais pu comprendre si c'était par ignorance ou par crainte. Si bien que lorsque je suis arrivé à l'université à dix-neuf ans, je ne savais pas qui était Karl Marx. Je me souviens de mon premier cours d'interprétation de l'his-

toire donné par Michel Brunet. Il arrive et dit: «Interprétation de l'histoire ou une vision de la marche de l'histoire. En voici un exemple». Et il se met à lire le **Manifeste du parti communiste**: «Debout les damnés de la terre». C'était la première fois de ma vie que j'entendais quelque chose comme ça. À vrai dire j'en avais lu quelques lignes dans **Le zéro et l'infini** de Koestler, mais sans savoir que c'étaient des citations de Marx et Engels. C'est vous dire qu'à bien des égards nous étions illettrés, des idiots savants, que nous avions d'énormes trous dans notre culture.

Une chance qu'habitant près du Parc Lafontaine, je fréquentais beaucoup la bibliothèque municipale. Malheureusement beaucoup des livres que j'aurais aimé lire étaient à l'Index catholique et les bibliothécaires me répondaient toujours que ces livres n'étaient pas disponibles parce que déjà sortis ou en réparation ou pour toute autre raison. Je crois d'ailleurs qu'une de ces bibliothécaires était Louky Bersianik! Heureusement dans cette bibliothèque, on trouvait aussi beaucoup de revues. C'est là que j'ai lu assidûment **Les cahiers du cinéma** de la grande époque.

Copie Zéro: *L'aventure à l'Université de Montréal de SEUL OU AVEC D'AUTRES, n'était-ce pas d'une certaine façon une extension de tes amitiés du Sainte-Marie?*

Denys Arcand: Au collège, j'avais réalisé avec Stéphane Venne un court métrage d'une demi-heure que nous avons tourné avec la caméra que possédait le père de Stéphane. C'est en faisant ce petit film que j'ai pris goût au cinéma pour la première fois. Ce goût s'est développé à l'université quand nous avons fait, Stéphane et moi avec en plus Denis Héroux, SEUL OU AVEC D'AUTRES.

Plongée dans l'histoire

Copie Zéro: *La présence du livre de Brunet dans LE DÉCLIN nous semble une clé pour lire le film. Comment réagis-tu à cette lecture?*

Denys Arcand: Cela n'était pas prévu au scénario. J'avais écrit que le personnage interprété par Gabriel, le «bum», devait offrir un livre d'histoire en cadeau. Deux jours avant de tourner la séquence, j'apprends que Michel Brunet venait de mourir. Comme il avait été mon vieux professeur, j'ai décidé de lui rendre un petit hommage. J'ai regardé ses publications récentes et j'ai choisi son dernier livre que je n'avais pas lu: **Notre passé, le présent et nous**!. Nous avons d'ailleurs fait refaire la couverture pour qu'elle soit plus belle; cela devient une sorte de faux livre.

Copie Zéro: *Qu'a été Michel Brunet pour toi?*

Denys Arcand: Ce fut mon grand professeur. Ce n'était pas un très bon historien, ce n'était même pas un historien du tout. Mais c'était un très bon directeur de département et un excellent pédagogue et vulgarisateur. J'avais un contact très chaleureux avec lui. Le seul historien, le seul penseur de l'histoire qu'il y avait à l'université à ce moment-là, c'était Maurice Séguin; Brunet avait beaucoup de talent pour simplifier, vulgariser ses thèses, les mettre dans des formules lapidaires dans les journaux ou à la radio. Mais à cause de son caractère très particulier, Séguin n'a jamais publié; nous n'avions que des notes de cours que nous nous transmettions précieusement.



SEUL OU AVEC D'AUTRES

Copie Zéro: *Peut-on dire que tu souscrivais à la pensée de Séguin?*

Denys Arcand: Absolument.

Copie Zéro: *Sur quels aspects en particulier?*

Denys Arcand: Je ne voudrais pas la caricaturer. Séguin affirmait, grosso modo, que les Québécois étaient à la fois trop nombreux et trop bien organisés à l'intérieur d'une frontière pour craindre de disparaître dans l'immédiat, mais en même temps pas assez puissants, pas assez riches et pas assez organisés pour espérer atteindre à l'indépendance et former un pays. Donc à vue d'hommes, nous étions condamnés à une sorte de médiocrité éternelle, oscillant entre la disparition et l'affirmation, vivant entre deux eaux. Je ne vois rien dans l'actualité qui me permette de contredire ça et je trouve ça très troublant.

Copie Zéro: *C'est ce contexte qui explique que Séguin et ses amis mettent l'accent sur la Conquête.*

Denys Arcand: Effectivement. Il y a une chose fondamentale que l'on doit comprendre: c'est que nous sommes un peuple conquis. Plein de gens le niaient et le nient encore. La Conquête a transformé la stratification sociale du Canada français; ne sont restés que les paysans et le bas-clergé. Elle a modifié notre structure commerciale. Mais je ne voudrais pas faire un cours d'histoire ici.

Copie Zéro: *Mais on peut dire que c'est cette appréciation de la Conquête, cette thèse qui traverse QUÉBEC: DUPLESSIS ET APRÈS... et LE CONFORT ET L'INDIFFÉRENCE.*

Denys Arcand: Naturellement. Je ne suis pas un historien et je n'ai pas de pensée historique originale. Je suis tributaire de ma formation, elle m'a marquée, et jusqu'à preuve du contraire, j'y souscris. Il me semble que le propre de notre histoire c'est d'être en marge de l'Empire américain. Ce n'est pas pour rien que dans LE DÉCLIN, les personnages sont sur une terrasse, un verre à la main, non loin de la frontière et regardent ce qui se passe de l'autre côté sans se sentir trop touchés, à tort ou à raison. À la limite on pourrait dire qu'il n'y a pas de mouvement historique qui nous touche directement. Nous sommes d'éternels marginaux qui subissons de très loin les contrecoups étouffés des bouleversements mondiaux. C'est d'ailleurs une caractéristique particulière du Québec que j'ai commencée à développer dans LE CONFORT ET L'INDIFFÉRENCE. Rien ne nous arrive. J'ai l'impression que peu de collectifs ont été si peu touchés par les grands événements de l'histoire que la nôtre. Même Durham avait remarqué que nous étions un peuple sans histoire. Si je prends l'exemple de Deschambault, village où je suis né, depuis sa fondation au XVII^e siècle, je constate que cette communauté n'a jamais été touchée par une famine, une invasion étrangère, une guerre, même une conscription, une révolution. Les pays européens qui sont d'une dimension analogue à la nôtre ont tous connu l'un ou l'autre de ces cataclysmes à un moment donné. Le Québec est un monde presque immobile qui finit par évoluer parce que le reste du monde évolue; nous suivons dans une sorte d'immobilisme. Cela vaut aussi d'ailleurs pour le Canada. Nos voisins ont des affinités avec nous.

Copie Zéro: *C'est cette lecture de l'histoire qui t'amène à relativiser, dans QUÉBEC: DUPLESSIS ET APRÈS..., la Révolution tranquille et à te situer ainsi un peu à contre-courant de son appréciation générale?*

Denys Arcand: On ne peut pas dire que la Révolution tranquille nous a fait entrer dans le monde moderne. Nous avons connu tout juste une petite accélération. Cela dit, je pense qu'il y a un danger à vouloir tout relativiser, à tellement relativiser qu'on ne s'engage plus. On ne peut pas toujours prendre le point de vue de Sirius. Il y a parfois des actions à faire, des gestes à poser.

Copie Zéro: *Tu nous donnes l'impression, quand on lit ce que tu écris ou declares et surtout quand on analyse tes films, de penser que les individus sont gouvernés par les mouvements sociaux.*

Denys Arcand: Je pense qu'en général, c'est vrai. Le mouvement de l'histoire est ce qu'il y a de plus fort. C'est plus fort que la volonté individuelle. Mais il est sûr que l'addition d'un certain nombre de volontés individuelles influe sur le cours de l'histoire et peut le modifier; mais ce calcul est infiniment subtil à effectuer.

Copie Zéro: *Dans QUÉBEC: DUPLESSIS, laisses-tu croire que les hommes politiques sont des mutatis mutandis par rapport aux mouvements sociaux?*

Denys Arcand: Ce n'est pas tout à fait ce que je dis. Je dis que les hommes politiques qui ont une très longue vie, qui apparaissent comme indétrônables, comme Duplessis, sont des gens qui occupent une très grande largeur du spectre politique et ne laissent de place qu'à l'extrême-droite ou qu'à l'extrême-gauche. J'ai essayé de montrer que les représentants du Crédit social, du Parti québécois, de l'Union nationale ou du Parti libéral participent tous, à l'époque du tournage du film, d'une partie du discours de Duplessis.

Copie Zéro: *Dans LE CONFORT, adoptes-tu un point de vue analogue? Car tu renvoies presque dos à dos, par l'utilisation du texte de Machiavel, le camp du Oui et celui du Non; tu indiques que finalement les structures économiques et politiques sont plus déterminantes que les discours idéologiques.*

Denys Arcand: Je n'ai jamais été un vrai marxiste classique. Je n'ai jamais cru que l'économie était l'unique moteur de l'histoire même si j'ai «flirté» de très près avec cette théorie comme plusieurs d'entre nous. Finalement je crois qu'il peut y avoir d'autres grands courants déterminants, religieux par exemple, qui sont presque aussi forts que les mouvements économiques. Même Engels était inquiet de la réduction du marxisme à un économisme.

Copie Zéro: *Rossellini, avec ses chercheurs, était arrivé à une conclusion analogue lorsqu'il préparait son projet sur Marx. Il avait constaté que Marx et Engels accordaient beaucoup d'importance à la révolution culturelle.*

Denys Arcand: C'est toujours le vieux débat. Vous savez, Marx et Engels étaient des gens très bien, intelligents et inquiets. C'est

avec Lénine que les problèmes commencent. Je hais les disciples! Les marxistes, les freudiens, les catholiques. Je hais Saint-Paul et Lacan. Cela dit, il est évident que dans un débat sur l'indépendance, les grands enjeux économiques sont au coeur de la problématique et sont plus déterminants que la personnalité de tel ou tel intervenant.

Copie Zéro: *Dans LE CONFORT ce n'est pas si simple dans la mesure où, même si tu établis une sorte d'équivalence entre Trudeau et Lévesque, tu indiques bien que le premier a pour lui la puissance de l'argent, de l'armée, des institutions, et que cela manque au second.*

Denys Arcand: Naturellement. Je dois ajouter à ça, en termes plus personnels, que lorsque j'ai réalisé le film, j'étais très déçu du régime du Parti québécois et surtout du niveau de la campagne. Les thèmes volaient bas: coût des timbres, prestations du bien-être social, pensions de vieillesse, etc. Avec de telles préoccupations, peu importait de voter Oui ou Non. On ne parlait plus de changer de pays mais plutôt de changer d'administration et de symboles. À la limite, ça ne m'intéresse pas vraiment et c'est en ce sens que le film renvoie les adversaires dos à dos. Pourtant je me souviens d'avoir entendu au début de la campagne — mais je ne filmais pas alors — René Lévesque faire un aparté de dix minutes sur la notion de petit pays et combien cela pouvait être agréable de vivre dans un territoire plus restreint où les rapports sociaux devenaient plus circonscrits, où c'était plus facile de gouverner. Je pense au Danemark par exemple. Mais ça n'est jamais réapparu dans le débat référendaire. S'il y avait eu de vrais conflits, surtout lors du référendum, le film aurait été meilleur, aurait eu plus de dramaturgie. Mais tel n'était pas le cas. Et qui suis-je, moi, pour dire aux gens qu'ils ont tort? À la limite, ils ne l'ont pas. Par contre, LE CONFORT a évacué pour moi le thème du nationalisme.

«Il me restait mon métier de cinéaste»

Remarquez que l'année d'après, j'ai tourné en anglais; ce n'est pas seulement un hasard; c'est suite à une réflexion sur les conditions d'exercice de mon métier dans les circonstances. Nous avions perdu. Je déteste les mauvais perdants et les ex-quelque chose — voyez à ce sujet LA GUERRE EST FINIE de Resnais. Je trouve triste de vivre et d'agir en fonction d'une défaite. Je me suis demandé ce qu'il me restait à ce moment où j'atteignais 40 ans. Il me restait mon métier. Je n'avais pas assez tourné. Trois longs métrages de fiction dont le premier, LA MAUDITE GALETTE est l'évidence même de quelqu'un qui ne connaît rien au cinéma dramatique mais qui décide néanmoins d'affirmer son ignorance. Alain Tanner avait bien vu ça, qui m'avait dit: «C'est fantastique, vous ne serez jamais plus capable de refaire ça, vous allez apprendre. Ce qu'il y a de bien dans votre film, c'est que sa mise en scène exprime cela à la différence d'autres premiers films où les réalisateurs veulent tout mettre.» C'est bien de commencer par tout, un peu comme un peintre qui commencerait par utiliser toutes les couleurs pour, après quelque temps, n'en retenir que quelques-unes en fonction de son style. Mais moi j'ai fait la démarche inverse. J'ai commencé avec peu et je rajoute de film en film. D'où l'importance de bien apprendre à maîtriser son métier. C'est la raison première qui m'a poussé à faire *Empire* à Radio-Canada et aussi LE CRIME D'OVIDE PLOUFFE. Je me suis creusé les méninges techniquement car le propos ne m'était pas personnel.

Copie Zéro: *Justement qu'as-tu appris précisément dans ces films?*

Denys Arcand: La capacité technique de jouer avec toute la palette: les divers objectifs, les travellings, les découpages élaborés. Donnons un exemple. Dans LE CRIME, il y a une séquence où Jean Carmet poursuit Rita Toulouse dans son arrière-boutique. J'ai essayé là une mise en scène en rond; les personnages tournent et toi tu tournes autour, ce qui est très compliqué pour les raccords car tu sautes toujours ton axe. J'ai réfléchi à la façon technique de tourner ça pour que ça s'enchaîne en ayant un impact dramatique. Ceci, transposé au DÉCLIN, donne les scènes dans la cuisine. Si on ajoute à la maîtrise technique un propos auquel on croit, cela devient efficace car on transmet ce qu'on a à dire à l'aide d'une écriture qui captive le spectateur et le retient durant une heure et demie.

Il y a un autre aspect profitable dans la réalisation de films de commande. On travaille avec de nouvelles personnes alors qu'auparavant j'avais tendance à travailler avec la même équipe. Auparavant aussi je pouvais avoir tendance à simplifier ma mise en scène pour faciliter le travail de mes amis. Maintenant je développe une attitude plus professionnelle et je lance des défis à mon équipe sur le plan professionnel. Cela a même une influence sur moi-même. Avant je me censurais dans l'écriture de mes scénarios; je pensais toujours aux difficultés de la réalisation. Quand j'ai écrit pour la télévision la série *Duplessis*, puisque je n'en n'étais pas le réalisateur, j'ai évacué cette préoccupation. Le scénariste d'*Empire* l'avait évacuée aussi et je devais me démerder pour réaliser ce qu'il avait conçu. Toutes ces choses s'apprennent. Vous savez être un «artiste» au sens étymologique du terme, c'est être quelqu'un qui possède une technique de fabrication. Ce n'est ni par sa sensibilité, ni par son intelligence, ni pas son intégrité qu'un artiste se distingue d'un autre homme, c'est par la capacité qu'il a de fabriquer des objets culturels. Tout le monde sera ému de voir passer au loin un voilier dans la brume, seul Turner possédera la technique pour faire passer cette émotion sur une toile.

Copie Zéro: *Quel intérêt vois-tu à réaliser des films publicitaires?*

Denys Arcand: La publicité a trois intérêts particuliers. Le premier, c'est l'argent: on est bien payé; ça permet de faire de l'argent rapidement sans s'impliquer dans des affaires trop longues. Le second, ce sont les essais techniques. Comme la publicité a de gros budgets, il y a des appareils qu'on peut presque uniquement utiliser sur des pubs, comme une caméra télécommandée sous un hélicoptère par exemple. Si plus tard j'avais un besoin spécifique d'un tel appareil dans un long métrage, je saurais ce que ça coûte et quels sont les problèmes que ça représente. En plus la publicité est très au fait des dernières innovations techniques et peut se payer le dernier cri, comme le montage vidéo chez André Perry. Enfin, troisième intérêt, la publicité permet de rencontrer plusieurs nouveaux techniciens qu'on ne verrait pas en temps normal car un réalisateur tourne relativement peu. Dans le même ordre d'idées les comédiens sont toujours très nombreux pour les séances de casting des commerciaux bien que celles-ci soit généralement particulièrement avilissantes pour eux. Là encore cela me permet d'en rencontrer beaucoup que je ne verrais peut-être pas autrement. Pour ce qui est du reste, la publicité n'apprend pas grand-chose; on ne fait que réaliser un produit qu'un concepteur d'une maison spécialisée a pensé.

Copie Zéro: *Les commandites télé t'ont-elles apporté autre chose?*

Denys Arcand: Sur le plan du développement des personnages, la série *Duplessis* me fut très profitable. Si vous regardez mes premiers films dramatiques, vous remarquerez leur lachisme: mes personnages parlent très peu, n'en disent pas beaucoup sur eux-mêmes. J'ai aujourd'hui l'impression que c'était trop froid, trop dépouillé, pas assez dit. Mais je n'arrivais pas à formuler dans ma tête de façon juste ce que j'avais à dire sur et à travers mes personnages. Il faut écrire beaucoup pour développer ça, pour que ça sorte. Dans *Duplessis*, j'ai eu à écrire en un an sept heures dramatiques, l'équivalent de cinq longs métrages. Comme on tournait en studio, l'aspect capital de la série, c'était le dialogue. J'ai été obligé de débloquent et, à l'écran, j'ai pu voir ce qui marchait. J'ai compris alors qu'on pouvait écrire plus sans tomber dans le verbiage, comme dans les téléromans.

Copie Zéro: *Est-ce un peu ce que tu avais en tête quand dans Le Devoir du 6 mars 1982 tu émettais des réserves sur les scénarios québécois?*

Denys Arcand: Je ne voudrais pas commenter ici le travail de mes collègues. Je pense d'ailleurs que ce n'est pas là le problème. Je ne crois pas qu'un pays comme le nôtre puisse produire beaucoup de films. J'ai là-dessus des divergences marquées avec *Téléfilm Canada* et la *Société générale du cinéma*. Je ne pense pas que l'on ait une communauté nationale capable de produire plus de quatre ou cinq longs métrages par année. Quand on en produit dix-huit, on peut se dire qu'il y en aura quatorze de mauvais. Et cela vaut pour les autres arts.

Copie Zéro: *Peut-être faut-il tourner vingt longs métrages ou monter cent pièces de théâtres pour en avoir quelques-uns de bons?*

Denys Arcand: Peut-être bien. Le danger dans un cinéma très subventionné comme le nôtre, c'est le phénomène de rejet. Les gens se disent que le cinéma québécois n'est pas bon et on brûle notre public. Il faut alors aller le reconquérir, ce qui n'est pas toujours facile. J'ai été lecteur à *Téléfilm* durant cinq ans. J'ai vu passer entre mes mains trois bons scénarios. Celui que je considérais le meilleur — JACQUES ET NOVEMBRE de Bouvier et Beaudry — ils n'ont pas investi dedans. Et plusieurs de ceux pour lesquels j'ai remis des rapports négatifs ont reçu de grosses sommes. Cela dit, je ne voudrais pas avoir à prendre la décision de qui va tourner ou non. C'est ça le problème du cinéma subventionné, ici ou en Europe de l'Est. Il faut d'abord une grosse administration pour gérer les sociétés subventionnaires. Puis on ne connaît pas les critères de choix et de décisions. À Hollywood, c'est simple: le succès au guichet, le «track record» déterminent tout. C'est aberrant ça aussi, mais ça obéit à une logique qu'on comprend. Dans une industrie socialiste ou subventionnée, les décisions se prennent à la discrétion des décideurs de manière arbitraire; ils ne diront jamais à personne qu'il n'a pas de talent. C'est ce que j'ai voulu dire dans mon article sur le sport paru dans *Format cinéma*. Je reconnais que ma comparaison est paradoxale. Je pense toutefois que la seule politique possible est la politique des personnes. Il faut faire les films que les bons cinéastes que nous avons sont capables de faire. Je me méfie des programmes quinquennaux des institutions.

Copie Zéro: *Nous voudrions revenir sur ta formation théâtrale dès l'époque du Sainte-Marie. Crois-tu qu'elle ait pu contribuer à développer chez toi le sens du dialogue?*

Denys Arcand: Je ne sais pas trop comment j'ai développé ce sens du dialogue dont vous parlez. Ce que je sais, c'est que si j'ai développé quelque chose, je l'ai fait seul. Il y a une chose qui me frappe. Notre culture cinématographique est toute jeune. Il a fallu tout inventer. Nous n'avons pas eu de maîtres, de pères. Quand je rencontre des cinéastes étrangers, cela me frappe la chance qu'ils ont eu de travailler sur plusieurs films avec d'autres réalisateurs, quitte à les contester par après.

Copie Zéro: *La situation a-t-elle changé aujourd'hui?*

Denys Arcand: Un peu. Il y a des jeunes réalisateurs qui ont fait du travail d'assistant. Certains nous envoient des scénarios dont on peut discuter ensemble, comme je l'ai fait avec Jean-Claude Lauzon pour *UN ZOO*, *LA NUIT*. Ces échanges sont très utiles et permettent de nous développer, de dépasser le désert culturel d'où nous venons. Aux Oscars cette année, tous les réalisateurs qui étaient dans ma catégorie, sauf moi, avaient travaillé avec d'autres metteurs en scène: l'un avec Renoir, l'autre avec Clément. Ils vivaient dans une culture cinématographique, ils continuaient une tradition.

Copie Zéro: *Ce que tu dis rappelle les conditions particulières de l'industrie cinématographique d'ici. À ce sujet, tu as déjà déclaré que ce qui te fascinait dans le métier de cinéaste, ce sont les conditions de vie des réalisateurs. Est-ce que ce point de vue a évolué chez toi?*

Denys Arcand: Disons d'abord que le cinéma est un métier que j'adore comme un fou et que je n'ai jamais songé à le quitter, sauf brièvement avant de faire *ON EST AU COTON* alors que j'avais quitté l'*ONF* et que, chez *Les cinéastes associés*, je ne réalisais que des courts métrages sans grand intérêt. L'exercice du métier est toujours aussi passionnant. Quand j'étais jeune, j'aimais la vie que menaient les cinéastes, maintenant j'aime la mienne. C'est le cadre de vie dans lequel je suis le plus heureux. Même quand je réalisais des commandites, je n'étais pas malheureux car je préfère faire du mauvais cinéma que pas de cinéma du tout. On a bien ri de moi alors, on m'a abîmé de sarcasmes, mais je tournais, j'apprenais mon métier et j'avais des échanges passionnants avec des membres de mon équipe, comme avec Jean Carmet avec qui je discutais de Renoir car il avait tourné avec lui. Carmet me disait avec philosophie: «Ni toi, ni moi n'en sommes à notre premier mauvais film et certainement pas à notre dernier; amusons-nous». Cela dit, je dois avouer que tous mes films ont été relativement bien reçus, peu importe leur succès public; l'appréciation de gens intelligents est toujours gratifiante. Il ne faut pas oublier que je ne suis pas entré dans le cinéma en me prenant pour un auteur; on m'a engagé au début pour ma compétence en histoire; le cinéma était pour moi une job. Ce n'est que par après qu'est venue la notion d'auteur. Je n'ai d'ailleurs pas dans mes tiroirs des projets ou des scénarios qui traînent.

Copie Zéro: *Pourtant quand on regarde CHAMPLAIN ou LES MONTRÉALISTES, on voit la filiation avec tes films ultérieurs, il y a du Denys Arcand qui passe. Derrière certaines commandites, on ne voit parfois personne; derrière les tiennes, il y a toujours quelqu'un, ne serait-ce que dans certains passages.*

Denys Arcand: Je suis ce que je suis — ça l'air fou à dire, je sais — et j'essaie à chaque film de le faire avec passion puisque j'adore ça. Même les commerciaux, je ne les réalise pas que pour le fric. La mécanique du cinéma me passionne. Je n'ai aussi jamais peur. Ni sur le plateau, ni dans la salle de montage. Je n'ai jamais eu peur de faire ou de dire. Dans mon cinéma, je suis sans peurs. Par opposition à ma vie privée où je suis très souvent terrorisé.

Une voix pour l'ambiguïté

Copie Zéro: *Tu n'as donc pas peur de te faire ramasser. Nous avons remarqué que plusieurs groupes étaient agressifs envers tes films, les féministes, les marxistes ou les nationalistes, les groupes qui ont une idéologie et un programme déterminés.*

Denys Arcand: J'ai toujours eu quelques difficultés avec les militants. Les militants sont toujours des gens extrêmement sérieux: il ne faut pas plaisanter avec leur cause. Malheureusement pour moi, j'aime bien rire. Je suis quelqu'un qui rit beaucoup dans la vie. Tous mes films, même les plus sérieux, ont toujours des passages sinon carrément comiques, du moins ironiques et souriants. Pour beaucoup cela est une faute impardonnable. J'ai travaillé l'année dernière à un scénario que préparaient Ding et Dong pour le seul plaisir de rire avec eux. Certains après-midi, j'ai failli mourir de rire. Je suis souvent frappé par le fait que les gens n'ont pas beaucoup de respect pour les comiques. Même s'ils consentent volontiers à assister à leurs spectacles, au fond ils ne les respectent pas. Ce qui explique peut-être la vie difficile qu'ont connue la plupart des génies de la comédie: Molière, Chaplin, Buster Keaton. Les gens préfèrent les artistes sérieux, pleins de componction. Dans toute la littérature il n'y a que deux grands personnages rieurs: Don Juan et Méphistophélès. Le rire a quelque chose de diabolique, c'est un refus fondamental de la condition humaine. Il remet profondément en cause tous ceux qui ont une belle opinion d'eux-mêmes. Et Dieu sait qu'ils sont nombreux!

Copie Zéro: *À quoi peux-tu attribuer d'avoir eu, à travers les vagues des «ismes» des années 60 et 70, une pensée indépendante qui a fait que, tout en étant à l'intérieur du marxisme et de l'indépendantisme, tu as pratiquement toujours été critique vis-à-vis ces mouvements, que tu as toujours gardé tes distances vis-à-vis leurs dogmes et leurs programmes? Dans le même sens, peux-tu expliciter quelles contradictions cela pouvait te faire vivre puisque, de toute évidence, cette situation te mettait en état d'isolement?*

Denys Arcand: Aucune théorie, aucun idéalisme, aucune analyse ne m'a jamais totalement convaincu. Il me semblait que mon expérience était plus large que tous ces systèmes et qu'il aurait été malhonnête de la réduire pour des raisons d'efficacité politique. Je ne serai jamais un bon soldat. En revanche je n'ai jamais connu les joies fraternelles du militantisme et j'ai toujours vécu et pensé de manière assez solitaire. Je me suis même isolé physiquement à la campagne pendant quinze ans. Mon expérience «communautaire» s'est limitée à la fréquentation des équipes de cinéma. Comme ce sont des gens que j'adore, cela m'a amplement suffi.

Copie Zéro: *Peut-on penser que tu prennes plaisir à être subversif?*

Denys Arcand: Non. Je le suis malgré moi. Dans la vie, je suis très ordonné, très calme, pas du tout anarchiste. Mes rapports avec l'ensemble de la société dans la vie quotidienne sont égaux, tranquilles. Mes rapports avec les producteurs sont relativement faciles. C'est ma façon de voir la vie qui provoque. Cela m'étonne car pour moi, cela va de soi. Quand je dis comment je perçois les choses, ça provoque un tollé. C'est probablement parce que je suis un individu très amoral. Les gens ont des morales. Ils disent: «Cela ne doit pas être dit ou vu à l'écran.» Ils ne veulent pas savoir la vérité. Par exemple, dans CHAMPLAIN, ça me semblait amusant de dire que le fondateur de Québec avait un goût immesuré pour les toutes jeunes filles, qu'il était pédophile; ça ne me dérangeait pas mais ça en dérangeait plusieurs. Tout comme dans *Duplessis*, on ne voulait pas que je le montre boire à la bouteille alors que c'était un fait de notoriété publique qu'avant 1943, il était une éponge. Mes films ne sont que réalistes.

Copie Zéro: *Tu as la morale de la vérité.*

Denys Arcand: J'ai le parti-pris de décrire la réalité. Quand je fais un film, j'essaie de transmettre ma vision de la réalité telle que je la vois. Je me trompe peut-être. Mais je revendique le droit de pouvoir le faire le plus honnêtement et le plus intelligemment possible, en ayant essayé de comprendre tout ce qui se passe. C'est ça qui m'intéresse: entendre la voix d'un individu qui me parle, qui me dit quelque chose sur sa vie, sur les gens qui l'entourent, qui me transmet quelque chose.

Copie Zéro: *Crois-tu que ta voix est une voix ambiguë?*

Denys Arcand: Certainement car la vie est ambiguë. Ma vie en tout cas. Très souvent je ne comprends pas tout à fait ce qui se passe; je n'ai pas de solutions. Je voudrais bien faire des choses simples mais c'est impossible. C'était d'ailleurs là ma querelle avec les marxistes-léninistes au moment du COTON. Ils me reprochaient de ne pas avoir de position de classe claire et de faire un film démobilisateur. Ma seule défense consistait à dire que je ne voyais pas la même issue qu'eux et que je ne croyais pas que la situation des ouvriers s'améliorerait dans le sens qu'ils pensaient. J'ai une espèce d'amour de la recherche de la vérité. Je dis: «J'ai vu cela comme ça».

Copie Zéro: *On retrouve là encore certaines préoccupations philosophiques du XVIIIe siècle.*

Denys Arcand: Effectivement. Mais en même temps il y a des tas d'autres choses dans mes films qui ne se comprennent pas par ces préoccupations. Il y a des mystères dans mes films, même pour moi. Par exemple, dans GINA, j'aime beaucoup le plan des deux filles dans le miroir. Ces zones d'ombre ne sauraient être expliquées par ma démarche ethnographique. Cela dit, je perçois la réalité comme ambiguë, relative; j'essaie de rendre dans mes films cette ambiguïté, la complexité de la réalité, la multiplicité des facettes de toute situation, quitte à me faire accuser de ne pas avoir de point de vue. Et même, si j'en ai la possibilité, j'aimerais pouvoir essayer de dépasser l'observation quasi-ethnographique, ce qui a toujours été mon pire défaut, pour tenter de tenir compte et d'exprimer toutes les zones d'ombres, tous les mystères qui nous entourent. L'ennui, c'est que je n'ai pas beaucoup de talent naturel pour le cinéma ou

pour l'écriture. Il faut que je fournisse un travail acharné pour arriver à des résultats tout à fait modestes. Je ne sais pas si j'arriverai jamais à faire un film profond et mystérieux. C'est un peu décourageant de penser qu'Eisenstein avait vingt-sept ans quand il a fait *la même année* LA GRÈVE et POTEMKINE. Bref Eisenstein *écoeure*. Comme Boris Becker que je voyais jouer l'autre jour. Il a dix-huit ans. Il *écoeure*.

Copie Zéro: *Tu t'es déjà décrit comme un ethnographe désespéré qui ne pourrait jamais être scientifique. Dans les années soixante, soixante-dix, tu étais proche du climat socialiste, nationaliste, même si tu t'en démarquais. Depuis LE DÉCLIN, on a l'impression qu'enfin tu laisses parler ton lyrisme.*

Denys Arcand: Mon prochain film concerne une de ces zones d'ombre: l'héritage religieux, l'existence de Dieu, la charité, au-delà de la réalité sèche, immédiate. Je vais sans doute avoir des ennuis avec ça... C'est vrai que je veux laisser parler davantage mon lyrisme. L'époque est comme ça. L'âge que j'ai y fait aussi quelque chose. Dans la quarantaine on devient philosophe. On voit les limites des choses. La vie humaine est extrêmement courte par rapport à l'évolution de la société qui avance à la vitesse d'un glacier. Il y a des choses que j'ai réglées dans ma vie, ce qui ne veut pas dire qu'objectivement elles sont réglées pour autant et que je méprise les gens qui s'y intéressent encore. C'est très bien pour eux mais ce ne l'est plus pour moi. Ces sujets pourront exister en filigrane dans mes films mais n'en seront pas l'objet principal.

Copie Zéro: *Il y a un autre aspect que nous voudrions évoquer: celui de la situation de la famille et des enfants dans tes films. Contrairement à plusieurs films québécois, la famille n'est pas très présente dans tes films et lorsqu'elle l'est, tu la connotes plutôt négativement. Tu évacues aussi presque complètement les enfants. On pourrait te qualifier de cinéaste de la mort de la famille. Deux fois en entrevue, tu as esquissé cette question. Tu déclarais: «Tu te dis: après moi le déluge. Tu sais que ça ne donne plus rien de travailler pour tes enfants parce que tu n'as plus de pays, plus de culture à fonder. Tu es dans la grande décadence. Je me sens un peu comme ça aujourd'hui. Irresponsable. Je n'ai pas d'enfants» (Le Devoir). «On note qu'aux époques de décadence, il y a toujours eu des mouvements féministes. À l'époque de la chute de l'Empire romain, les femmes avaient demandé leur indépendance. Elles refusaient d'avoir des enfants. Le taux de natalité était tombé très bas, comme au Québec aujourd'hui» (Séquences). Il nous semble que tu établis clairement un lien entre mort de la famille, absence d'enfants et décadence. Que penses-tu de cette lecture de ton oeuvre?*

Denys Arcand: Je peux répondre à votre question à deux niveaux. Il est vrai, au plan historique, qu'en général les baisses de taux de natalité vont de pair avec des périodes de déclin. Le mot décadence, je ne l'aime pas beaucoup car il a une sorte de connotation morale, de ce qui est bon et de ce qui ne l'est pas. Un déclin n'est ni bien ni mal. C'est seulement un passage de pouvoir, un phénomène où le pouvoir va ailleurs.

Copie Zéro: *Aujourd'hui, tu dis «déclin», au début des années 70, tu disais «décadence». Ça témoigne de ton évolution...*

Denys Arcand: Peut-être bien. J'ai dû rajuster mon propos... Ce phénomène de la baisse de la natalité est doublé aujourd'hui d'une donnée tout à fait nouvelle qu'on ne peut encore analyser au plan historique: pour la première fois, dans l'histoire, les femmes peuvent avoir le contrôle complet de leur reproduction. On ne peut mesurer actuellement toute la signification de ce phénomène. Chose sûre, cela amènera des changements profonds.

En termes plus personnel, l'absence d'enfants dans mes films tient probablement au fait que je n'en ai pas. La femme avec qui je vivais n'en voulait pas non plus. Ce n'est donc pas une présence quotidienne dans ma vie. Ça ne me manque pas. La présence des enfants dans les films québécois me hérisse, sauf dans les films spécifiquement pour enfants. C'est pareil en littérature. L'univers entier de Marie-Claire Blais ou de Réjean Ducharme est basé là-dessus. On dirait que notre imaginaire fourmille d'enfants. Particulièrement d'enfants arriérés qui viennent témoigner à travers un langage tronqué d'une conscience larvée, tordue, malade. J'y vois un regard inconsciemment infantilisé. Je trouve cela inquiétant.

Copie Zéro: *C'est le syndrome du Petit prince.*

Denys Arcand: Oui. C'est un livre que je déteste. Il n'y a pas d'enfants dans les livres des grands écrivains, sauf à l'occasion, comme personnages nécessaires au récit. Les enfants sont des personnes virtuelles qu'on peut trouver charmantes, qu'on peut aimer, mais ce ne sont pas des personnages dramatiques complets. Ceci dit, comme je parle principalement de choses que je connais, je ne peux les mettre dans mes films que de l'extérieur. Ils n'ont pas un rôle négatif, ils sont plutôt traités négligemment.

Copie Zéro: *Pourtant, dans PADOVANI, le père est prêt à tuer la mère pour sauver ses enfants. Et dans LA MAUDITE GALETTE, les relations entre Sabourin et ses parents ne semblent pas des plus saines. Dans LE DÉCLIN, l'enfant dérange. Voilà pourquoi on peut penser que pour toi, la famille c'est étouffant, ce n'est pas un lieu d'épanouissement pour les enfants.*

Denys Arcand: Je ne peux pas te répondre sur ce sujet. Il est possible que je ressente ça comme ça. Si c'est présent dans mes films, ça doit référer à quelque chose de plus profond. Cela renvoie à ma relation avec ma propre famille qui était particulièrement étouffante. Mon père était un personnage muet; il ne parlait jamais, sauf de la température, de banalités; il est mort l'an dernier et demeure très mystérieux pour moi. J'ai dit tout à l'heure que nous étions sans pères cinématographiques, nous sommes aussi sans pères dans la vie. En plus pour mon père, le cinéma était un divertissement de pauvre. Il se souvenait des files qui faisaient la queue devant les salles de cinéma dans les années trente. C'est une image qui l'avait frappé. Il était persuadé qu'on ne voyait au cinéma que des mélodrames de mauvais goût destinés à des pauvres gens. Pour lui, l'art c'était l'opéra. Donc quelqu'un qui faisait du cinéma était forcément un pauvre type. Il a toujours pensé ça de moi et il a toujours été déçu par tout ce que je faisais. Même quand il lisait dans les journaux des articles favorables sur mon compte, il n'était guère impressionné. Un peu comme si un végétarien lisait que son fils est un bon boucher. Nos relations n'étaient pas conflictuelles, elles étaient muettes. Quand à ma mère, je ne veux pas

vous en parler maintenant parce qu'elle vit toujours, qu'elle est vieille et malade et qu'elle lit *tout* ce qui se publie sur ses enfants. Elle découpe ensuite soigneusement tous les articles qu'elle colle dans ses «scrap-books». Elle a une grosse collection de «scrap-books». Elle prend tout également au sérieux, y compris les articles d'*Écho-Vedettes*. Généralement ce qui est écrit sur moi la plonge dans des abîmes de désolation. Je vous dirai seulement que très jeune elle était entrée au Carmel. La religion est le centre de sa vie. Pour lui plaire il aurait fallu que je devienne au moins missionnaire, sinon cardinal ou carrément pape. La religion avait dans ma famille une force incroyable. Je traiterai un peu de cette question dans mon prochain film mais je ne suis pas prêt à l'aborder plus avant, ici. Je ne veux pas trop réfléchir sur cette question. Quand on fait un film, il faut avoir un certain nombre de passions obscures qui nous poussent à montrer des choses sans qu'on sache tout à fait trop pourquoi. J'admets que l'on fasse cette réflexion sur mes films mais moi, je ne la fais pas.

Essai sur la jouissance de l'amateur d'opéra

Copie Zéro: *Pourrais-tu nous parler de l'importance de l'opéra dans ta vie et dans ton travail?*

Denys Arcand: Mon père est allé à l'école primaire avec Raoul Jobin. Il adorait l'opéra; les samedis après-midi du Met, c'était sacré. Ma mère jouait du piano et de la guitare. J'ai grandi à la campagne en écoutant Chopin et du bel canto. J'ai été bien amusé plus tard de voir tous nos cinéastes, particulièrement Michel Brault et Pierre Perrault qui étaient de Westmount et de Ville Mont-Royal, s'enthousiasmer pour les «reels» et les gígues. C'était une musique que je connaissais assez bien puisqu'on en jouait à Deschambault dans toutes les fêtes. Mes parents appelaient ça du «zing-zing». Ma mère disait: «C'est une musique qui repose sur trois accords. J'imagine que ceux qui ne connaissent pas mieux trouvent ça beau».

Copie Zéro: *Tu as fait en 1973 plusieurs déclarations sur l'utilisation de l'opéra dans RÉJEANNE PADOVANI. Par exemple: «C'est la musique idéale, c'est un art parfaitement décadent qui n'existe plus. On ne compose plus d'opéras maintenant. Ça m'apparaissait être la correspondance (dans PADOVANI) musicale idéale de l'état de décomposition des classes dominantes de la société. Ça fait un rapprochement très précis, mais c'est le seul qu'il y a et je l'ai mis à mon corps défendant» (La Presse). Ton point de vue a-t-il évolué, surtout que l'opéra est redevenu à la mode, qu'il s'est imposé, comme fait culturel «sérieux», chez les intellectuels de gauche?*

Denys Arcand: J'ai toujours eu l'air d'une bête curieuse, parmi les cinéastes d'ici, d'aimer l'opéra. C'est une autre manifestation de notre désert culturel.

Copie Zéro: *Comment perçois-tu le renouveau d'intérêt dont l'opéra est l'objet de nos jours?*

Denys Arcand: Jusqu'aux années 60, l'opéra avait traîné avec lui toute l'enflure du XIXe siècle sur le plan de la musique, de la mise en scène, du chant. Il y a eu depuis un renouveau. On est retourné aux sources dans le cas des opéras anciens en utilisant de plus petits orchestres dans des salles de dimension



LA MAUDITE GALETTE

PHOTO ATTILA DORY



GINA

PHOTO BRUNO MASSENET



RÉJEANNE PADOVANI

PHOTO ATTILA DORY



LE DÉCLIN DE L'EMPIRE AMÉRICAIN

PHOTO BERTRAND CARRIÈRE

appropriée et on ne force plus sa voix de façon artificielle; on préfère une voix naturelle. Plusieurs metteurs en scène, dont des metteurs en scène de cinéma, ont commencé à dépouiller l'opéra pour qu'on en retrouve la beauté. D'ailleurs le fait d'être metteur en scène de cinéma habilite particulièrement à l'être à l'opéra. Comme réalisateur, on travaille continuellement avec des contraintes matérielles (déplacements, lumière, etc.) tout comme à l'opéra; on dirige des équipes imposantes, des comédiens, on manœuvre entre des intérêts divers; on doit donner un tempo à une mise en scène. Les plus grands réalisateurs ont mis en scène des opéras. Au Québec on ne peut pas faire ça. D'abord nos compagnies sont trop petites et sans moyens. Puis on n'a pas de salles; la Place des Arts est un endroit où cela n'a aucun sens de travailler de l'opéra. Mais ça ne veut pas dire qu'on ne réussira jamais. J'aimerais bien mettre en scène un opéra. J'ai un projet avec François Dompierre, FIN DE SIÈCLE, mais où monter ça?

Copie Zéro: *C'est vrai que l'opéra ayant été la première forme de spectacle audiovisuel total, il n'était que normal que le cinéma le «redécouvre».*

Denys Arcand: L'opéra était aussi une machine et les gens étaient fascinés par les effets spéciaux, par la trappe qui s'ouvre dans DON JUAN, par les flammes qui sortent. Celui qui s'intéresse à la mise en scène de cinéma doit toujours avoir un côté pratico-pratique, montreur d'ombres, trucage, le côté Méliès qui est toujours présent. Sur ce terrain la connection avec l'opéra n'est pas difficile à faire. À l'opéra comme au cinéma, on utilise aussi tous les arts: la peinture, l'architecture, la sculpture, la musique, le théâtre. Ce sont deux formes d'expression globales.

Copie Zéro: *En regardant tes films, non seulement y constate-t-on le rôle important de la musique, notamment pour susciter l'émotion, mais on a aussi l'impression que tu les structures par de la musique lyrique?*

Denys Arcand: C'est une musique qui m'habite. Je n'en écoute pas d'autres. Je vais essayer de vous expliquer comment ça se passe. Je suis en train de préparer JÉSUS DE MONTRÉAL. L'an passé, je vais en Belgique. J'avais acheté auparavant le *Stabat Mater* de Pergolèse et je l'apporte avec moi. Je l'écoute sans arrêt dans mon «walkman» tout en pensant au sujet de mon film. Brusquement les deux deviennent liés. Des idées de séquences se dessinent même si je ne sais pas où je vais les mettre dans le scénario. Je ne mets donc pas la musique *après* de manière volontaire. Elle est antérieure au film et lui devient organique. Elle lui appartient comme matériau. Ce n'est jamais un accompagnement. C'est la même chose qui se passe dans LE CHAT DANS LE SAC avec la musique de Coltrane. Mais Groulx s'identifie plus au jazz. Je me souviens d'avoir lu un interview de Robert de Niro où il disait qu'avant de tourner un film, il exigeait du réalisateur que celui-ci lui fasse écouter la musique du film. Pour lui la musique venait avant tout, c'est elle qui déterminait son jeu. Je me souviens m'être dit que ce cabotin connaissait quand même très bien le cinéma.

Copie Zéro: *La musique lyrique devient donc un de tes matériaux.*

Denys Arcand: Pas seulement la musique lyrique. Toutes sortes de musiques. Je trouve les marches militaires très efficaces

au cinéma. Souvenez-vous de la fabuleuse marche de Luciano Berio dans LE FOND DE L'AIR EST ROUGE de Chris Marker. ON EST AU COTON se termine par une marche militaire et LE CONFORT ET L'INDIFFÉRENCE aussi. À vrai dire il n'y a que dans RÉJEANNE PADOVANI où j'utilise vraiment l'opéra. Le sujet s'y prêtait bien: d'une part la bourgeoisie, le snobisme, la bêtise, d'autre part le lyrisme, la tragédie, le désespoir. Ces éléments contradictoires sont tous liés à la représentation opératique. Mais j'aime aussi beaucoup le rock n'roll. Pas tout le rock mais certains rockers primitifs, brutaux. Ils dégagent une énergie, une vie qui me touchent beaucoup. Par exemple Michel Pagliaro dont j'ai utilisé la musique dans GINA et Jerry Lee Lewis dans *Empire*.

Copie Zéro: *Encore qu'à la fin de GINA, il y a quelque chose de très lyrique dans l'air des mariachis.*

Denys Arcand: Effectivement, comme dans QUÉBEC: DUPLESSIS ET APRÈS... où pour retrouver la saveur de ma jeunesse qui était celle du duplessisme, j'ai utilisé la chorale de mon village avec ses anciennes messes à la Gounod.

Un scénario mort-né

Copie Zéro: *Pourrais-tu nous parler de tes projets non-réalisés?*

Denys Arcand: Je n'en ai pas eu beaucoup. Je vous ai dit que je ne travaillais pas d'avance sans avoir de garanties de la part d'un producteur. Je pouvais avoir des idées, de vagues projets, mais rien de plus. Le seul projet réel, prêt à tourner, que je n'ai pas réalisé, c'est MARIA CHAPDELAINÉ. Je le regrette encore et je n'ai jamais pardonné aux institutions qui ont coulé ce film à quelques semaines du tournage. Elles ont misé sur un autre film, sur un autre genre de film à gros budget, avec des vedettes. Chaque investisseur avait ses enjeux particuliers. Ce fut une salade dont je fus la victime. Moi je voulais faire un tout petit film, à petit budget, et avec des adolescents forcés trop jeunes dans une situation d'adultes. Parce que Maria Chapdelaine a 15 ans, celui qui revient des États-Unis 18 ans et Eutrope 19 ans. C'est ça qui fait que cette histoire est si dramatique, d'une noirceur désespérante. LA MAUDITE GALETTE, c'est rose à côté de ça. Toute l'action se serait déroulée dans la maison des Chapdelaine — je l'avais d'ailleurs trouvée pas loin de Montréal.

Copie Zéro: *Tu aurais donc proposée une lecture iconoclaste de Maria Chapdelaine par rapport à l'image cinématographique qu'on en connaissait (Madeleine Renaud, Michèle Morgan), par rapport à la dimension emblématique que ce thème peut avoir dans l'imagerie québécoise?*

Denys Arcand: Mais pas iconoclaste par rapport au roman. J'aurais suivi son esprit à la lettre. Je faisais intervenir continuellement la voix de Louis Hémon par l'intermédiaire de son courrier. Il ne faut pas oublier qu'on est en face de l'écriture d'un Français qui envoie son manuscrit à Paris; c'est un regard étranger sur la situation. Hémon a écrit son roman comme un journal personnel. Je crois que ça aurait pu faire un bon petit film. ●

(Entretien fait au magnétophone le 11 juin 1987 par Pierre Jutras, Réal La Rochelle et Pierre Véronneau, et revu par Denys Arcand)

I/ Le titre qui apparaît sur l'ouvrage dans le film est *Notre passé présent et nous*.

Denys Arcand: la tentation du lyrisme

- 1973 *Je suis un ethnographe désespéré... Je décris. Je ne peux pas m'empêcher de ressentir, mais j'essaie de refuser toute émotion, de prendre le recul nécessaire à une appréciation aussi objective que possible des choses. Je suis conscient des dangers de cette méthode, mais plus encore de ses avantages. D'ailleurs je ne suis pas sûr d'être pour toujours à l'abri du lyrisme... J'ai un frère ethnographe et une soeur criminaliste. Ils m'ont beaucoup appris, aux niveaux des méthodes et des anecdotes. Eux aussi ont été très vite amenés au refus de l'émotion. Mais, au moins, ils ne sont pas menacés par le lyrisme. Ce sont de vrais scientifiques.¹*
- 1987 *Je perçois la réalité comme ambiguë, relative; j'essaie de rendre dans mes films cette ambiguïté, la complexité de la réalité, la multiplicité des facettes de toute situation, quitte à me faire accuser de ne pas avoir de point de vue. Et même, si j'en ai la possibilité, j'aimerais pouvoir essayer de dépasser l'observation quasi-ethnographique, ce qui a toujours été mon pire défaut, pour tenter de tenir compte et d'exprimer toutes les zones d'ombres, tous les mystères qui nous entourent. Il y a des mystères dans mes films, même pour moi. Par exemple, dans GINA, j'aime beaucoup le plan des deux filles dans le miroir. Ces zones d'ombre ne sauraient être expliquées par ma démarche ethnographique.*

Dans la brève histoire du cinéma québécois, la carrière relativement longue de Denys Arcand est la plus singulière qui soit. Un cas d'espèce. Une trajectoire culturelle satellisée, tout à la fois rattachée au «mainstream» nationaliste et socialiste des années 1960 et 1970, mais totalement indépendante.

Je n'aurais pas la capacité ni les moyens d'esquisser le portrait d'un tissu de contradictions aussi riche et fascinant, si je n'en étais pas, comme mes collègues de la Cinémathèque, encouragé par Arcand lui-même, pour qui la recherche réflexive, l'enquête socio-personnelle, ouvrent autant à l'effort de compréhension qu'à l'exploration de mystères, de zones d'ombres, de lyrisme quasi indescriptible mais toujours vibrant. Quête/enquête subjective et objective, lyrisme et intellection: paramètres de fond de ce courant culturel du post-modernisme que Gilles Lipovetsky nomme le «procès de personnalisation», ou encore un nouveau type de socialisation «rationnelle» du sujet:

Le post-modernisme n'a pour objet ni la destruction des formes modernes ni la résurgence du passé, mais la coexistence pacifique des styles, la décrispation de l'opposition tradition-modernité, le desserrement de l'antinomie local-international, la déstabilisation des engagements rigides pour la figuration et l'abstraction, bref la décontraction de l'espace artistique parallèlement à une société où les idéologies dures ne prennent plus, où les institutions marchent à l'option et à la participation, où les rôles et identités se brouillent, où

l'individu est flottant et tolérant... Le post-modernisme est l'enregistrement et la manifestation du procès de personnalisation qui, incompatible avec toutes les formes d'exclusion et de dirigisme, substitue le libre choix à l'autorité des contraintes prétracées, le cocktail fantaisiste à la rai-deur de la «juste ligne».²

La «tentation du lyrisme» qui, chez Arcand, a toujours voulu, à travers les embûches et les tensions, cohabiter en coexistence pacifique avec sa tendance ethnographique, se présente d'emblée comme une dynamique de type post-moderne. De fait, Denys Arcand paraît être depuis ses débuts un post-moderne, il véhicule depuis longtemps le «transculturalisme», dans le sens où le collectif de la revue **Vice Versa** le fait depuis quelques années. Je vais essayer d'esquisser ici quelques-unes des caractéristiques de cette philosophie socio-culturelle présentes dans la carrière d'Arcand.

«Mon seul critère est Denys Arcand: sa cohérence et sa sincérité»³

La place singulière d'Arcand dans la cinématographie québécoise est fortement personnalisée, et réfléchi comme telle. Parmi les «intellectuels cinéastes» du Québec, Arcand est l'un des rares exemples, sinon l'unique, d'une cohérence constante, quasi inébranlable, dans la pratique intellectuelle, génératrice de pensée indépendante, insoumise, flirtant avec l'anarchie. Intellectuel formé à l'histoire, Arcand a construit progressivement son métier de

cinéaste sur ce substrat; il est devenu ensuite, dans cet art conforté, un réalisateur de films dans lesquels le travail intellectuel est congénital et organique, suintant au premier comme au second degré, à travers des récits ou des sujets ordinaires, datés, locaux ou particuliers.

L'imminence d'une fermeture d'usine de textile à Coaticook à la fin des années 1960 dans ON EST AU COTON, l'élection québécoise d'avril 1970 dans QUÉBEC: DUPLESSIS ET APRÈS..., comme matériaux événementiels, n'ont de sens que dans leur inter-relation à l'histoire du Québec (la condition ouvrière, les programmes politiques), histoire moderne remontant jusqu'aux effets de la Conquête britannique du XVIII^e siècle. Ainsi, les voix «d'actualité» de Carmen Bertrand et de Bernard St-Onge, celles de Robert Bourassa et de René Lévesque s'entrecroisent structurellement dans les montages avec les textes ou les voix de Marcuse et de Madeleine Parent, du **Rapport Durham**, de Duplessis et du **Catéchisme des électeurs**.

Dans la fiction aussi, cette collusion de faits divers et de philosophie de l'histoire tisse une trame dérangement. Le dîner de gala du mafioso montréalais Padovani élargit et complète QUÉBEC: DUPLESSIS ET APRÈS...; GINA parachève l'itinéraire d'ON EST AU COTON. Ce va-et-vient constant entre le détail factuel contingent et la philosophie de l'histoire c'est, d'une certaine manière, ce que Ignacio Ramonet, aux Rendez-vous du cinéma québécois 1987, évoque en parlant chez Arcand d'*intelligence du cinéma*. Cette

particularité déborde d'ailleurs les films, se prolonge et se complète par divers textes du réalisateur et de nombreuses interviews.

Cette caractéristique d'intellectuel cinéaste s'est développée, depuis les années 1960, d'une façon étonnante, mystérieuse jusqu'à un certain point dans sa singularité. Dans un contexte socio-culturel dominé par les programmes idéologiques «clairs» des politiques de la Révolution tranquille, du nationalisme québécois, des divers «socialismes», des plate-formes syndicales et féministes, Denys Arcand fait sienne, de façon pratiquement toujours isolée de surcroît, une philosophie de la «cohabitation des contradictions», une sorte de «coexistence pacifique» passionnée de divers points de vue, alors que la très large majorité des intellectuels québécois considèrent ces pôles comme antagoniques, invivables, dignes d'anathèmes...

Plus curieusement encore, Denys Arcand a défendu cette pensée sans jamais en déclarer le programme philosophique, sans même en faire très explicitement une hypothèse de recherche et de réflexion. Tout au plus, indique-t-il dans une interview de *Cinéma 73* (numéro 180): «Choisir entre le marxisme et le capitalisme ce n'est plus suffisant. Ce n'est plus si simple. Je cherche, je participe au courant de ceux qui cherchent une troisième voie».⁴

Avant la lettre, Arcand est depuis ses débuts cinématographiques un «trans-avant-gardiste» (autre terme possible si on n'aime pas le mot post-moderne!). Si c'est déjà étonnant qu'il ait été tel depuis les années 1960 — alors que pour la majorité le discours post-moderne est celui des années 1980 — ce l'est doublement quand on réalise qu'il l'a été dans l'adversité, dans un contexte complètement fermé et hostile à ce type de pensée. Dans cette optique, *LE DÉCLIN*, film post-moderne s'il en est, n'est pas le début d'une nouvelle manière «mode» d'Arcand, il est l'aboutissement de vingt ans de questionnement intellectuel et de créativité audiovisuelle, dans une position qui ne s'est jamais démentie, qui a gardé «sa cohérence et sa sincérité».

En parlant ainsi d'Arcand, il n'est pas question bien sûr de lui ouvrir aujourd'hui une chapelle, alors qu'il les a toutes répudiées, ni de le coiffer a posteriori d'un des

«ismes» dont il s'est toujours tenu à l'écart. Il n'y a pas chez ce cinéaste, à proprement parler, de système mais une tendance, une certaine dynamique de la pensée ouverte au mélange des contradictions, empathique même au désordre et à l'anarchie de divers courants d'interprétation: «Je suis contradictoire, j'aime les choses différentes».

De plus, s'il est possible aujourd'hui de reconnaître dans la création d'Arcand certains traits dégagés par les hypothèses analytiques récentes de la post-modernité, force est de constater que ces caractéristiques, assez révélatrices à mon sens, n'ont pas fonctionné en ligne droite continue pendant vingt ans chez le cinéaste, ni grossi progressivement suivant les lois d'un système.

Au contraire, la carrière et la pensée d'Arcand paraissent traversées de zig-zags, de doutes et de trous, de refus assez importants, capables d'inoculer à jamais contre les virus des philosophies globalisantes. Après ses premiers films à l'Office national du film, après *GINA*, après aussi *LE CONFORT ET L'INDIFFÉRENCE*, Denys Arcand a été «écartillé», il a connu le syndrome du «refus de réfléchir»: «Depuis un certain temps, je me refuse à réfléchir. Je me refuse même à lire des livres théoriques: c'est un processus d'abêtissement. Je me sens dans une période de création d'histoires, et je ne veux pas en sortir. Je me laisse envahir de plus en plus par des choses irrationnelles. Si je les énonce (sous forme d'idées), je les tue».⁵

S'il y a donc cohérence dans la trajectoire d'ensemble de la pensée et de la pratique créatrice chez Arcand, cela se situe dans l'entêtement à coller à des «logiques ouvertes» — ouvertes même à la présence de l'illogisme et de l'irrationnel — dans le souci constant de pouvoir «augmenter sans cesse les possibilités individuelles de choix et de combinaisons» (Lipovetsky).

Vue cette particularité intellectuelle, il n'est pas étonnant que, depuis plus de vingt ans, Arcand ait été souvent attaqué, accusé par la radicalité de diverses «avant-gardes»: nationalistes, marxistes-léninistes, féministes. À vue de nez, on pourrait croire que le crescendo de cette agressivité s'est situé durant les années 1970, lors de la chaude période militante, quand Arcand s'obstinait: «Mon seul critère est Denys Arcand: sa cohérence et sa sincérité. Je voudrais bien faire des films militants, mais je ne pourrais «juste» pas.»⁶

Or, cette attaque (directe, ou par le revers) persiste, encore maintenant, par exemple dans maints reproches nationalistes contre *LE CONFORT ET L'INDIFFÉRENCE*, la virulence féministe radicale contre *LE DÉCLIN*, ou encore dans des analyses filmiques à relents matérialistes dialectiques. La persistance de cette agressivité (de cette incompréhension) depuis *CHAMPLAIN* et *ON EST AU COTON* jusqu'à aujourd'hui indique que le trans-avant-gardisme est une position inquiétante (au sens gidien de «tirer de sa quiétude»), une pensée et une démarche d'outsider.

Sur ce terrain, Arcand ressemble étrangement à Pasolini — autre intellectuel cinéaste — pour qui, à côté de données originelles du moi, cohabitent «d'autres données qui constituent leur dépassement, mais ne les effacent pas». Pasolini s'explique ainsi, en laissant cohabiter chez lui marxisme et métaphysique:

Je suis tellement métaphysique, mythique, tellement mythologique que je ne me risque pas à dire que la donnée dépassant la précédente, dialectiquement, l'incorpore, l'assimile. Je dis qu'elles se juxtaposent... En disant cela, je contredis mon marxisme... J'entre en contradiction avec la dialectique. Voir mon poème Callas: «La thèse et l'antithèse cohabitent avec la synthèse: telle est la véritable trinité de l'homme ni prélogique, ni logique, mais réel»... Je suis «historiciste», je comprends que l'histoire est une évolution, un dépassement continu de données, mais je sais aussi que ces données ne sont jamais détruites, qu'elles sont permanentes. C'est peut-être irrationnel, mais c'est ainsi.»⁷

Interrogé sur cette filiation, Arcand constate: «Vous savez bien que je suis un inculte notoire. Je connais très peu Pasolini, même si j'aime *L'ÉVANGILE SELON SAINT MATHIEU* et que je suis surtout un admirateur inconditionnel de *THÉORÈME*. Il est possible qu'il y ait une sensibilité commune à Pasolini et à moi. Vous savez, il y a des choses qui peuvent vous paraître claires mais qui à moi, sujet étudié, sont totalement confuses».

Le paradoxe de l'opéra

Arcand se rattache, pour l'essentiel, à cette philosophie de la créativité, alliage volontaire et systématique d'éléments contradictoires. Le post-modernisme qu'il partage ainsi, j'avance pour le définir la notion



PHOTO ATTILA DORY

RÉJEANNE PADOVANI

de *matérialisme lyrique*, dont déjà en 1964, dans **Parti Pris**, Arcand était imprégné en revendiquant, pour la pratique artistique, la nécessité de «déboucher sur les *émotions lucides* qui préludent aux créations définitives» (je souligne).

Arcand considère que c'est sa formation en histoire qui a été le facteur déterminant de son goût pour la vérité du réel. Ce réel, malgré son matérialisme aigu, n'est cependant pas que de l'ordre de la vérification ethnographique. Il contient sa large part de mystère, de mythe, de ce «sacré barbare» dont parle Pasolini, qui appartient à l'ordre du prélogique et de l'irrationnel, de l'archaïque et de la pré-histoire.

En un mot, il appartient au lyrisme, capable de convoquer musique et poésie, transe dionysiaque et baroque, en cohabitation avec l'intellection. «Cela s'appelle l'aurore», concluait Giraudoux dans **La Guerre de Troie n'aura pas lieu**. Pour Arcand, cela s'appelle l'*opéra*, dont il était souvent de bon ton au Québec, chez les intellectuels progressistes, de se moquer copieusement, avant que la vague post-moderniste ne l'impose, pas toujours à l'adoration certes, mais du moins au

silence intrigué et songeur. J'emploie ici le terme «opéra» au sens formel tout autant qu'au sens large, avec sa connotation mythique, le mot devenant alors un équivalent de «musique lyrique», mais aussi de «lyrisme» tout court, musical ou paramusical.⁸

Arcand a toujours affirmé un goût très profond, viscéral pour l'opéra, pour le lyrique. Des traces, si minces soient-elles, en marquent généralement presque tous ses films. Si on retrouve l'opéra intact et percutant dans deux scènes de RÉJEANNE PADOVANI, on le rencontre aussi, en mode lyrique plus large, déjà dans **CHAMPLAIN**, où le Purcell de la *Musique funèbre pour la Reine Mary* est présent, et ce, il faut le noter, quelques années avant que Kubrick n'en fasse le thème de **CLOCKWORK ORANGE**, par les soins de l'adaptation en synthétiseur Moog de Walter Carlos. Ailleurs, dans **CHAMPLAIN** et **LES MONTRÉALISTES**, courent les musiques Renaissance, si chères maintenant à la mode des «baroqueux»; dans **QUÉBEC: DUPLESSIS ET APRÈS**, c'est la chorale de la paroisse de Deschambault qui égrène le répertoire latin-français du romantisme religieux du XIX^e siècle; dans

GINA, le finale avec musique de mariachis...

Le fait que le corpus lyrique soit assez réduit dans la filmographie d'Arcand témoigne d'un certain refoulement. Toutefois, un nouveau départ, une affirmation plus marquée se dessine dans **LE DÉCLIN...**, par l'ouverture sur un air de Haendel et la répétition de leitmotif de musique baroque. À n'en pas douter, le non-dit opératique d'Arcand pourra réapparaître un jour en plus larges coulées.

Ce lyrisme musical s'élargit pour Arcand en modules «images/sons opératiques» quand, par exemple, dans **ON EST AU COTON**, les images d'usines avec contrepoints de silences ou de bruits interrompent les discours et projettent le film dans des zones varésiennes ou à la manière de Luigi Nono. D'une façon similaire, les musiques en direct de fanfares militaires, ou d'**Ô Canada** en patchwork — autant dans **GINA** que dans **QUÉBEC: DUPLESSIS...** ou **LE CONFORT...** — viennent tisser l'organisation audiovisuelle de séquences traitées comme les bandes pré-enregistrées dans plusieurs musiques contemporaines. Ainsi s'affirme chez

Arcand un style «opératique» d'écriture audiovisuelle où diverses formes musicales et sonores composent l'élément dominant de structuration.

La dimension opératique en art, on le constate mieux aujourd'hui, est un des vecteurs du post-modernisme, et la réappropriation de toute la littérature lyrique un des grands courants culturels de la dernière décennie. Ce large corpus lyrique s'est historiquement consolidé au XVIII^e siècle, à l'époque des Lumières et de la Modernité. À ce moment, lyrisme renvoie à émotion, à sensation vive. Une émotion d'autant plus explosive qu'elle poursuit sa cohabitation incessante avec l'intelligence et la rationalité. Sur ce terrain, un point resté pour moi longtemps objet d'interrogation concernait le rôle de certains écrivains du XVIII^e siècle — Marivaux, Diderot, Sade surtout — dans la formation intellectuelle de Denys Arcand. Car je me souvenais qu'à l'Université de Montréal, au début des années 1960, à une époque où cette littérature était un des tabous majeurs, Denys nous entretenait en particulier de quelques lectures du Divin Marquis, dont les livres étaient ici introuvables, mais que lui avait pu se procurer avec la complicité «diabolique» de je ne sais plus quel libraire ou quel Jésuite. J'avais fait l'hypothèse que cette influence sadienne avait pu être forte sur Arcand, par exemple dans le texte de 1964 sur la sexualité dans le cinéma québécois; ou plus encore dans LE DÉCLIN pour lequel, par rapport à cette vaste histoire de la cohabitation des «intellos et du cul», on n'arrête pas d'évoquer le marivaudage, ou le Beaumarchais du **Mariage de Figaro**, bref une bonne partie de l'art du XVIII^e siècle.⁹

Pour vérifier cette hypothèse, j'ai cherché dans la lecture du **Faut-il brûler Sade?** de Simone de Beauvoir, des indications sur une filiation possible avec certains traits de la personnalité créatrice d'Arcand. J'ai cru trouver des ressemblances surprenantes. Par exemple: Sade «ne veut pas être seulement ce personnage public dont les conventions et les routines commandent tous les gestes, mais aussi un individu vivant» (je souligne); ou encore: «Il lui plaît que la vérité scandalise, mais aussi, s'il se fait un devoir du scandale, c'est que celui-ci manifeste la vérité»; «... Il n'essaie pas d'instituer un univers neuf: il se borne à tourner en dérision, par la manière dont il l'imite, celui qui lui est imposé...»; «c'est quand il bouffonne qu'il est le plus sérieux!» J'aime bien aussi cette

citation que de Beauvoir retient d'un personnage d'**Aline et Valcour**: «Il y a des âmes qui paraissent dures à force d'être susceptibles d'émotions et celles-là vont quelquefois bien loin: ce qu'on prend en elles pour de l'insouciance et de la cruauté n'est qu'une manière à elles seules connue de sentir plus vivement que les autres».¹⁰

— Non, réplique Arcand là-dessus. Je n'ai pas lu spécialement Sade. S'il y a rapprochement entre certains traits de son art et le mien, ce doit être fortuit. Les auteurs du dix-huitième n'étaient pas enseignés au collège, parce qu'ils étaient tous à l'Index. Je les ai lus après mais je ne suis pas conscient d'une influence particulière.

— Pourtant, on ne peut qu'être frappé par la coïncidence, la similitude entre certains traits de la pensée de Sade, certains de ses points de vue et les tiens. Par exemple, de Beauvoir montre très bien que Sade est essentiellement un écrivain, que son monde n'existe qu'à travers l'écriture. Elle note que les personnages sadiens disent leurs perversions avant de les pratiquer, qu'il y a d'abord une écriture, un discours intellectuel de l'existence de ces perversions. Je cite: «Sade attache plus d'importance aux histoires qu'à travers l'acte voluptueux il se raconte qu'aux événements contingents: il a *choisi l'imaginaire*» (je souligne). On dirait qu'il y a là une parenté avec LE DÉCLIN, où les personnages semblent parler plus qu'ils n'agissent. Comme chez Sade, leur discours est source de créativité.

— *L'essai de Simone de Beauvoir est extraordinaire. Fabuleusement intelligent. Ce qu'elle développe en particulier autour de la notion d'opacité, «l'opacité de la chair»...*

— Elle cite de Sade une lettre où il a cette formulation géniale sur l'abstinence et le désir refoulé qui conduisent à *former des fantômes qu'il faut réaliser!*

— *Il est vrai que LE DÉCLIN est avant tout un discours sur la vie sexuelle. Déjà dans DUPLESSIS, j'ai mis une anecdote en ce sens que j'ai tout à fait imaginée. Duplessis dit à Daniel Johnson que si un type passait une nuit avec Rita Hayworth, son plus grand plaisir ne serait pas de coucher avec elle réellement, mais de pouvoir le raconter à ses amis. Il y a un plaisir fondamental du discours qui surpasse le plaisir physique. Parce que comme le dit effectivement Simone de Beauvoir, la réalité est*

opaque, contingente. J'imagine que dans la réalité, Rita Hayworth qui était une femme torturée, malade (et en plus une actrice!), devait être assez pénible au lit. Sa séduction, c'était le mythe Rita Hayworth. Or un mythe ne se vit pas, il se raconte. C'est là me semble-t-il une des clefs du DÉCLIN, mais beaucoup de gens ne l'ont pas compris et ont fait une lecture du film au premier degré. Ce plaisir du dit ne fonctionne pas que pour la vie sexuelle: raconter un repas pris dans un grand restaurant peut procurer autant de bonheur que le manger, parce que dans le discours on peut gommer toutes les contingences matérielles: pas d'addition à régler, pas de malappris qui fume un cigare à la table voisine, pas de groupe de touristes japonais ou allemands. Le discours, le texte, peut être purifié à l'infini. C'est sur la parole que repose le théâtre et le cinéma y compris le cinéma muet qui est lui aussi d'abord un récit.

Ainsi LE DÉCLIN rejoint-il, au-delà de Sade et du XVIII^e siècle, ce que plus récemment Julia Kristeva a nommé «l'usage érotique de la parole.. (dans ce qui est) l'annonce d'un nouveau libertinage, moins «performant» mais plus divertissant, plus narcissiquement pervers».¹¹

La tentation du lyrisme, chez Denys Arcand, illustre à mon sens la trajectoire, difficile mais soutenue, d'une mise en lumière progressive de toutes les facettes du réel. Cette démarche, en se développant, veut accorder plus de place à la face cachée de cette réalité qu'à la visible, privilégier malgré tout la dimension lyrique plus que l'ethnographique, parce que plus difficile à cerner et à accepter, parce que plus dure à faire cohabiter avec la rationalité. Lyrisme souvent refoulé, mais dont la mise en évidence est le propre du travail créateur, produisant par exemple les figures troubles et séduisantes des «fantômes» de Sade, celles de la «tentation de Saint Antoine» de Flaubert ou encore des «anges» dévastateurs comme ceux de Pasolini (THÉORÈME) ou de Buñuel (L'ANGE EXTERMINATEUR).

Tenté depuis toujours par de semblables démons et fantômes, Denys Arcand, s'il n'a pas toujours libérés les siens propres d'un film à l'autre depuis plus de vingt ans, paraît décidé à leur laisser maintenant toute la place qu'ils méritent. Ce qu'il dit déjà de son prochain film JÉSUS DE MONTRÉAL est à cet égard assez révélateur. Que ce film veuille sonder les reins

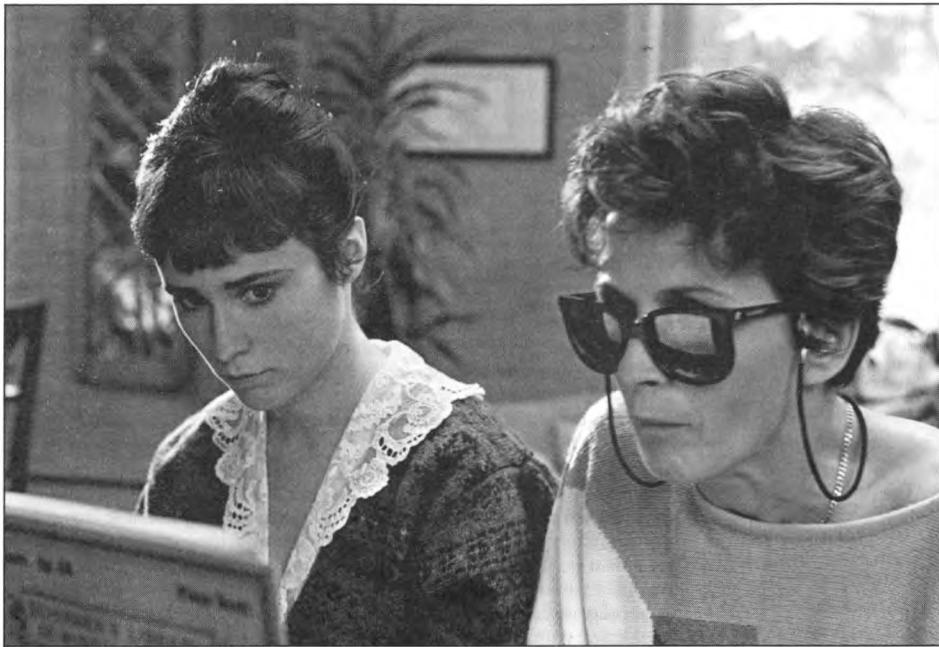


PHOTO BERTRAND CARRIERE

LE DÉCLIN DE L'EMPIRE AMÉRICAIN

et les coeurs du religieux au Québec, de sa permanence historique, ne peut à mes yeux que rapprocher davantage encore le cinéaste de Pasolini, de l'affrontement avec la question du sacré.

Au début de la *MÉDÉE* de Pasolini, le Centaure déclare à Jason en rigolant: «Tout est sacré... il n'y a rien de naturel dans la nature. Quand la nature te semblera naturelle, tout sera fini... Tout est saint. Mais le sacré est une malédiction... De fait, dieu n'existe pas». En travaillant sur son long métrage *JÉSUS DE MONTRÉAL* (l'héritage religieux québécois ancré dans le terre-à-terre montréalais), Denys Arcand ne cherche-t-il pas enfin à aller au fond de cette chose mythique et «barbare»: un vécu personnel et intime du sacré prenant sa source dans la strate la plus profonde de l'histoire du Québec après la Conquête?

RÉAL LA ROCHELLE

1/ *Cinéma 73*, numéro 180.

2/ Gilles Lipovetsky, «Modernisme et postmodernisme», *L'ère du vide. Essais sur l'individualisme contemporain*, Paris, Gallimard, Les essais CCXXV, 1983, p. 137. À noter que l'auteur traite avec nuances la notion «assurément équivoque de postmodernisme... n'échappant pas tout à fait à un effet de mode» (p. 89), et explicite que son essai expose une hypothèse philosophique, qu'il formule sur la critique des thèses de Daniel Bell. Par ailleurs, Guy Scarpetta lui aussi, dans *L'impureté* (Paris, Grasset, «Figures», 1985), ne manque pas de prendre ses distances avec le mot «postmoderne». Il se refuse pourtant à une rupture drastique, au danger de jeter le bébé avec l'eau du bain: «Faut-il pour autant abandonner ce mot, dévalué avant même d'avoir été défini, clarifié? J'imagine plutôt qu'il faudrait le traiter autrement: ni comme le sigle d'un mouvement (qui n'existe pas), ni comme la désignation d'un état d'esprit (trop flottant, trop contradictoire), mais simplement comme le symptôme d'une crise, d'une fin d'époque. Il ne s'agirait pas, dans cette perspective, d'adhérer au terme, mais de s'en servir légèrement, à distance, presque allusivement... Peut-être commençons-nous à percevoir des notions avec lesquelles on ne peut que flirter: les traiter sans coller à leurs connotations, ni aux systèmes qu'elles sont censées véhiculer. D'une certaine façon, jouer la désinvolture contre l'esprit de système — une manière postmoderne, en somme, de se comporter avec le mot «postmoderne» (p. 18).

3/ *Cinéma 73*, numéro 180, p. 103.

4/ Devant cette absence, ce non-dit, on peut s'interroger ici sur la possibilité d'une limite objective de la production intellectuelle au Québec, d'une auto-censure liée à l'étroitesse et à la petitesse du milieu, voire à son anti-intellectualisme permanent, historique, qui est loin d'être mort en 1959 avec Duplessis, malgré les apparences. Il y a d'ailleurs dans *ON EST AU COTON* une scène frappante sur le sujet: un éditeur radio de CJMS contre les intellectuels... Il y aurait beaucoup à dire par ailleurs sur l'isolationnisme tragique de plusieurs courants de créativité lucide au Québec, je pense en vrac à François Hertel, aux intellectuels artistes du **Refus global**,

jusqu'aux courants contre-culturels dont la trace passe durant les années 1970 dans le film *UNE SEMAINE DANS LA VIE DE CAMARADES* pour se répercuter aujourd'hui dans *LA COULEUR ENCEPCLÉE*, ainsi que dans la superbe et lyrique schyzophrénie de *CELUI QUI VOIT LES HEURES...*

5/ «Je me refuse à réfléchir», *Le Devoir*, 25 janvier 1975.

6/ Sur ce sujet du harcèlement d'Arcand par les divers «ismes radicaux», je serais malvenu de ne pas nommer ma propre présentation du cahier **Denys Arcand** du Conseil québécois pour la diffusion du cinéma en octobre 1971. Ne serait-ce que pour mieux répudier ce texte où, malgré une admiration évidente pour le travail du cinéaste, j'accumule les reproches d'«idéologie privilégiant des images et une musique somptueuses», les manques à «transformer le constat en programme d'action politique», les abus du paradoxe et de l'ambiguïté, «un cinéma didactique qui se veut encore trop contemplatif», etc. Je conseille néanmoins la lecture de ce cahier fortement. Il contient des points de vues de 1964 et de 1968 d'Arcand puis, surtout, un long entretien avec le cinéaste, bilan lucide et courageux qui reste encore aujourd'hui passionnant.

Par ailleurs, il peut être utile de préciser l'étendue et l'importance des démarcations d'Arcand avec les théories radicales, d'autant plus que dans le milieu intellectuel et artistique québécois en général, les films d'Arcand ont été bien reçus, et que le cinéaste a toujours été hautement respecté. Les critiques sévères ne viennent-elles alors que de groupuscules ou individus sectaires, ayant peu d'influence dans l'intelligentsia? Non, car dans le milieu intellectuel, sinon plus largement en dehors, les idéologies de gauche ont eu plus d'impact qu'on veut bien souvent l'admettre, jusqu'à la fin des années 1970. De plus, tout en prenant ses distances et en maintenant fermement ses critiques, Arcand s'est tenu lui-même «à l'intérieur du marxisme», comme il le précise dans l'interview-bilan de 1971. Sans compter que, depuis ses articles dans **Parti Pris** jusqu'à RÉJEANNE PADOVANI et GINA, Arcand a eu sa large part de «langue de bois» à propos d'indépendantisme, d'analyses socio-

politiques, de sujets culturels, voire même (ô mânes m-!) à propos d'opéra. À n'en pas douter, Arcand n'a jamais attaqué les «ismes» des autres sans se défendre d'abord des siens propres, d'où la valeur emblématique de ses positions et l'importance du dossier des diverses gauches au Québec pour éclairer son travail d'intellectuel cinéaste.

7/ Pasolini, *Les dernières paroles d'un impie. Entretiens avec Duflot*, Paris, Belfond, 1981, pp. 97-98.

8/ Sur le sens mythique de l'opéra, je suis ici certains points de vue de Michel Poizat, *L'opéra ou le cri de l'ange. Essai sur la jouissance de l'amateur d'opéra*, (Paris, Métailié, 1986), en particulier cette idée que la musique lyrique, «l'envolée lyrique confinant au cri», dans le rapport langage/musique, est justement ce qui permet de contester le langage (la rationalité de sa production) et de situer «la jouissance comme effet de ce qui dans la musique vient abolir, dissoudre le langage» (pp. 110-11). Le paradoxe de l'opéra est, dans la longue histoire du genre depuis les débuts du XVIIe siècle, la difficile cohabitation des contraires paroles/musique, d'où visiblement émerge toujours, sans cesse renouvelée, la suprématie de la musique sur le discours, du cri sur le verbe, du non-sens sur le sens.

9/ C'est surtout en France que cette filiation a été dégagée par la critique et par Arcand en interview. Voir par exemple: Serge Benjamin Grünberg, «Les intellos et le cul», *Globe*, mars 1967; Michel Ciment, «Entretien avec Denys Arcand», *Positif*, 312, février 1987.

10/ Éditions Gallimard, «Idées», 1972. Les passages cités viennent respectivement des pages 16, 48-50, 20 et 46.

11/ «Ce qui va changer pour les femmes. La recherche d'une nouvelle dramaturgie des plaisirs». *Libération*, lundi 1er juin 1987, p. 12.

Réal La Rochelle enseigne le cinéma au *Collège Montmorency*. Il a à son actif plusieurs textes sur le cinéma québécois. On lui doit une importante recherche sur Maria Callas.

Au cours de notre entretien avec Denys Arcand, celui-ci a mentionné l'existence de trois écrits qui, outre leur trait commun d'être inédits, présentent comme singularité d'explorer des zones de passions pour leur auteur. L'opéra et le théâtre en particulier. Mais aussi l'écriture de scénario pour un film non tourné, ce qui est loin des habitudes du cinéaste et contre sa volonté. Il nous a donc paru intéressant et agréable de publier des extraits de ces textes créatifs et de préciser de cette manière ce qui est évoqué dans l'interview.

FIN DE SIÈCLE

Opéra en trois actes

De François Dompierre

D'après une idée de: MM. Denys Arcand
François Dompierre
et Jean-Jacques Strélski

Musique: François Dompierre
Livret: Jean-Jacques Strélski
Conception dramatique: Denys Arcand

Nous avons retenu de ce livretto d'opéra les textes de synopsis. L'original contient en outre des indications relatives aux personnages, au traitement musical du sujet ainsi qu'à la mise en scène.

Prémisses

L'action se situe de nos jours dans une métropole occidentale. L'Institut Mondial du Capitalisme veut rendre hommage au siècle le plus capitaliste de l'histoire. Pour fêter dignement cette fin de siècle, on commande à Nicolas Gauthier, compositeur de musique populaire à succès, la création d'un «superjingle» de cinq minutes. Cette oeuvre sera retransmise en direct par les réseaux de télévision du monde entier via satellites de télécommunications.

Prologue

Nous sommes dans un studio d'enregistrement ultra moderne. Le compositeur Nicolas Gauthier est au piano. À ses côtés se tient son amie et ancienne compagne de conservatoire, Barbara Morris. Barbara est depuis lors devenue chanteuse classique. Accompagnée par Nicolas, elle chante une séquence brillante du futur super jingle. Le client Rafaël Kaufman est assis. Il écoute, concentré. Il semble satisfait par ce qu'il entend de cette maquette sonore. Il interrompt cependant les deux artistes pour donner son avis et prescrire quelques corrections. Nicolas, de façon assez servile, lui réplique que tout cela sera bien meilleur demain avec les chœurs et l'orchestre. Kaufman rétorque sur un ton mi-sérieux qu'il le souhaite assurément. Il prend congé de Barbara en lui baisant la main. Il salue Nicolas, non sans l'avoir réconforté sur la qualité de son travail. On se donne rendez-vous pour l'enregistrement du lendemain. Kaufman sorti, Nicolas, tout heureux, s'approche de Barbara et veut l'embrasser. Celle-ci le repousse et entonne *L'air des reproches*. Barbara rappelle à Nicolas sa vie passée et affirme qu'il a bien changé depuis qu'ils se connaissent. Elle évoque les opportunités ratées dans le domaine classique et prétend que Nicolas a choisi la facilité en optant pour la musique publicitaire. Elle lui donne néanmoins rendez-vous pour le lendemain en studio. Elle sort. Nicolas est déprimé. Il se lève, se verse un grand verre de scotch et prend des calmants. Fatigué, il s'assoit sur le sofa et tombe endormi tout habillé.

Acte I

Scène 1 - Ouverture musicale

Les lumières se tamisent alors que l'on commence à entendre l'orchestre. Cette musique nous suggère le rêve que Nicolas va entreprendre dès cet instant. On pourra comprendre par l'attitude agitée de Nicolas, qu'il fait un rêve tourmenté. Le décor est transformé et la pièce s'en trouve agrandie. Alors que l'éclairage s'intensifie, entre peu à peu une foule d'une cinquantaine de personnes (les chœurs). Cette joyeuse assemblée constituée des membres d'un cocktail mondain entame alors un étrange ballet sur fond sonore de charabia duquel émergent ça et là des mots et phrases en langues diverses (allemand, anglais, italien, français). Quatre individus pénètrent alors sur la scène. Trois critiques (2 hommes et 1 femme) et Jean-Alfred Moreau, le ministre, en qui on reconnaît les traits de Rafaël Kaufman, le client de l'Institut Mondial du Capitalisme du prologue. Les trois critiques s'informent des raisons de cette conférence de presse. L'Hono-

nable Jean-Alfred Moreau entonne alors *L'hymne à l'opéra*, aria dans laquelle il proclame qu'il est temps que la nation se dote d'une grande oeuvre lyrique. Cet opéra devra être écrit par un compositeur du pays, et on apprend bientôt que le ministre a jeté son dévolu sur Nicolas Gauthier. Tout le monde approuve cette décision éclairée, à l'exception des trois critiques qui, à l'écart, font preuve d'un scepticisme entendu.

Scène 2

En entendant son nom, Nicolas se dresse sur le divan. Aussitôt, il se lève. Quelque peu ahuri par cette nouvelle, il s'adresse directement au ministre en lui formulant quelques objections très précises du genre: «on ne compose plus d'opéra de nos jours, c'est dépassé... le cinéma a remplacé de drame lyrique»... et Nicolas avoue, en tous les cas, ne pas être l'homme de cette situation. Le ministre déclare ne pas comprendre l'attitude de Nicolas et reprend ses arguments. La discussion s'arrête brusquement lorsque les chœurs annoncent bruyamment l'arrivée imminente de la célèbre cantatrice Lena Pattelson.

Scène 3

Lena Pattelson, précédée de son attachée de presse, fait une entrée remarquée. (On reconnaît alors la Barbara du prologue). La diva entonne *L'air des mondainetés*, dans lequel elle confie à l'assemblée combien la vie de cantatrice est mouvementée et exténuante. Tandis qu'elle chante, son attachée de presse la présente aux dignitaires. Elle les salue de façon très condescendante. Le ministre accueille Lena d'un baisemain galant. Cette aria terminée, il présente alors Nicolas à la chanteuse, indiquant à celle-ci dans un récitatif mordant que Nicolas a été le compositeur sur lequel il a porté son choix pour la création prochaine d'un opéra national.

Devant l'assurance et le charme de la diva, Nicolas paraît décontenancé, il bafouille, et timide, ne parvient pas à s'exprimer clairement. Le ministre ajoute qu'il était temps que le pays possède un opéra.

Commence alors un trio dans lequel Lena va convaincre Nicolas d'accepter cette commande, sous les propos approuvateurs du ministre... Alors qu'à l'autre extrémité de la scène s'amorce un autre trio, celui des critiques qui, bien entendu, entérinent les points de vue qu'ils exprimaient au début de l'acte. C'est *Le duo des deux trios*. À la fin de cette aria, l'assemblée se retire, les critiques et le ministre également.

Scène 4

Nicolas et Lena se retrouvent seuls dans la chambre du compositeur. Lena se fait charmante. Elle se dit heureuse d'apprendre que Nicolas ait finalement accepté d'écrire l'oeuvre. Elle manifeste d'autant plus d'intérêt pour cet opéra que Nicolas, n'y tenant plus, lui avoue que c'est pour elle, et pour elle seulement, qu'il a cédé à l'offre du ministre. Commence alors le *Duo romantique*, aria d'amour à la fin de laquelle Lena et Nicolas vont s'aimer sur le sofa.

Rideau / Fin de l'acte

Acte II

Scène 1 - Ouverture musicale

Le rideau s'ouvre. Le sofa de Nicolas est toujours là, mais cette fois le décor indique que le rêve se poursuit dans un autre lieu, dans une autre époque. Lena habillée sobrement telle Maria Chapdelaine et Nicolas toujours vêtu des mêmes habits se tiennent face à face (Nicolas interprétera ici le rôle d'Eutrope Gagnon). Dans *L'air d'Europe* empreint de tristesse, Eutrope apprend à Maria que François Paradis, voulant la rejoindre pour le Nouvel An, s'est «écarté» dans le bois. Maria connaissant parfaitement le sens de ce mot nous fait partager sa douleur et fait part à Eutrope Gagnon de sa décision de rejoindre François dans la mort. C'est l'occasion de *L'air de la mort de François*. À la toute fin de cet air, contraste soudain et inattendu, la musique se transforme subitement en ouverture d'opéra-rock et Maria est chassée par un groupe de chanteurs et

danseurs rock qui prétendent que c'en est fait du folklore et qu'aujourd'hui, en cette fin de siècle la seule vraie culture musicale digne de mention, c'est le rock. Nicolas s'assoit alors à sa table de travail et compose. Lena réapparaît habillée en rockeuse et développe le thème de la mort du folklore.

C'est *L'aria rock*. Cet air contient néanmoins quelques réminiscences du thème du jingle, exprimant déjà comment les idées s'entrechoquent dans le rêve de Nicolas.

Fin du ballet. Tout le monde sort.

Scène 2

Nicolas se recouche. À l'autre extrémité de la scène s'éclaire un praticable où l'on a dressé le bureau du ministre. Moreau est là, avec lui les trois critiques qui exposent, dans un récitatif acerbe, leur point de vue sur le choix du compositeur... «Les tentatives entreprises jusqu'à maintenant semblent, disent-ils, déplorables... ou bien» c'est du folklore primaire et redondant, ou bien pire encore du vulgaire rock qui n'a, bien sûr, pas sa place dans l'arène sacrée d'un opéra».

Scène 3

Lena entre dans le bureau du ministre. Les trois critiques surpris mais, à la vérité, dérangés la saluent «fort poliment» et sortent. Expression ravie du ministre qui remercie Lena d'avoir si rapidement répondu à son appel. Il chante alors *L'air de l'amateur* dans lequel il témoigne à la diva de sa particulière affection pour l'art lyrique et ses interprètes, non sans tenter toutefois de prendre Lena dans ses bras. Celle-ci, feignant de ne pas observer le jeu du ministre, le repousse gentiment et fait glisser la conversation sur l'opéra désormais entrepris par Nicolas Gauthier. Elle prétend Nicolas perdu dans son oeuvre et divisé dans le style à emprunter. Le ministre Moreau est contrarié. Il rétorque à Lena que le compositeur n'a pourtant que l'embarras du choix. «Tout dans notre culture prédispose à l'inspiration, dit-il, notre folklore, notre riche passé historique... Il n'a qu'à procéder comme l'ont sans doute fait jadis à leur époque et dans leur pays les Haendel, Verdi, et même à la rigueur Gershwin, pour être plus près de nous».

Scène 4

Coup de théâtre! La scène s'éclaire dans le studio de Nicolas. Les trois critiques réapparaissent sous les traits et costumes de trois personnages célèbres des auteurs cités plus haut. Ainsi le contralto chantera Cornelia (veuve de Pompée) dans *Julius Caesar* de Haendel, la basse interprétera Porgy de Porgy and Bess de Gershwin et le ténor sera le duc de Mantoue du *Rigoletto* de Verdi.

Commence alors une danse endiablée et démentielle autour du divan de Nicolas. Chacun interprète une courte aria pastichée de son style lyrique essayant de convaincre le compositeur sur le fait que tous les styles ont été maîtrisés et le conjurant d'abandonner son projet. On entend en coulisse les choeurs qui soutiennent les commentaires des trois personnages.

Trio dément.

À la fin des airs, les critiques disparaissent.

Scène 5

Nicolas se redresse en sursaut dans son rêve. Il se met à divaguer dans un air *L'air de la folie* où s'entrechoquent violemment les styles musicaux de toutes les époques. La fin de ce tour de force de virtuosité se verra emporter par le dodécaphonisme, vision fatale, pour Nicolas qui, dans son délire ultime, apercevra Lena et le ministre s'embrasser dans la pénombre. La musique déformée du jingle viendra achever cette fantasmagorie et Nicolas, une fois de plus, s'écroulera sur le sofa.

Rideau / Fin de l'acte

Acte III

Scène 1 - Ouverture musicale

Un léger prélude très sobre à teneur religieuse précède l'ouverture du rideau. Nicolas repose. Soudain un petit garçon vêtu d'une chasuble blanche s'approche du canapé. L'enfant entonne *L'air de Nicot* dans lequel il conseille à Nicolas de se référer à ses idéaux d'autrefois, quand on l'appelait alors Nicot. On comprend que l'enfant, c'est Nicot lui-même, c'est-à-dire Nicolas enfant. Nicolas se dresse tranquillement sur le divan alors que Nicot l'invite à rejoindre les rangs de la chorale au sein de laquelle il chantait jadis. La chorale, dirigée par

un directeur sous les traits duquel on reconnaît Kaufman/Moreau, est accompagnée par Barbara/Lena, répétitrice pour l'occasion.

L'air de Nicot est repris religieusement par la chorale. Nicolas s'écarte des rangs pour devenir témoin de la scène suivante dans laquelle il va revivre un moment pénible de son enfance.

Scène 2

Nicot est invité à sortir des rangs par le directeur de la chorale. Lena et ce dernier reprochent à l'enfant, dans un récitatif, «d'être indiscipliné et de n'en faire qu'à sa tête... de ne jamais rien faire comme les autres... et qu'une telle attitude ne le conduira nulle part dans la vie... que cela mérite seulement d'être tué dans l'oeuf», et l'on assène à Nicot une roserie fort humiliante. L'enfant se révolte violemment ordonnant à Nicolas de continuer son oeuvre comme il l'entend et l'adjure de se venger en se débarrassant de Lena et du ministre. L'enfant, tout en disant cela, s'est réfugié dans les bras de Nicolas. Tandis que les choeurs sortent, Nicolas chante *L'air de la volonté* dans lequel il promet à Nicot de respecter ce qu'il est en demeurant fidèle à ses idéaux. À la fin de l'air, Nicot et Nicolas sortent.

Scène 3

Le décor change radicalement et l'on retrouve les éléments qui constituaient la salle du cocktail de l'acte I. Choristes et danseurs reviennent sur scène. Lena et le ministre se débarrassent de leurs capes. Dans un récitatif en aparté, on apprend que Moreau doit entreprendre un voyage à l'étranger et qu'il a l'intention d'y amener Lena. Celle-ci accepte. S'en suit *Le duo du départ* où chacun avoue sa passion pour l'autre sous le regard défait de Nicolas qui, se ressaisissant, entraîne déterminé Lena dans un coin isolé. Il confirme à la diva dans *L'air du désespoir* son amour pour elle la suppliant de ne point partir avec Moreau. Lena le repousse en prétendant à Nicolas que leur passion ne fut que passagère, qu'elle ne regrette rien et qu'il n'est pas le genre de compagnon qu'elle recherche.

Le ministre interrompt le duo, ignorant Nicolas et disant à Lena qu'il est maintenant temps de partir. Nicolas insiste auprès de Lena. Il se fait soudain menaçant et, alors que le ministre et Lena se dirigent vers la coulisse, il les abat sans pitié à l'aide d'un revolver de poche.

Aussitôt, on se saisit de Nicolas et la salle de cocktail se transforme soudainement en salle d'audience d'assises criminelles.

Scène 4

L'heure est au procès. Les trois critiques alors vêtus de toges de juge et de perruques de circonstance lisent tour à tour une partie de l'acte d'accusation dont Nicolas fait l'objet. Les juges accusent Nicolas de ne pas avoir su accomplir ce pour quoi il avait été mandaté par les autorités, à savoir: un opéra national. Ils reprennent également les accusations et les reproches que Barbara formulait lors du prologue. (Déjà, un son fait rappeler celui d'un réveil électronique). Nicolas est condamné à mort. Il sera pendu. Potence est aussitôt dressée afin que la sentence soit exécutée (Le bruit du réveil se fait de plus en plus présent). C'est *L'air de la potence*. Dans cette aria, Nicolas exprime son seul vrai regret: la perte de Lena.

Toute l'action devient ralentie et pesante. L'intensité lumineuse diminue peu à peu. C'est la pendaison brutale. Tout aussi brutale que le réveil de Nicolas qui, paniqué, se tient la gorge, assis sur le sofa. Il se précipite pour éteindre l'alarme du réveil électronique... il sort.

Rideau / Fin de l'acte

Épilogue

Le thème du jingle commence doucement. Quelques instants plus tard le rideau s'ouvre. On découvre alors le studio d'enregistrement audiovisuel équipé adéquatement. Nous nous retrouvons dans la réalité de la vie de Nicolas. Tout le monde est présent. Nicolas dirige fièrement. Barbara entonne *L'air du jingle* avec grande rigueur. Les choeurs reprennent, c'est magnifique. Kaufman ébahi par la beauté de l'oeuvre et par celle de Barbara, fait un geste approbateur à Nicolas... Ce dernier est heureux mais semble quelque peu absent... Alors que le solo est fini et que les choeurs et l'orchestre poursuivent, Kaufman parvenu à ses fins prend Barbara par la taille. Il sortent sous le regard éteint de Nicolas... Ce dernier arrête de diriger quelques secondes... mais dans un souffle dominateur, il reprend d'une main de maître la direction de *Fin de siècle* qu'il a composé avec tant d'ardeur.

Fin de l'opéra

La fin du voyage

Lorsqu'il était étudiant au collège Sainte-Marie, Denys Arcand voyait beaucoup de théâtre et en apprenait même par coeur. C'est là la source de sa culture théâtrale et on peut penser qu'elle ait eu une certaine influence sur ses films. Les impératifs de sa carrière et le cloisonnement des deux milieux l'ont empêché jusqu'ici de développer un quelconque travail en milieu théâtral. Toutefois il a écrit en décembre 1979 un des sketches de la pièce **Les sept péchés québécois** qui fut créée à Québec en 1980, peu avant le référendum, dans une mise en scène de Raymond Cloutier avec Rémy Girard, Marie Tifo et Yves Jacques. En voici quelques extraits:
La scène se passe au comptoir duty-free de l'aéroport de Paris.

Nadine: (en rajoutant le parfum à l'addition générale) Ça va vous coûter cher tout ça pour quelqu'un qui a la conscience aussi limpide que la vôtre.

Jean-Guy: J'ai pas de mérite, j'ai pas eu d'occasion. Remarquez que quand je suis parti... ça m'arrive pas tellement de sortir sans ma femme... on s'imagina toujours qu'en voyage, dans les avions, les hôtels, on espère toujours...

Nadine: Ben vous aviez qu'à draguer un peu quoi! Vous êtes pas vilain, ça aurait marché, faites-moi confiance.

Jean-Guy: Vous êtes bien gentille de me dire ça, mais c'est un peu tard pour en profiter. Puis à part de ça nous autres, de la manière qu'on parle, on trouve jamais nos mots. Ça donne pas grand chose. Pas juste ici, aux États-Unis c'est la même chose. C'est partout pareil.

Nadine: Mais non voyons. Vous êtes comme tout le monde.

Jean-Guy: C'est pire pour nous autres.

Nadine: Mais pas du tout. Vous avez des ennuis. J'ai des ennuis. Tout le monde a des ennuis. Ça serait pas marrant si vous étiez Portugais ou Chinois ou je sais pas moi...

Jean-Guy: Je suis pas sûr de ça. Supposons que mon avion soit pas en train de partir là, puis que je vous dise: «Bon eh bien qu'est-ce que vous faites à soir, euh je veux dire ce soir?»

Nadine: Rien. Pourquoi?

Jean-Guy: «Je me demandais comme ça si je pouvais, euh... si je pourrais vous inviter au restaurant, puis après on pourrait aller danser, comme vous voudrez, passer une soirée ensemble.» Vous voyez.

Nadine: Ben moi je termine à six heures. Le temps de passer chez moi. Vous pouvez me prendre vers huit heures. Ou je peux vous rejoindre quelque part si vous préférez.

Jean-Guy: Êtes-vous sérieuse là, vous?

Nadine: Comment sérieuse? Vous me demandez à quelle heure je suis libre. Je vous réponds: à huit heures.

Jean-Guy: Non, mais écoutez, faites pas de farce. Je suis pas habitué à ça, moi. Vous avez pas un mari vous?

Nadine: Si.

Jean-Guy: Puis?

Nadine: Il est à Toulouse. Jusqu'à samedi.

Roger: (il entre) 'Coute donc Jean-Guy, me semble que j'ai entendu caller notre avion à nous autres, ça fait un gros dix minutes.

Jean-Guy: (Il va vers Roger) Je pense que je pars pas.

Roger: Comment ça?

Jean-Guy: Je voudrais rester une dernière soirée. Je partirai demain.

Roger: Tu peux pas faire ça.

Jean-Guy: Pourquoi pas?

Roger: C'est un billet Apex qu'on a. Les dates sont fixes. Si tu retardes à demain tu vas être obligé de payer le tarif commercial. Ça va te coûter au-dessus de quatre cents piastres.

Jean-Guy: Ah. J'avais pas pensé à ça.

Speakrime: Air Canada annonce le départ de son vol numéro 870, service Boeing 747 à destination de Montréal et Toronto. L'embarquement est maintenant commencé. Air Canada, Vol 870.

Jean-Guy: (à Nadine) Ça pourra pas marcher. Faudrait que je paye un supplément épouvantable. Puis j'ai plus d'argent vous le savez.

Nadine: (indiquant les deux sacs d'aéroport en plastique contenant les cadeaux) Il y a toujours une solution...

Jean-Guy: J'ai bien peur que non...

Nadine: Mais si. Je remets tout ça en place et je vous rembourse. Comme ça vous aurez de l'argent.

Jean-Guy: Ah non écoutez c'est bien que trop compliqué...

Nadine: C'est pas compliqué du tout.

Jean-Guy: Mais je peux pas arriver à Mirabel les mains vides moi. Surtout si j'arrive demain! Ça va être encore pire! Ça se fait pas!

Nadine: Mais si ça se fait.

Jean-Guy: Pas chez nous. Pas moi en tout cas.

Roger: Jean-Guy! Viens icitte un peu. (Jean-Guy s'approche) 'Coute donc, elle est pas pire, mais es-tu sûr qu'a vaut quatre cent piastres rien que pour une soirée? C'est vite passé tu sais.

Jean-Guy: Je sais bien, c'est une idée de fou.

Roger: Tiens. (il lui tend une carte de crédit)

Jean-Guy: Quoi?

Roger: Va faire changer ton billet sur ma carte de l'American Express. Ça me fait plaisir. Je m'en suis presque pas servi anyway.

Jean-Guy: Mais je vais te devoir quatre cents piastres pareil moi. Va falloir que je te rembourse, ça règle pas mon problème.

Roger: Je suis pas pressé. Fais-toi donc plaisir pour une fois dans ta vie. Que ça coûte ce que ça voudra.

Jean-Guy: Facile à dire. C'est pas toi qui va payer.

Roger: Juste ma soirée d'hier m'a coûté à peu près ça.

Jean-Guy: Pas sérieux?

Roger: J'en voulais deux en même temps. Ça faisait longtemps en maudit que je rêvais à ça. J'en ai profité jusqu'à la dernière cenne. Aie! J'avais quasiment plus juste à diriger le trafic moi là. Peux-tu t'imaginer ça? Envoye, vas-y. *(Il le pousse vers Nadine)*

Jean-Guy: Ça a pas de maudit bon sens. Ma femme est supposée venir me chercher à Mirabel avec les enfants puis le beau-père puis la belle-mère.

Roger: Je leur dirai que tu t'es levé trop tard puis que t'as manqué l'avion.

Jean-Guy: Je peux pas leur faire ça. Puis ma femme te croira jamais. À cette heure que t'es divorcé, elle se méfie de toi comme le verrat!

Roger: Envoie-leur un télégramme d'abord. Ils sont pas encore partis de la maison.

Jean-Guy: Un télégramme pour dire que j'ai rencontré une Française? Je suis pas capable de mentir moi. Ma femme va me pogner c'est certain.

Roger: Puis? T'en mourras pas. C'est peut-être la seule fois de ta vie que tu va avoir une chance de même.

Jean-Guy: Non, ça me fait trop peur.

Speakrine: Air Canada annonce le départ de son vol numéro 870, service Boeing 747 à destination de Montréal et Toronto. L'embarquement se termine à l'instant. Air Canada, vol 870.

Jean-Guy: *(à Nadine)* Écoutez, je suis pas le genre à risquer de ruiner ce que

j'ai. Vous savez que j'ai une famille. J'aime beaucoup ma femme. Elle aussi, elle dépend de moi beaucoup. Je peux pas...

Nadine: Vous voulez pas une cigarette au moins?

Jean-Guy: Envoyons donc! *(Il prend une cigarette. Elle aussi. Elle allume la cigarette de Jean-Guy, puis la sienne)* Aie! C'est-y assez bon ça! J'avais quasiment oublié.

Roger: *(en s'allumant lui aussi une cigarette de son côté)* Ça vous dérange pas si je fume?

Speakrine: Monsieur Leduc et Monsieur Benoît, passagers sur Air Canada, vol 870, sont priés de se présenter immédiatement à l'aire d'embarquement. Monsieur Leduc et Monsieur Benoît.

Jean-Guy et Roger: C'est nous autres ça!

Roger: Dépêche-toi *(il sort)*

Jean-Guy: Ça m'a fait plaisir de vous connaître. *(il sort, oubliant ses énormes sacs de cadeaux)*

Nadine: Hé! Vous oubliez quelque chose.

Jean-Guy: Merci. *(il prend ses sacs)*

Nadine: Vous alliez rentrer les mains vides! Ça ne se fait pas. Pas chez vous! Et surtout pas vous!

Jean-Guy: Frappez pas trop fort. Je vous l'ai dit: je saigne du nez à rien.

Nadine: Allez. Vous allez rater votre avion.

Jean-Guy: Ouais. C'est ça *(il sort)*



À droite, Denys Arcand jouant le rôle d'un évêque en 1958 dans une pièce de F. Hochwalder: «Sur la terre comme au ciel».

MARIA CHAPDELAINÉ

d'après le roman de Louis Hémon

Extraits de la version de février 1981 du scénario non-tourné écrit par André Ricard et Denys Arcand

Séquence 1

L'hiver dans les grands brûlés du Lac St-Jean. Une voiture tirée par un vieux cheval s'approche lentement. Samuel est endormi, c'est Maria qui tient les rênes.

Voix de Louis Hémon: Madame Félix Hémon, 26 rue Vauquelin, Paris. Ma chère maman, L'agriculture ne manque plus de bras: elle a les miens. Sur la ferme où je me suis engagé, je travaille au défrichage de ce coin de pays qui en a grand besoin. Voici ma nouvelle adresse: Poste restante, Grand Péribonka (Lac St-Jean), Province de Québec, Canada. Je doute que vous trouviez Péribonka sur les cartes. Vous n'y trouverez peut-être pas le Lac St-Jean. Ce qui me plaît ici, c'est que les manières sont simples et dépourvues de toute affectation. On couche tout habillé pour ne pas avoir la peine de faire sa toilette le matin, et on se lave à grande eau le dimanche matin. Les champs ont une manière bien à eux de se terminer dans le bois, et une fois dans les bois, on peut s'en aller jusqu'à la Baie d'Hudson. Ne m'envoie pas trop de journaux, je suis à une dizaine de kilomètres du bureau de poste, lequel est lui-même à une journée de voiture du chemin de fer, et les envois ne m'arrivent que par paquets. J'espère qu'à la maison vous êtes en bonne santé. — Ton fils, Louis.

Séquence 2

La voiture vient s'arrêter sur le bord de la rivière. L'eau couvre la glace. Les balises sont presque toutes renversées. Maria réveille son père. La voiture de Samuel et Maria s'approche et s'arrête un instant.

Samuel: Salut Eutrope.

Maria: Bonjour.

Eutrope: Bonjour. Avez-vous eu de la misère à passer?

Samuel: Un peu oui. C'est fini pour cette année.

Eutrope: Je pensais à vous autres puis c'est bien ça que je me disais. À part de ça, un bon voyage?

Samuel: On va avoir le temps de te conter ça. Viens-tu faire un tour à soir?

Eutrope: Ouais, ça se pourrait.

Voix de Louis Hémon: Malgré qu'il viendrait pour Maria comme chacun savait, c'est au père seulement qu'il s'adressait un peu par timidité et un peu par respect de l'étiquette paysanne. Maria surprenait souvent les yeux d'Eutrope fixés sur elle, pleins d'une adoration humble.

(...)

Fin de la séquence 32

Lorenzo: (À Maria) Puis vous-même comment c'est que vous passez votre temps? (Maria reste muette) C'est entendu que sur une terre, c'est pas l'ouvrage qui manque; les femmes ont leur part...

Maria: Ah... pas tant que ça... Nous autres il y a bien des hommes dans la maison. Sa mère puis moi, c'est rare qu'on va dans le champ...

Ti'be tire au poignet avec Eutrope. Eutrope est d'abord distrait parce qu'il tente d'écouter la conversation entre Lorenzo et Maria.

Lorenzo: Comme de raison... Vous êtes-vous trouvée à prendre les chars déjà?

Maria: ...Non...

Lorenzo: Mon idée que vous aimeriez ça. On voit toute sorte de monde. Pensez-vous que vous aimeriez ça voyager?

Maria: Bien... oui.

Eutrope rabat violemment le bras de Ti'Be.

Ti'Be: Aie!

Eutrope: Excuse.

Samuel et Edwidge retournent à leur place.

Samuel: Viens l'essayer, Lorenzo!

Lorenzo: Ah non, moi ça me dit rien...

Samuel: Envoie, envoie, pas de respect humain.

Lorenzo: Ça donnera pas grand'chose!

Lorenzo s'approche. Eutrope le ménage d'abord pour savourer sa victoire. Lorenzo se relève.

Lorenzo: C'est moins mon domaine, ça.

Ti'Be: Ton tour, François!

François s'approche. Lorenzo revient aux côtés de Maria. Les joueurs de cartes interrompent leur partie. Les deux hommes tirent au poignet.

Voix de Louis Hémon: À quatre cents milles de là, en haut des rivières, ceux des sauvages qui avaient fui les missionnaires et les marchands, étaient accroupis autour d'un feu et promenaient leur regard sur un monde encore rempli de puissances occultes mystérieuses: le Wendigo géant qui défend qu'on chasse sur son territoire; les philtres malfaisants ou guérisseurs que savent préparer, avec des feuilles et des racines, les vieux hommes pleins d'expérience; toute la gamme des charmes et des magies. Et voici que sur la lisière du monde blanc, dans la maison de bois emplie de boucane âcre, un sortilège impérieux flottait aussi avec la fumée et paraît de grâces inconcevables, aux yeux de trois jeunes hommes, une belle fille simple qui regardait à terre.

Eutrope réussit à vaincre François. Celui-ci a un sourire énigmatique. On se demande si, à la fin, il n'a pas laissé Eutrope gagner. Eutrope est un peu confus. (...)

Séquence 113

Curé: (à Maria) Viens ici un peu, toi.

Maria, embarrassée, se lève. Le curé précède Maria dans son bureau. Il referme la porte derrière eux.

Curé: Assieds-toi là. Comme ça, il paraît que tu te tourmentes sans bon sens? (Il allume un cigare!) Voyons, t'étais pas fiancée, toi, avec ce garçon-là... (Maria lève la tête.) T'avais pas parlé à tes parents? (Maria fait signe que non.) Lui non plus, il avait pas parlé à tes parents? (Maria fait signe que non.) S'il y avait de l'amitié entre vous autres, c'est bien normal d'avoir de la peine, mais te laisser pâtir de même à cause d'un garçon qui était rien pour toi, ça c'est... pas convenable. C'est correct de prier pour lui, faire dire des messes, ça tu peux pas faire mieux. Ça va diminuer son temps de purgatoire: tu peux être sûre qu'il va aimer mieux ça que des lamentations. Parce que te laisser partir en langueur là, puis faire une face de carême, ça, le bon Dieu aime pas ça. Une belle fille comme toi, plaisante à regarder, en bonne santé, puis ménagère avec ça, c'est fait pour encourager ses vieux parents pour commencer, puis après ça se marier puis fonder une famille chrétienne. T'as pas dessein d'entrer en religion? (Maria fait signe que non.) Bon, bien tu vas arrêter de te tourmenter de même; parce que c'est un tourment profane, vu que ce garçon-là était rien pour toi. M'entends-tu, là? (Maria fait oui.) Le bon Dieu sait ce qui est bon pour nous autres. Faut pas se plaindre. Même si on comprend pas.

Maria et Samuel sont en traîneau, sur la route du retour.

Voix de Louis Hémon: Maria chassa de son cœur tout regret avoué, et tout chagrin, aussi complètement que cela était en son pouvoir et avec autant de simplicité qu'elle en eût mis à repousser la tentation d'une soirée de danse, d'une fête impie ou de quelque autre action apparemment malhonnête et défendue. Il ne lui restait plus d'amour et on lui défendait le regret. Elle éprouva

un sentiment nouveau fait d'un peu de crainte et d'un peu de haine pour la campagne déserte, le bois sombre, le froid, la neige, toutes ces choses parmi lesquelles elle avait toujours vécu et qui l'avaient blessée.
(...)

Séquence 153

La vieille usine Price.

Voix de Louis Hémon: Autour de nous des étrangers sont venus, qu'il nous plaît d'appeler des barbares; ils ont pris presque tout le pouvoir; ils ont acquis presque tout l'argent. De nous-mêmes et de nos destinées...

Séquence 154

Maria sur le pas de la porte.

Voix de Louis Hémon: ...nous n'avons clairement compris que ce devoir-là: persister... nous maintenir... Et nous nous sommes maintenus. Nous sommes un témoignage.

Maria rentre.

Séquence 155

Maria passe dans la maison endormie et va border les enfants.

Voix de Louis Hémon: Le souvenir de ses autres devoirs ne vint qu'ensuite, après qu'elle se fut résignée, avec un soupir. Alma-Rose était encore toute petite; sa mère était morte et il fallait bien qu'il restât une femme à la maison.

Samuel dort devant le corps de Laura. Maria s'assoit près de la fenêtre.

Voix de Louis Hémon: Maria resta immobile, les mains croisées dans son giron,

patiente et sans amertume, mais songeant avec un peu de regret pathétique aux merveilles lointaines qu'elle ne connaîtrait jamais et aussi aux souvenirs tristes des pays où il lui était commandé de vivre: à la flamme chaude qui n'avait caressé son coeur que pour s'éloigner sans retour, et aux grands bois emplis de neige d'où les garçons téméraires ne reviennent pas.

Séquence 156

La ferme des Chapdelaine à la fin de mai. Dans un champ, Ti'Be laboure, tandis que Samuel sème. Esdras, Da'Be, Edwige Légaré et Eutrope commencent à élever la charpente d'un nouveau bâtiment. Téléphore tente de les aider. Dans le potager, Maria bêche, aidée d'Alma-Rose.

Voix de Louis Hémon: Ma chère maman, Je pars ce soir pour l'Ouest. Mon adresse sera «poste restante» Winnipeg, Manitoba. Amitiés à tous. Louis Hémon. Post-scriptum. J'ai envoyé à votre adresse, mais à mon nom, un manuscrit. Mettez-le dans la malle, avec mes autres papiers s.v.p.

Eutrope Gagnon, son marteau à la main, s'approche de Maria. Alma-Rose s'éloigne un instant.

Eutrope: Calculez-vous toujours de vous en aller Maria?

Maria fait signe que non.

Eutrope: Je sais bien que c'est pas le temps de parler de ça, mais si vous pou-

viez me dire que j'ai une chance pour plus tard, ça serait moins dur d'attendre.
Maria: Oui... Si vous voulez, je vous marierai comme vous m'avez demandé, le printemps prochain, quand les hommes seront revenus du bois.

Maria continue à bêcher.

Fin



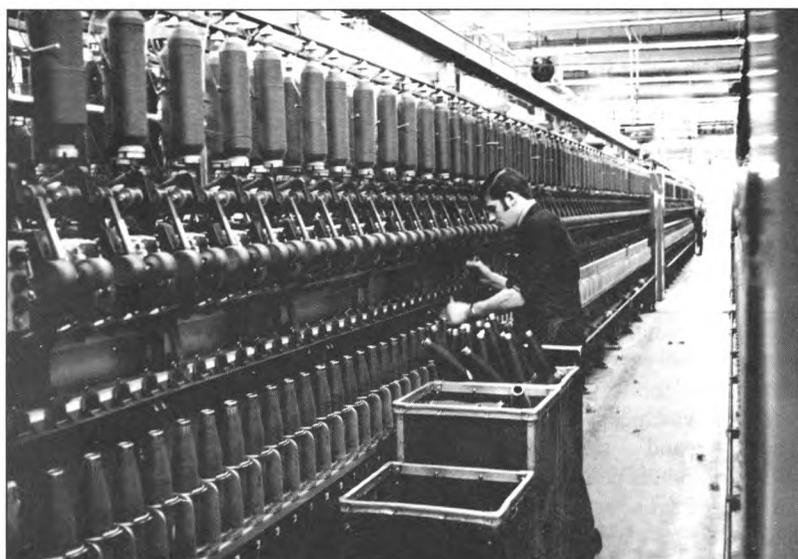
**Office
national du film
du Canada**

**National
Film Board
of Canada**

Avis

Toute personne ou tout organisme qui détient ou reproduit des documents cinématographiques, propriété de l'Office national du film du Canada, sans en avoir obtenu au préalable l'autorisation, est passible de poursuites judiciaires. Il en est de même pour quiconque collabore avec ces personnes ou ces organismes afin de programmer ces dits documents. Ces personnes et ces organismes sont par le présent avis priés de retourner à l'Office national du film du Canada toute copie de film ainsi obtenue et détenue illégalement.

Office national du film du Canada
Case postale 6100, Montréal 101, Québec



Cet avis fut publié dans les revues Take One et Cinéma Québec ainsi que dans 46 journaux canadiens, le 8 janvier 1972. Il visait l'utilisation clandestine de ON EST AU COTON.

De l'incertitude au paradoxe

De l'histoire, ou la singularité originelle d'Arcand

Il est des cinéastes qui ont le privilège de se voir accorder une étiquette qui leur colle à la face comme une tarte à la crème chez Mack Sennett. Denys Arcand est de ceux-ci, qu'on qualifie de cynique depuis une bonne quinzaine d'années. Je voudrais plutôt proposer une lecture de ses premiers films qui offre une autre clé, clé elle-même indiquée par la première phrase du commentaire de LA ROUTE DE L'OUEST:

L'incertitude est le lieu le plus habituel de l'intelligence humaine. Perdus dans un cosmos dont nous sommes loin de connaître encore toutes les lois, l'inquiétude nous accompagne quotidiennement. Car nous savons aujourd'hui que tous les sables sont mouvants et que notre science n'est le plus souvent qu'une suite de miroirs ne révélant toujours que des mystères nouveaux. Maintes fois notre propre histoire nous échappe.

Arcand est le cinéaste de l'incertitude: il doute des certitudes d'autrui, il se méfie des tranquilles possesseurs de la vérité, il ne croit pas à l'existence de la version unique. Il ne fallait pas attendre la dernière séquence du DÉCLIN, au déjeuner, pour comprendre ça. Il fallait regarder ses premiers films. Du moins les morceaux qui relèvent de son intervention propre¹. Pour s'apercevoir que sur ses orientations profondes, Arcand n'a pas bougé depuis vingt-cinq ans malgré le fait qu'il en ait nuancé les modalités d'inscription, les lieux d'application, les temps de tracage. Pour reconnaître même qu'il se démarquait à une époque où les certitudes et les dogmatismes prenaient de l'expansion (ou plutôt remplaçaient ceux d'hier), où des visions d'avenir s'énonçaient, qui envisageaient mal des systèmes d'une complexité croissante. Arcand — son cinéma — renversait dès 1963-64 les perspectives culturelles de son temps sans proposer toutefois de scénarios de remplacement.

Denys Arcand est un cinéaste de la connaissance, un cinéaste épistémologique qui, pour appuyer sa démarche, a recours à une pensée complexe; il est conscient et conscient de sa conscience; pour lui le rapport entre connaissance et vérité n'en est pas un d'implication mais de conjonction

dialectique, comme il le suggère dans LE CONFORT en montrant des images qui contredisent les discours politiques (alors que la vérité d'une proposition dépend, bien sûr, de son rapport à quelque réalité). Pour lui, connaître veut dire traiter de l'interdépendance des choses et l'expérimenter. Il nous en fournit un indice premier dans CHAMPLAIN quand, de manière élémentaire, il nous informe, par un commentaire mis en écho, des événements qui se déroulent ailleurs dans le monde au même moment. Il nous en fournit un autre indice dans la manière relationnelle de traiter le montage. D'où il s'ensuit que connaître, c'est faire référence à la multidimensionnalité des choses, une attitude que favorise, selon lui, la discipline historique. Parlant de ses premiers films, il déclarait à cet effet:

Je travaillais dans une perspective rigoureusement historique, ne m'attachant pas à un homme en particulier mais décrivant en quoi les actions des hommes ont un rapport étroit avec la société dans laquelle ils vivent et quelles en sont les implications sur la société future².

À dire une réalité interdépendante et multidimensionnelle, Arcand a développé un mécanisme mental qui en est chez lui le corollaire: le paradoxe, qui est non seulement, dicit le **Robert**, une opinion qui va à l'encontre de l'opinion communément admise, mais aussi logiquement une proposition qui est à la fois vraie et fausse. Incertaine. Comme les peintres (cinéastes) de l'aube, l'heure de la lumière glauque dont parle le DÉCLIN. Et quoi de mieux que d'être à l'aube du Québec, au temps de Champlain, pour aller à l'encontre des opinions admises.

Dans le cadre de la série *Les artisans de notre histoire*, Arcand soumet en août 1962 un scénario intitulé, de façon très révélatrice, **Samuel de Champlain, une réévaluation**. J'ai indiqué ailleurs³ les paramètres de cette série et commenté les oeuvres qui s'y rattachent, dont celles d'Arcand. J'ai montré en quoi l'attitude historique d'Arcand était révisionniste et comment son film démolissait un mythe si cher à l'identité nationale québécoise et

canadienne. Rappelons quelques éléments de mon argumentation. Ce scénario fut accueilli avec réserves, notamment par les aviseurs historiques de la série Maurice Careless et Gustave Lanctôt.

Arcand proposera donc un nouveau scénario le 14 janvier; il est des plus classiques. Toute idée de provocation, de démystification même, est éliminée. Lanctôt et Careless en sont enchantés. Dès le printemps, Arcand s'en va tourner avec Bernard Gosselin et Gilles Gascon. Sur le terrain il renie son scénario qui se révèle être une astuce pour détourner l'attention (tactique à laquelle auront recours plusieurs autres cinéastes en ces années-là) d'une part en retrouvant des idées qui figureraient à son premier scénario (par exemple les plans des panneaux-réclames portant la mention de Champlain), d'autre part en filmant des gens, des animaux et des paysages qui semblent insignifiants de prime abord mais qui acquerront un sens au montage.

Celui-ci a lieu durant l'été 1963. Arcand écrit un nouveau commentaire qui est envoyé à Careless et Lanctôt en juillet. On les invite à un visionnement le 25. Il semble que Lanctôt n'y assista pas. Mais les deux historiens ont une réaction similaire face à un passage du commentaire qui me semble suffisamment capital pour qu'on s'y arrête plus longuement.

Décrivons d'abord les images du film: on voit des hommes défricher la terre avec peine, on les voit travailler, se confronter à l'hiver; le narrateur nous lit un extrait des **Voyages de Champlain**:

Ainsi de là on peut juger du plaisir que les Français auront en ces lieux y étant habitués, vivant dans une vie douce et tranquille (...) y ayant de quoi occuper l'esprit à faire bâtir, défricher les terres, labourer les jardinages, et en telle étendue de terre et en telle quantité que l'on voudra.

Ce montage contrastant où l'image de 1963 vient démentir le texte de 1620, où la culture (ce qui se passe à l'étranger) vient buter contre la nature et la barbarie nouvelle-française, constitue évidemment



CHAMPLAIN

une lecture historique polémique et comme tel une manifestation de revendications nouvelles: celles d'avoir le droit de débattre de manière critique de la société québécoise et de son histoire. Mais cette volonté se manifeste surtout dans la séquence suivante; on y voit des maisons en queue d'aronde abandonnées, des terres en friche, des moutons dans la neige, des animaux, des enfants qui jouent, bref un montage rapide de plans qui sont teintés en différentes couleurs. Le commentaire prévu est le suivant:

Pourquoi donc? Pourquoi des colons français au Canada? Pour satisfaire aux lois de la politique? de l'économie? douteux. La Nouvelle-France n'existait qu'à cause du commerce de la fourrure. Commerce qui ne demandait pas de colons. Champlain se trompa-t-il? Avait-il trop à coeur le prestige de la France? Ou bien se fit-il le serviteur de l'idéal missionnaire? Il aurait amené ici des colons pour créer des foyers de francisation pour les Indiens afin de les christianiser? Mais, somme toute, les Indiens ne se sont jamais vraiment convertis. Alors pourquoi? Pour les faire mourir de froid? Pourquoi défricher des terres à moitié incultes? Pourquoi cent ans de lutte contre les Iroquois? Pourquoi deux siècles de résistance aux Anglais? Aux Américains? Pourquoi condamner ces Normands, ces Poitevins, ces Bretons à une longue misère et à une encore plus longue médiocrité? Pourquoi donc la Nouvelle-France? Quelle justification trouver à ce pays artificiel bâti contre les lois

de l'histoire. Champlain? Missionnaires? Leurs tombeaux sont muets et notre naissance inexplicable⁴.

On retrouve là des propos qu'Arcand reprend en avril 1964 dans **Parti Pris** quand il dit que nous appartenons à un peuple trop indigent et trop longtemps colonisé. Toutes ces interrogations de la part du jeune Arcand traduisent bien l'amertume d'une certaine jeunesse qui se cherche, qui ne trouve ni sa place, ni celle de son pays dans le continent nord-américain, qui croit en une lutte anticolonialiste et de libération nationale pour le peuple québécois (tout en mettant en doute, comme ici et de manière paradoxale, la pertinence de sa survie) et qui ne veut pas souscrire aux lectures triomphalistes, édifiantes et léni-fiantes que les historiens ont fait, selon elle, de l'histoire du Québec. Il était inévitable qu'elles se heurtent à Lanctôt et Careless. D'abord celui-ci:

I wonder whether the pessimistic note in the queried passage on page 7 is not too severe. The «condemning» of the French of the St-Lawrence to struggle, misery, and enduring mediocrity is surely but a partial view of their history! Perhaps the author here has moved away a bit from the scientific approach, which would suggest from the comparative study of colonial ventures that New France and French Canada has not been so bleak a failure after all. In reacting against the interpretation by miracle, one need not swing from the blessings of Providence to the curse of Cain⁵.

Lanctôt est un peu plus laconique au sujet de la colonisation qu'Arcand remet en question et qui du coup «s'attaque à toute colonisation du passé, phénicienne, grecque, arabe, espagnole, anglaise et hollandaise!»⁶ Il prend même la peine d'insérer un communiqué pour, sinon remplacer le texte incriminé, du moins indiquer la direction d'une rectification: «Le peuplement du Canada marque la dernière étape de la grande aventure humaine: celle de la découverte des ultra-mondes et des continents.»⁷

Lanctôt se rend même à Montréal pour rencontrer Dansereau et Arcand et débattre avec eux du commentaire. De retour chez lui, il écrit à Dansereau pour lui faire part de ses conclusions:

Le commentaire du scénario Champlain révèle chez son auteur une forte documentation, un esprit curieux de vérité psychologique et une tendance à philosopher en histoire par voie de synchronisme et d'interrogations problématiques. S'amalgamant des suppositions, restées gratuites, cette orientation tend à créer, au cours du récit, un climat d'ambiguïté, de doute, de suspicion et de frustration qui se manifeste ouvertement à la page 7. On ne voit pas comment, toutes suggestives qu'elles sont, ces conclusions interrogatives puissent s'accorder avec les faits établis, les conceptions de l'époque et les résultats obtenus⁸.

Trois jours plus tard, signe du trouble qu'Arcand induit chez lui, Lanctôt reprend la plume pour signaler d'autres imprécisions de détail et pour dire que, pas plus que le fait pour Maisonneuve de jouer du luth et d'éprouver des tentations de la chair ne permet d'imaginer des suppositions gratuites, la longue vie d'intégrité et d'activité de Champlain ne permet des insinuations imaginaires. «L'important c'est que le film CHAMPLAIN ne prête pas le flanc à une critique dommageable», conclut-il⁹.

Arcand doit donc corriger le commentaire du film mais il n'inclut pas certaines remarques de Lanctôt qu'il estime non pertinentes au propos du film. Le commentaire est accepté. La principale modification concerne évidemment le passage incriminé; sa portée idéologique et politique en sort affaiblie, mais néanmoins sans verser dans l'apologie que souhaitait Lanctôt. D'ailleurs Arcand se reprend par des moyens spécifiquement cinématographi-

ques, dont le montage dialectique, qui suggèrent plus qu'ils ne disent¹⁰.

Une fois le film terminé, les autorités de l'ONF se rendent compte qu'elles n'ont pas là le document qui répond à leurs objectifs; il ne convient ni au milieu scolaire, ni à la célébration de la Confédération. Fait exceptionnel, elles décident de palier ces carences par deux autres réalisations qui seraient de vibrants hommages à Champlain¹¹.

L'incertitude d'Arcand heurte les certitudes d'autrui. Pas question donc de lui laisser aisément libre cours. Pendant qu'il tourne CHAMPLAIN, Andrée Thibault-Sylvestre présente, au printemps 1963, un premier rapport de recherches sur les Montréalistes, puis le 28 mai un scénario, **Pour l'amour du ciel**. L'idée générale de son travail, assez académique, est d'utiliser des gravures anciennes et des images actuelles de lieux historiques, et d'accompagner le tout de citations d'époque et de commentaire. Le scénario est accepté à une exception près: on ne peut affirmer que Dollard des Ormeaux était un tueur à gages car «l'histoire nous défend de traiter ce héros en bandit»¹².

Arcand s'en tient à la lettre du texte de Thibault et respecte presque le découpage qu'elle propose. Il intervient néanmoins surtout à l'ouverture et à la fermeture du film en sous-entendant, par le montage, un point de vue absent du scénario. Celui-ci voulait souligner que la fondation de Ville-Marie avait été le fruit d'une entreprise religieuse. Mais Arcand débute par des plans d'église qu'on démolit (on voit même traîner un tract rappelant le slogan libéral que «C'est temps que ça change»). Il suggère alors clairement qu'il ne faut pas se laisser duper par le propos que l'on va voir mais plutôt adopter un point de vue iconoclaste; il nous montre l'image officielle mais nous propose de la démolir.

La fin apporte aussi son petit grain de sel. Plutôt que de terminer sur une exaltante alternance passé/présent, Arcand prend ses distances sur celle-ci puis enchaîne sur l'église en démolition et des vestiges décrépis de Montréal. Le film se termine donc sur la décrépitude et la mort. Il suggère, comme chez Vigo, que ce monde, ces valeurs, sont vouées à la mort et qu'il vaut mieux, sinon ne pas les respecter, du moins ne pas les célébrer¹³.

Ces trois premiers films montrent bien qu'Arcand est un cinéaste de la pensée complexe, lucide sans être révolté. Il affirme des choses et dans le même élan, en réciproque, les contredit ou les relativise. Il offre une pluricité de signes sans privilégier aucune signification ni proposer aucune conduite. Les perspectives qu'il ouvre sont parfois des indices de ses sympathies et de ses antipathies, mais surtout des aspects de son entendement. On peut lui faire soutenir des thèses assez contradictoires car l'organisation de ses films ne répond pas à celle d'un discours univoque. En fait il propose une organisation signifiante qui ne manque pas d'équilibre. Son langage impose plus de logique qu'il n'en a souvent dans la vie. On pourrait même soutenir que le plus précieux de son cinéma réside dans ce qui reste informulé.

Les points de vue multiples de la vision élargie d'Arcand, où la sensation précède souvent la connaissance, bousculent les catégories les mieux établies et particularisent la relation qu'il entretient avec le spectateur. Celui-ci est davantage que pour d'autres cinéastes, dérouté par les itinéraires que propose le réalisateur et est appelé à lire les films à travers sa sensibilité, ses convictions ou ses préjugés propres, qui sont partie prenante de l'organisation sémantique des œuvres. Il n'y trouve pas une voix (voie) unique mais trace plutôt des parcours de sens qui tiennent plus du labyrinthe que de la simplification.

Le cinéma d'Arcand — ses caractères — est à cet effet une création d'un lui-même continué mais perpétuellement renouvelé et, en même temps radicalement distinct de ce lui-même. Le cinéaste s'approprie le monde, ses sources, son enracinement, l'histoire, dans son processus de connaissance; il le réarticule dans son acte de création pour le rendre manifeste au spectateur. Son cinéma est un ciné-manifeste qui se nourrit de paradoxe plutôt que de certitudes tout simplement parce qu'il ne peut digérer, assimiler, donc détruire, ses objets de connaissance et remplacer leur être par l'avoir, leur vérité par un processus de vérification. Arcand ne détruit pas — mais *manifeste* — les objets de son désir: «En ce sens, notait Hegel, le désir est le désir de manger» (en manifestation). Le DÉCLIN dit-il autre chose, qui l'ancre dans le logos, dans la parole parlante et dans la parole parlée? ●

PIERRE VÉRONNEAU



LES MONTRÉALISTES

1/ Et cela peut inclure l'entrevue que lui accorde Guy Rocher dans SEUL OU AVEC D'AUTRES.

2/ «Denys Arcand: la conscience politique des Québécois». **Perspectives**, 22 décembre 1973, pp. 7-8.

3/ Voir à ce sujet le chapitre IV de mon mémoire de thèse ainsi que la partie qui en a été publiée dans les Dossiers de la Cinémaèque sous le titre **Résistance et affirmation: la production francophone à l'ONF — 1939-1964**, plus spécifiquement des pages 102 à 105.

4/ **Champlain - Commentaire**.

5/ J.M.S. Careless. **Lettre à Fernand Dansereau**, 29 juillet 1963.

6/ Gustave Lanctôt. **Lettre à Fernand Dansereau**, non datée (août 1963).

7/ **Pourquoi la colonisation du Canada**.

8/ **Lettre à Fernand Dansereau**, 17 août 1963.

9/ **Lettre à Fernand Dansereau**, 20 août 1963.

10/ Par exemple les images de l'utilisation contemporaine de Champlain montées sur de la musique rock et entrecoupées de drapeaux canadiens, une manière multidimensionnelle et paradoxale qu'Arcand reprendra tant de fois par la suite, du viol sur le **God Save the Queen** de GINA au texte de Machiavel dans LE CONFORT (un Machiavel déjà présent dans LA ROUTE DE L'OUEST) en passant par les chants chorals de QUÉBEC: DUPLESSIS (vg l'Agnus Dei sur Landry et le PQ défaut).

11/ D'abord on contacte Réjane Charpentier pour qu'elle effectue une nouvelle version du film à partir du matériel de CHAMPLAIN. Il s'agit donc de remonter le film et de lui adjoindre un nouveau commentaire «dépouillé et neutre, jeté là comme pour ponctuer le texte pictural et sonore» comme le précise le guide du maître que publie l'ONF pour ce nouveau film QUÉBEC 1603. Mais l'ONF va plus loin dans sa volonté rectificatrice. Il demande à Alec Pelletier, qui vient de terminer la scénarisation du FESTIN DES MORTS, de voir si elle peut écrire le scénario d'un long métrage de fiction sur Champlain. Naturellement celle-ci acquiesce: elle précise son optique: le mythe Champlain devient un mystère qu'il faut éclaircir pour bien comprendre ce bâtisseur d'empire «au moment où, écrit-elle, l'on s'apprête à célébrer l'anniversaire de la Confédération, il est bon de se rappeler le point de départ de notre pays, de renouer avec les rêves et les pensées qui ont entouré sa naissance. Un tel retour vers nos origines, nos sources, peut expliquer le présent et orienter l'avenir». Ce film idéal ne verra pas le jour.

12/ Gustave Lanctôt. **Lettre à Fernand Dansereau**, 16 août 1963.

13/ Le thème de la mort se retrouve dans LA ROUTE DE L'OUEST, couplé là aussi à la religion (voir également l'utilisation de ce dernier thème dans LE CONFORT).

L'histoire chez Denys Arcand

la marque du passé sur les temps présents

Parler du rôle de l'histoire à l'intérieur de l'oeuvre d'un cinéaste oblige, dès le départ, à préciser qu'il existe une différence fondamentale entre les films qui sont des reconstitutions historiques et les cinéastes qui adoptent une attitude historique lors de la réalisation de films. C'est la distinction entre film d'antiquaire et film d'historien. C'est cette distinction qui permet de ranger d'un côté Visconti et, de l'autre, Zeffirelli, le mauvais disciple n'ayant retenu du maître que son goût pour les costumes et les décors fastueux. De la même façon, Guitry et le Lubitsch allemand sont à placer chez les antiquaires, tandis que Rossellini, les Taviani et Arcand le sont chez les historiens.

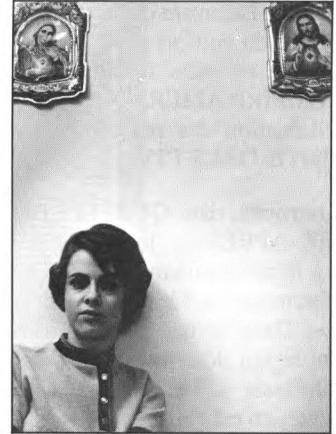
Pourquoi Arcand? Parce que les films d'Arcand témoignent tous d'un double héritage, celui du direct et celui de la formation d'historien qu'il a reçue. Historien qu'il est, ses films sont ancrés dans l'historicité, les événements historiques y dépassant la simple toile de fond pour devenir le corps même du récit. De la même façon, Arcand trouve dans la référence au direct et dans l'analyse historique les outils nécessaires à l'élaboration de ses films de fiction — au sujet desquels il est à propos de parler de «mimétisme-critique» de la réalité québécoise.

Et, parler de réalité québécoise, pour le cinéaste, c'est parler du présent. Du présent comme histoire, pour reprendre une expression convenue. Car Arcand est avant tout observateur du présent, comme en témoignent ses films : ON EST AU COTON s'inscrit dans la pure tradition du direct et décrit donc l'industrie du textile telle qu'elle était au moment du tournage du film ; QUÉBEC: DUPLESSIS ET APRÈS... date de 1971 et parle des élections de 1970 ; RÉJEANNE PADOVANI a été réalisé en 1973 et offre la description du climat régissant l'ascension des parvenus de la mégalomanie urbaine, à Drapeauville, à l'époque pré-Olympique ; LE CONFORT ET L'INDIFFÉRENCE est un documentaire réalisé à chaud sur le référendum du 20 mai 1980 ; tandis que LE DÉCLIN DE L'EMPIRE AMÉRICAIN est le constat cynique du Québec post-référendaire, constat de la mort du

politique, «de l'écroulement du rêve marxiste-léniniste» (pour employer les mots du personnage de Dominique) au profit des plaisirs immédiats.

Voilà pour la part «mimétique» du travail d'Arcand. Voyons maintenant comment le cinéaste historicise le présent, comment s'organise la part «critique» à l'intérieur de son cinéma. Il est d'abord important de constater que le cinéma d'Arcand n'en est pas un de la psychologie. Ce n'est pas que la psychologie soit absente de ses films de fiction, au contraire, mais plutôt qu'elle est tributaire de conditions sociales et de faits historiques, que son enracinement dans un contexte précis (habituellement, celui de l'ici et maintenant du tournage du film) est tel que l'aventure individuelle est dépassée et que le récit atteint une sorte d'universel. Il ne viendrait à personne l'idée de résumer RÉJEANNE PADOVANI en disant que c'est l'histoire d'une femme qui a quitté son mari et qui un beau soir revient et insiste pour revoir ses enfants à un tel point que son mari finira par la faire tuer. Non, RÉJEANNE PADOVANI, c'est plutôt le sacrifice de la vie privée au profit de l'arrivisme, c'est surtout le tableau de la corruption présidant à la construction des méga-projets caractéristiques du début des années 70.

C'est par l'enracinement des personnages dans un contexte historique précis (la construction de l'autoroute est-ouest) et en insistant sur le caractère tragique des événements que ce film s'éloigne de l'anecdote singulière. Arcand a donné à RÉJEANNE PADOVANI des allures de tragédie. Et qui dit tragédie dit destin, et qui dit destin dit métaphysique. Or, chez Arcand, l'histoire est la métaphysique. Elle tient la place de Dieu (il n'y a, d'ailleurs, jamais de véritable référence à un autre Dieu dans l'oeuvre d'Arcand, et le titre de son prochain film, JÉSUS DE MONTRÉAL, me fait espérer des éclaircissements là-dessus). Mais, pour en revenir à RÉJEANNE, le film peut à peu près se définir comme une version actualisée de l'exécution de l'Impératrice Messaline. Dans les *Annales* de Tacite, on retrouve Claude, informé par Narcisse du retour de



ON EST AU COTON

sa femme après son remariage avec Silius, qui la fait assassiner. Dans RÉJEANNE PADOVANI, Vincent est informé par Dominique Di Muro du retour de son ex-femme Réjeanne après que celle-ci eut remarié le Juif Lenny Tannenbaum, et il la fait assassiner.

La tragédie urbaine des années 70 est donc identique à celle de la Rome antique. «Il y a des circonstances récurrentes dans tous les déclin d'empire», avançait récemment Arcand. Ces récurrences historiques, omniprésentes dans l'oeuvre du cinéaste, sont à l'origine d'une vision déterministe de l'existence qui est précisément ce qui me fait dire que l'histoire est le Dieu puissant et implacable, le Dieu vengeur qui surplombe le monde selon Arcand. Cette observation, le critique italien Renzo Renzi l'a déjà faite à propos, justement, de Visconti (avec qui Arcand partage l'obsession de la décadence, tout en l'exprimant par de toutes autres solutions de mise en scène). Récemment, Alain Sanzio et Jean-Louis Thirard, dans leur ouvrage intitulé **Luchino Visconti cinéaste**, réfutaient les propos de Renzi en arguant que plusieurs films de Visconti sont des oeuvres positives, que chez lui la liberté humaine est le produit de la prise de conscience individuelle et que le pessimisme reproché à l'auteur de LA TERRA TREMA est tout à fait contestable.

Chez Arcand, la liberté humaine, la capacité pour un individu de régir sa destinée, sont des leurres car il faut, pour cela,

changer le cours de l'histoire. GINA est probablement le plus bel exemple de cela: ni la travailleuse, ni la strip-teaseuse (qui, elle, fait de l'argent), ni le cinéaste (qui, lui, est un intellectuel) ne sont capables de prendre en main leur destin. Le pessimisme, chez Arcand, est total: du corps de Réjeanne Padovani coulé dans le béton, à la théorie du confort et de l'indifférence (théorie qui est aussi le fait du DÉCLIN DE L'EMPIRE AMÉRICAIN), en passant par l'aliénation des personnages de LA MAUDITE GALETTE.

Un retrouve, dans QUÉBEC: DUPLESSIS ET APRÈS..., les idées d'Arcand quant à la prédominance d'un fait historique déterminant sur les «personnalités politiques». Dans ce cas précis, la conquête devient le fait déterminant et ce qui suit, de Duplessis à Lesage, à Bourassa, à Lévesque, en est entièrement tributaire, ce jusqu'à ce qu'un autre événement historique vienne bouleverser les données fondamentales (Sera-ce le référendum? Non, répond le LE CONFORT ET L'INDIFFÉRENCE). C'est ce qu'affirmait Arcand lorsqu'il écrivait, au coeur de la période maoïste: «Sans la modification profonde des structures économiques et culturelles, l'apparition et la disparition de divers partis politiques, de même que la montée où la chute de «personnalités» politiques charismatiques (Kennedy, De Gaulle) ne sont que des phénomènes superficiels qui ne peuvent modifier qu'accessoirement l'évolution historique d'un peuple, qu'il s'agisse du peuple québécois ou d'un autre.»

Dans QUÉBEC: DUPLESSIS ET APRÈS..., Arcand, en insistant sur les récurrences, en comparant, en faisant les recoupements nécessaires entre le passé (ce qui fait partie de l'histoire) et le présent, prend du recul face à l'actualité de l'époque, donne de la perspective à son regard. L'histoire devient le juge du présent. C'est ce que l'on retrouve, de façon on ne peut plus claire, dans LE CONFORT ET L'INDIFFÉRENCE, où Machiavel, acteur prestigieux de l'effondrement de la république de Florence, puis du renversement des Médicis, puis de la chute de César Borgia, vient commenter le référendum de 1980 et, de sa seule présence, soutenir la thèse d'Arcand se rapportant aux déclin d'empires.

Sa formation d'historien amène donc Arcand à mesurer, à comparer, à opposer, à faire se recouper les faits. De cette attitude découle l'historicité de son cinéma.

La comparaison des faits et des actions est une constante qui traverse toute l'oeuvre d'Arcand, de ses débuts (CHAMPLAIN, LES MONTRÉALISTES) jusqu'au DÉCLIN DE L'EMPIRE AMÉRICAIN (où il compare les propos des hommes à ceux des femmes). Dans CHAMPLAIN, le cinéaste évoque constamment les faits historiques survenus dans la vieille Europe en parallèle à ceux se déroulant, à la même époque, au coeur du Québec naissant. Il indique, par exemple, qu'au moment où Champlain se débattait en pleine forêt pour fonder Québec, Monteverdi créait le coeur de son oeuvre imposante à Saint-Marc de Venise. Ainsi, Arcand insiste sur les disparités culturelles et politiques déterminantes qui séparent l'Ancien Monde du Nouveau.

À ce stade-ci, pour comprendre à la fois l'intérêt et les limites du cinéma d'Arcand, il faut utiliser les méthodes qui sont propres au cinéaste, c'est-à-dire comparer son attitude historique avec celles de Brecht et de Marx. Chez Arcand, il y a historicisme au premier degré. Il n'y a pas de critique de l'historicisme. L'histoire est envisagée comme déterminisme, selon — au moins dans ses films de fiction — un modèle tragique. Le possible est anéanti par le déterminisme historique (voir l'exemple de GINA ou de RÉJEANNE PADOVANI).

Youssef Ishaghpour écrit, au sujet de la théorie brechtienne au cinéma (dans son ouvrage intitulé *D'une image à l'autre*), qu'«historiciser n'équivaut pas pour Brecht à l'historicisme. On ne peut fabriquer des représentations praticables de la société que si l'on critique l'historicisme, évolutionniste ou non, si l'on pense avec Marx que c'est l'homme, en lui-même inachevé, qui permet de comprendre l'anatomie du singe et non l'inverse, si donc le présent est pensé dans l'horizon d'un futur possible.» Plus loin, Ishaghpour écrit, au sujet de Brecht, que «s'il n'est pas expérimentaliste, parce qu'il historicise l'actuel, il n'est pas non plus historiciste, parce que la dimension fondamentale de l'historicité, pour lui, n'est pas le passé, mais le futur. La distanciation implique donc à la fois adhésion aux tendances actuelles et volonté de les renverser en y découvrant les failles et les nouveaux sujets d'action.»

Yves Picard parlait, lors d'un colloque de l'Association québécoise des études cinématographiques tenu en novembre 1986 à la Cinémathèque québécoise, d'un rapport bi-univoque entre histoire et

cinéma. C'est précisément au niveau de ce rapport que se situent les limites d'Arcand, parce que le cinéaste ne l'envisage pas dans sa totalité. Chez l'auteur de LA MAUDITE GALETTE, un regard rétrospectif visant à éclairer le présent est à la base d'un modèle cyclique, donc d'une vision déterministe qui fait que dans la perspective d'un rapport bi-univoque — c'est-à-dire en envisageant le cinéma non seulement comme document-témoin de l'histoire, mais aussi comme outil pouvant influencer sur l'histoire à faire — le cinéma d'Arcand ne peut que reconduire les idéologies en place.

En étant foncièrement pessimiste, en ne proposant aucun modèle de société, aucune solution, en ne laissant aucune chance au possible, le cinéma d'Arcand adhère donc au déterminisme. Ce qu'on a longtemps reproché à Visconti dans sa façon de voir le présent par rapport à l'histoire — reproches récemment relativisés par Sanzio et Thirard — s'appliquerait plutôt à Arcand. À savoir que ses rapports à l'histoire ne relèvent absolument pas du brechtisme et que son intérêt pour la tragédie perpétuerait le modèle aristotélicien.

L'histoire étant son objet de culte, il était donc normal qu'Arcand finisse par se tourner, dans LE DÉCLIN DE L'EMPIRE AMÉRICAIN, vers ses pairs, les ecclésiastiques du Dieu-histoire, pour analyser leur comportement, pour voir comment ils brandissent les saints ouvrages (qu'ils soient signés Michel Brunet ou Arnold Toynbee), comment ils y vont de leurs propres analyses et, en définitive, comment, comme tout bon pharisien, ils ne sont guère critiques et rigoureux en se penchant sur leurs propres comportements. Cette part d'auto-dérision de même que l'humour acerbe du cinéaste ne devraient tout de même pas nous empêcher de voir que le cinéma d'Arcand en est un de constat et qu'il n'a d'autres ambitions politiques que de mettre en lumière les travers du présent, cela sans suggérer de solution. C'est un cinéma qui, quant à ses fondements, est à l'image du discours désabusé des historiens du DÉCLIN. Arcand est un observateur à l'oeil vif. C'est ce qui le caractérise le mieux, puisque c'est sa force et aussi sa limite. ●

MARCEL JEAN

Marcel Jean est critique de cinéma au journal Le Devoir. Il enseigne aussi le cinéma à l'Université de Montréal et a publié un ouvrage intitulé *Crever l'écran*.

Le Québec, Machiavel et Arcand...

La dépression post-référendaire semblant tirer à sa fin, le film de Denys Arcand **LE CONFORT ET L'INDIFFÉRENCE** paraît aujourd'hui comme un fruit qui aurait perdu de son aigreur au fil des années en mûrissant. De dur à avaler qu'il était, on le regarde maintenant avec une sorte de distance qui est bien plus que de la nostalgie et qui est propre à la mémoire des images de ce siècle que sont les «grands moments de l'Histoire» surmédiatisés. Son impact ne s'est pas amoindri, seulement déplacé.

Aussi les réflexions qui auraient pu surgir au moment de la sortie du film ont-elles dû attendre pour laisser la place à un débat sur l'actualité encore vive qui y était présentée; il est aujourd'hui possible d'en évoquer quelques unes.

Parmi celles-ci, il est un des aspects du film qui fit beaucoup parler et contribua à coller au film (puis, par la suite, à Arcand lui-même) les étiquettes de cynique et... machiavélique: il s'agit des interventions du personnage de Machiavel. Dans son costume d'époque, mais dans un décor de p.d.g. au dernier étage d'un immeuble d'où il domine la ville, Nicolas Machiavel commente les ébats politiques de la multitude et des princes en s'auto-citant. Admirablement bien interprétée par Jean-Pierre Ronfard, cette mise en scène d'Arcand cherchait davantage à rafraîchir le genre documentaire en y intégrant des éléments de fiction qu'à trouver une hypothétique «troisième voie» qui soit un hybride parfait des deux genres. Bien plus qu'un simple exercice de style, ces extraits forment une véritable structure définissant le propos du film, une charpente soutenant et portant la force du discours.

Un des effets de cette structure qui rend le discours d'Arcand percutant tient du fait qu'en donnant la parole alternativement aux deux camps en présence et en faisant agir Machiavel en commentateur, il réussit à faire mouche partout. Une raillerie envers les tenants du Oui? Il montre la bassesse des arguments employés et comment ils se sont bâtis un capital politique sur les peurs qu'ils ont suscitées dans la population. Une moquerie envers ces gens qui se sont laissé bernier par d'aussi vulgaires manoeuvres? Ou enfin mépris des argu-



ments indépendantistes trop justes, trop honnêtes, trop mous et ne misant que sur des valeurs émotives douces? Tout le monde écope. Le ton pourtant n'est pas pamphlétaire mais posé, presque clinique. Il se nourrit du style renaissance de son illustre modèle. C'est un style précis, incisif et objectif au sens où il se concentre sur l'objet de son propos:

«...Mon intention étant d'écrire chose utile à qui l'entend, il m'a paru plus pertinent de me conformer à la vérité effective de la chose qu'aux imaginations qu'on s'en fait.»¹

De plus, paradoxalement, **Le Prince** est dédié à celui que Machiavel aimerait voir faire l'unification de l'Italie d'alors, ce qui pourrait laisser croire que le Machiavel du film s'adresse à celui qui défend l'unité du pays. Pourtant, encore ici, les deux partis sont interpellés. Ainsi au début, René

Lévesque présente la question référendaire en chambre. Machiavel répond:

«Des hommes on peut généralement dire ceci: ils sont ingrats, changeants, hypocrites, ennemis des difficultés et amis de l'argent. Tant que tu soutiens leur intérêt ils sont tout à toi, ils t'offrent leur sang, leur fortune, leur vie et leurs enfants. Pourvu que les épreuves soient éloignées. Si elles se rapprochent ils se révoltent. Le prince qui s'est fondé entièrement sur leur parole, s'il n'a pas pris d'autres mesures se trouve nu et condamné.»²

Suit une séquence avec Jean Chrétien, ministre fédéral, ardent partisan du Non qui fait grand étalage de ses titres. Machiavel commente ici l'attitude de son chef et premier ministre, Pierre Trudeau:

«Le prince, afin de s'attacher son ministre le couvrira d'honneurs, de charges, de

richesses, gagnera sa reconnaissance, le persuadera qu'il ne peut se passer de ses services. Les honneurs, les richesses seront si abondants que le ministre ne pourra en désirer davantage, les charges si hautes, qu'il ne pourra que s'opposer à tout changement.»³

Encore une fois cette alternance, en plus d'ajouter à la neutralité du ton, permet une certaine dramatisation du propos, le charge d'une valeur émotive qui contraste avec le ton froid de Machiavel. Ce faisant, Arcand parvient à une forme d'équilibre entre l'ethos et le pathos comme le définissait la rhétorique classique; la raison et l'émotion qui constituent la texture même du film nous poussent vers une attitude de réceptivité morale où le jugement et le sentiment se côtoient. Les faits et les comportements qui lui sont présentés touchent de toute façon le spectateur qui les condamne ou les endosse et oblige ainsi sa communication avec le réalisateur.

De la même façon, cette alternance est aussi l'outil qui permet à Arcand d'apporter son commentaire sur le déroulement des événements. Les extraits choisis, considérés dans leur succession, sont d'abord des généralités sur l'armée (soulignant ainsi l'inégalité des rapports de force), les institutions, le pouvoir et sur la philosophie et les hommes. Il s'agit de la première partie du film où les forces en présence sont identifiées, leurs armes et leurs tactiques soupesées, enfin où les enjeux sont posés.

La deuxième partie est introduite par un moment charnière qui symbolise toute l'attitude qui prévaudra au cours des affrontements. À un discours de René Lévesque qui déclare: «...J'ai confiance en notre confiance en nous...», Machiavel répond en substance que les soulèvements d'un peuple sont inspirés par l'oppression qu'il subit ou qu'il redoute, mais que cette crainte peut être chassée par un seul homme; et il ajoute en voix-off sur des images de Trudeau distribuant des poignées de main: «...quand cette vérité leur est présentée par un homme qu'ils estiment digne de foi.» Après cette entrée spectaculaire, les propos de Machiavel deviennent le plus souvent par rapport à Trudeau et aux tenants du Non, la démonstration de ce qui fût fait, alors que pour René Lévesque et les partisans du Oui, ils sont l'illustration de ce qui aurait du être fait et par conséquent des erreurs commises.

C'est le moment du film où on sent s'installer la peur si bien utilisée par le clan fédéraliste et introduite par de bonnes doses de démagogie. Cette peur vise surtout les questions pécuniaires: les pensions, les impôts, le pouvoir d'achat. Jean Chrétien donne dans un discours les prix internationaux de l'essence sans tenir compte des taux de change et s'étonne que ce qui coûte dix dollars au Canada en coûte treize au USA... en dollars canadiens. Voilà pour le ton et le niveau du débat... La séquence la plus représentative de cette peur créée par l'argumentation des chiffres est constituée d'une série de plans très brefs qui se répondent comme lors d'une vente aux enchères où chacun ne crie qu'un chiffre, une somme d'argent, ou un nombre statistique. L'effet étourdissant obtenu nous laisse une idée globale que l'on peut résumer par la formule: «Cette campagne nous a saoulés de chiffres creux pour mieux nous rouler!» C'est un exemple type de ce que Xavier de France nomme la monstration-tremplin qu'il définit comme: «...une succession d'amorces descriptives qui fait prédominer chez le spectateur la sollicitation de l'imaginaire verbal au détriment de celle de l'appréhension du sensible, la seconde servant principalement de tremplin à la première, d'où son nom.»⁴ Comme un jeu intellectuel abstrait où les plans courts ne parlent que par leur logique combinatoire propre; l'ensemble exprime une idée forte que chacun des éléments ne pouvait laisser entrevoir.

Dans la troisième partie qui s'articule autour du thème central de la défaite, les propos de Machiavel prennent plus que jamais valeur d'énoncés moraux qui font en quelque sorte le bilan de la campagne référendaire. Suivant l'apparition de Trudeau au petit écran dans un discours tendant à montrer son humilité dans la victoire, Machiavel le salue: «Un prince habile doit nourrir contre lui quelques inimitiés afin que, les ayant matées, il en sorte grandi.»⁵

Pour Lévesque le traitement est différent. Sur celui-ci devant ses troupes défaites, Machiavel reprend en voix-off d'abord le texte du début sur la solitude du Prince devant l'adversité: «...le prince se trouve nu et condamné.» Puis il enchaîne en soulignant que: «...C'est une erreur que de compter, dans une étape périlleuse, avec trop d'assurance sur l'appui de la multitude.» Ce passage sera repris plus tard au moment de la réélection du PQ, comme pour un effet de soulignement qui d'une

part, vient réaffirmer l'entente tacite conclue entre Arcand et le spectateur depuis le début du film voulant que ce soit en fait le réalisateur lui-même qui s'adresse à nous par les mots de son personnage, et d'autre part, bien enfoncer le clou des reproches au PQ de René Lévesque.

Les autres éléments de cette troisième partie doivent aussi moins à Machiavel qu'à Arcand lui-même, en ce sens qu'ils constituent par complémentarité les deux aspects de la défaite qui sont moins politiques que le «combat des chefs»: les perdants et les gagnants qui chacun, sont traités différemment. Les perdants, par touches sentimentales voire pathétiques comme ce jardinier qui raconte comment il a pleuré ce soir-là. «...je ne dors plus très bien depuis». Ou ces travailleurs grecs déçus qui se sentent «trahis quelque part.»

Les gagnants par contre ne sont pas directement montrés en tant qu'individus, mais plutôt collectivement. Associés aux valeurs présentées dans le film comme étant celles qui ont motivé le rejet de la question référendaire, ils ont force de symboles. Les jeux, les floralies, la publicité, la religion et le salon de la caravane et du bateau, montrés avec insistance, sont autant de portraits types par lesquels est exprimée la perception de l'auteur d'un certain Québec qui s'est laissé prendre au confort et à l'indifférence.

D'une façon générale, la structure des trois étapes du film et l'articulation à travers elles des extraits de Machiavel, pourrait ressembler à *L'enfer* de Dante en ce qu'elle laisse l'impression d'une architecture organique, d'une spirale involutive qui partirait des sommets pour descendre lentement vers les intérieurs. Des grands personnages de ce drame aux troupes de la «multitude» et des idéaux «nobles» à la vénalité. C'est un périple dans les régions centrales d'un échec et non pas d'une victoire.

LE CONFORT ET L'INDIFFÉRENCE est un film de démonstration plus que d'analyse; l'écriture d'Arcand construit une trame dramatique par une sorte de mise en scène de la réalité qui nous montre une idée pré-existante au film. C'est une démarche littéraire qui suppose l'élaboration préalable d'un concept, sa mise en forme et sa communication par le moyen le plus apte à conserver intact ses éléments d'origine. C'est précisément cette approche littéraire qui conçoit le documen-

taire en termes dramatiques, qui constitue la base de la réflexion d'Arcand sur le genre.

Un facteur important du dynamisme du film se fonde lui aussi sur une des composantes de la narrativité du film de fiction. Il s'agit de la faculté d'appréhension du spectateur des péripéties conduisant à la résolution du drame. Comme dans la tragédie grecque, le déroulement de l'action suit une logique implacable sur laquelle il nous est impossible d'intervenir, mais nous restons pourtant attentifs et anxieux jusqu'à l'ultime dénouement. Dans le film, dès le début, nous en connaissons l'issue et ce seul fait accentue la force d'entraînement de la structure. Nous participons à l'Histoire et à ce titre la campagne qui se refait sous nos yeux ne nous surprend plus mais ne cesse pourtant de nous pousser vers les mêmes condamnations et les mêmes regrets.

Un autre aspect de la démarche littéraire d'Arcand participant cette fois davantage du documentaire, peut nous permettre d'envisager les extraits «Machiavel» comme des passages lus ou comme un texte montré du doigt, un intertitre.

Artifice de présentation d'une réalité abstraite ou commentaire contrapunctique, les intertitres ont surtout été utilisés dans le cinéma militant des années soixante-dix (Solanas, Godard, Groulx, Lamothe, entre autres), à la fois pour leur impact visuel et comme outil de distanciation. C'est aussi par cette transformation du texte en image en lui conservant la même valeur de commentaire qu'Arcand apporte sa contribution au renouvellement du documentaire. Le choc des deux réalités présentées (les faits du référendum appartenant au mouvement de l'Histoire et Machiavel à la dimension littéraire par l'origine de son texte et la nature de sa fonction d'intertitre), engendre ce rapport mouvement/inertie et crée le dynamisme de la démonstration.

Enfin, comme autre particularité de la construction du film, il faut ajouter qu'Arcand s'est joint une équipe de cinéastes qui ont retrouvé les protagonistes de leurs films antérieurs pour qu'ils soient les témoins privilégiés de ce moment historique⁶. Comme un hommage au documentaire québécois, ironiquement, celui qui a le plus souvent porté l'idée nationaliste, ce choix permet aussi d'entretenir avec ces personnages une relation plus

étroite du fait de leur familiarité avec le réalisateur et la caméra. Vraisemblablement tournées par chacun des réalisateurs impliqués, ces séquences ont à la fois la chaleur du direct et reflètent l'intimité des cinéastes avec leur sujet.

Parmi les personnages des perdants, le seul peut-être à formuler une amorce d'explication à la défaite, c'est Hauris Lalancette «On calculait que le loup aurait pas été si vorace...» et sa femme de risquer: «C'était peut-être trop démocratique...». Ces réflexions sont celles qui semblent les plus proches du réalisateur. Par l'attitude adoptée envers le discours péquiste et l'insistance de la démonstration des valeurs gagnantes, Arcand s'en prend à la classe politique qui semble avoir une vision platonicienne de l'État selon laquelle le gouvernement de la cité ne peut être l'affaire du peuple et doit être confié aux vrais philosophes...

C'est sans doute là son plus vif reproche à l'endroit du PQ de René Lévesque qui n'opposait que des cures homéopathiques aux injections massives de fédéralisme. Dans cette guerre de faux-semblants qui avaient tant de force de persuasion, peut-être eut-il mieux valu ne pas négliger ces moyens. «...car la masse des hommes ne fait guère la différence entre la réalité et l'apparence. Souvent même l'apparence le frappe plus que la réalité.»

En plaçant cette citation vers la fin du film, Arcand souligne qu'il n'y a pas de honte à vaincre par la ruse en laissant à d'autres s'il le faut des armes plus nobles. Il rejoint en cela les Cyniques grecs qui croyaient à ce principe et pour lesquels l'homme est toujours en représentation, si bien que l'on peut considérer la vie comme un immense théâtre où chacun tient un rôle.

C'est dans cette perspective que les perdants du référendum ont fini par se laisser glisser dans le confort et l'indifférence et se sont retrouvés quelques années plus tard à l'aube du déclin de l'empire américain.

ROGER BOURDEAU

1/ Nicolas Machiavel, *Le Prince*, Garnier-Flammarion, Trad.: Yves Lévy, Paris, 1980, p. 149

2/ *Ibid.*, p. 156

3/ *Ibid.*, p. 184

4/ Xavier De France, *Éléments de scénographie du cinéma*, Formation de Recherches cinématographiques, Université de Paris X Nanterre, 1982, p. 61

5/ *Op. cit.*, p. 175

6/ Tahani Rached, Guy L. Coté, Jacques Godbout, Bernard Gosselin, Gilles Groulx et Pierre Perrault.

Scénariste et critique de cinéma, Roger Bourdeau prépare actuellement un doctorat à la Sorbonne. Son sujet de thèse: Une étude comparée de la narrativité du documentaire et de la fiction.



LE CONFORT ET L'INDIFFÉRENCE

De ON EST AU COTON à GINA

Si l'on admet aujourd'hui que le réalisme, au cinéma comme en littérature, ne provient pas tant de références à la vérité mais plutôt du mode de représentation choisi, on doit reconnaître ce caractère au film ON EST AU COTON dont les années d'interdiction qui l'ont frappé (1970-1977) apparaissent comme une résultante. «There have been criticisms about the film's objectivity that have come to me from a very wide variety of sources - enough to make this action necessary», disait la courte note du commissaire de l'ONF, S. Newman, qui mit le film à l'index. Pourtant, ces mots venaient après une seconde version (janvier 1971) amputée de la participation de M. Edward F. King, président-directeur général de la *Dominion Textile*, à la demande de ce dernier; de certains passages litigieux suite aux décisions d'une firme d'avocats qui étudia les implications légales du film; de plans ayant trait à la violence à cause de la loi sur les mesures de guerre (automne 70). Qu'avait donc cette version de janvier 1971? Elle taisait bien des faits qu'on lui a reprochés comme le fait que seize métiers à tisser silencieux avaient été installés dans telle usine, que les cas de silicose n'étaient pas si courants que le film semblait le laisser entendre. Mais la subjectivité de l'information est un phénomène connu qui ne justifie pas un geste aussi radical. Selon qu'on place sa caméra d'un côté ou de l'autre, les images sont différentes. Et le point de vue de l'équipe d'Arcand était non pas de réaliser un film représentatif de l'industrie des textiles au Canada, mais sur la situation des ouvriers. Solidement documenté, structuré selon trois fils conducteurs complémentaires qui se chevauchent (on suit la fermeture de l'usine de Coaticook, rencontre avec Madeleine Parent qui donne une perspective historique, situation du textile dans sa dimension «vécue»: réunions syndicales, etc.), organisé selon un développement de thèmes qui remettent en cause un peu tout le Québec industriel, le film se voulait didactique, enseignant aux gens comment ils sont exploités, par qui, dans quelles conditions. Le montage très morcelé passant rapidement d'un témoignage à un autre, d'un fait à un autre, des images soignées (même esthétisantes), une bande sonore particulièrement riche, le film avait tout pour soutenir l'attention du spectateur sans briser la continuité du pro-

pos de base. Et pour remplacer les plans du directeur général de la *Dominion Textile*, une bande sonore sur une image blanche faisait mention de la censure exercée, ainsi que la lecture de la lettre que M. King avait envoyé à l'ONF, réclamant le retranchement de sa participation au film, tant au niveau de l'image que de la bande sonore. Ainsi on pouvait entendre: «Dans la version originale de ce film...»

Le vrai malaise qu'aucune suppression ne pouvait éliminer était bien un regard à la fois documenté et singulier sur notre réalité particulière, une représentation inquiétante de notre univers quotidien. Le film était certes subversif, mais bien davantage par une différence inscrite au niveau du mode de représentation. Il ne laissait au spectateur aucune possibilité de s'échapper d'un constat d'échec et d'aliénation.

Après avoir quitté l'ONF et s'être orienté vers la fiction, GINA, réalisé en 1975, renoue avec ON EST AU COTON. Comment interpréter le sens de cette filiation? On retrouve de nombreuses références à ON EST AU COTON dans GINA. Ainsi l'idée même du film renvoie au tournage d'ON EST AU COTON, alors que séjournant dans un hôtel de Coaticook avec le caméraman Alain Dostie et l'ingénieur de son Serge Beauchemin, Denys Arcand fit la connaissance d'une strip-teaseuse appelée Brigitte. Deux faits divers ayant trait au viol d'une danseuse s'étaient aussi ajoutés, servant à étoffer le personnage. La création des personnages des trois cinéastes et de leur production faisant un documentaire sur le milieu du textile pour l'*Office national du cinéma*, film qui sera interrompu par une décision du commissaire, renvoie directement cette fois au problème de censure qu'avait connu Arcand. Mais bien qu'interprétés par des comédiens, les témoignages de travailleurs du textile représentent dans GINA la référence la plus directe au film ON EST AU COTON. Arcand va jusqu'à prendre intégralement des propos de son précédent film (ainsi l'interview de Dolorès présentée lors du strip-tease de Gina). Enfin on assiste à un tournage à la fin du film: l'équipe des cinéastes travaille maintenant à un long métrage de fiction.

Dès sa sortie, GINA a été généralement

interprété selon cette chaîne signifiante que constitue le réseau autobiographique: une entreprise d'auto-critique et de justification. Victime de la violence des gens au pouvoir, Arcand aurait choisi de retourner contre eux leurs propres armes (le cinéma de spectacle); en mettant en lumière ces mécanismes de la violence qui génèrent ces phénomènes d'exploitation et d'aliénation qui fondent le pouvoir. Son pari aurait donc été celui d'amener le public dans la salle de cinéma sous un certain prétexte et, par la subversion des moyens utilisés, provoquer chez lui une attitude de réflexion par rapport à la société dans laquelle il vit. Or contrairement à l'attitude critique, Arcand a cherché à minimiser cette partie autobiographique dans les entrevues qu'il a accordées. Son but n'était pas de régler des comptes, il n'avait pas voulu refaire ce qui avait déjà été fait: «Il est vrai que je n'ai pas tenté d'éviter cet aspect du problème, mais j'ai vraiment stylisé tout cela». ¹ Et une analyse attentive de la place du réseau autobiographique dans l'oeuvre ne révèle pas une organisation en fonction de l'ordre social. ²

Le référent du discours dans GINA est en apparence double: c'est l'histoire de Gina, strip-teaseuse violée par une bande de motoneigistes et vengée par les hommes de main de son agence; c'est aussi l'histoire de Dolorès l'ouvrière. L'histoire de Gina se développe selon le mode de représentation bien connu du cinéma hollywoodien, celle de Dolorès selon le procédé narratif qui caractérise le type documentaire: interviews en noir et blanc avec un grain différent (16mm), l'image est souvent réduite dans un rectangle, etc. On peut se demander pourquoi Denys Arcand a utilisé des formes narratives différentes. Si une première lecture tend à motiver la partie «Dolorès ouvrière» du récit, une analyse attentive montre qu'elle est vite désamorçée: «Dans les deux premières bobines, le réseau autobiographique et le réseau imaginaire ont autant d'importance l'un que l'autre: le passage de l'ordre social (...) à l'ordre commercial (...) présente un certain équilibre. Par contre dans les trois autres bobines, (...) le documentaire disparaît graduellement (...). Au lieu de faciliter le passage du spectacle à la réflexion, le réseau autobiographique devient presque un hiatus.» ³ La volonté de voir en



ON EST AU COTON

GINA un faux film de fiction tient à des considérations qui ne relèvent pas de la logique interne du film, mais qui sont davantage redevables à une phénomène d'attribution d'authenticité aux images de type documentaire, ce qui modifie la perception de l'inter-action documentaire / fiction à l'oeuvre dans le film. ON EST AU COTON demeurant censuré au moment de la sortie de GINA mais ayant connu une diffusion parallèle fort satisfaisante, les références à ce film constituaient des renvois directs à la réalité. Mais le recul impose une nouvelle lecture.

Une voie d'interprétation à explorer semble toute indiquée dans ces deux moments qui réalisent la fusion des deux formes narratives: la participation de Gina comme interprète à une interview d'ouvriers colombiens (en couleurs); le moment où Gina et Dolorès se retrouvent dans une salle de bains, côte à côte devant un miroir, comparant leurs salaires (de quatre cents dollars pour la première à quatre-vingts pour la seconde) et se ressemblant étrangement. L'illusion créée par le documentaire et la réalité de la fiction se juxtaposent alors dans ce gain de réel produit chez Gina et ce déplacement vers l'imaginaire opéré chez Dolorès. L'opposition se retourne et s'annule par une redistribution du sens. Si le documentaire disparaît graduellement dans GINA, c'est suite à la fusion documentaire et fiction, réel et imaginaire: «Double mécanismes de reproduction, ils s'appuient l'un l'autre, se relaient, se renforcent pour montrer ce qui est. Cette mise en abyme du film dans

le film, du documentaire dans la fiction et vice versa retourne sans cesse la représentation, réussit à l'épuiser de son inaltérable évidence.»⁴ La scène du tournage, vers la fin du film, signifie bien davantage qu'un retour des cinéastes à la sécurité (ils abandonneraient le documentaire). Elle présente un caractère étrangement artificiel: les comédiens sont dirigés d'une manière plutôt caricaturale, on entend les commentaires des spectateurs rassemblés qui ont assisté à la scène, un photographe est intercalé dans un plan montrant la vedette Denise Filiatrault, et Marcel Sabourin fait des blagues sur les mauvais moments de son métier de comédien. Tout le questionnement sur la représentation culmine dans cette scène qui nivelle les registres.

Ce que GINA met en scène, c'est bien le réel de la représentation. Arcand vide les images et les sons de leur sens contextuel pour les réinvestir d'un nouveau circuit de sens qui renvoie à l'aspect sensible du film. On ne peut pas parler de référent naturaliste ne de «représentation barrée», par une opacification du spectacle. L'appréhension conceptuelle de l'espace et du temps tient compte de l'outillage. GINA oblige à un réajustement du regard et à une reformulation des concepts d'intelligibilité. Il montre que le rapport de la culture à la nature s'est transformé et qu'il y a désormais modification dans le statut de la représentation.

Diderot disait: «On est soi de nature, on est autre d'imitation.» Arcand semble

inverser la proposition et se demander si notre nature ne consiste pas dorénavant en une imitation d'images reçues. Et qui dit images dit idées. Mise en échec de l'imaginaire et constat d'aliénation sociale s'appuient l'un l'autre et créent l'axe d'orientation de l'oeuvre. Rarement un cinéaste a été si logique, a présenté un sens rationnel aussi impeccable. Il n'y a aucune porte de sortie dans les films d'Arcand tant sur le plan des solutions sociales que de l'imaginaire. L'oeuvre ne présente aucun hiatus entre son esthétique et l'idéologie véhiculée. Le contrôle est parfait. Il n'y a aucune faille.

Partir d'ON EST AU COTON pour interpréter GINA représentait une démarche normale à la sortie de ce dernier film. Mais opérer le cheminement inverse apparaît tout indiqué aujourd'hui. On comprend alors pourquoi Arcand ne donnait aucune solution aux problèmes exposés dans ON EST AU COTON et que sa mise en place des caractéristiques aptes à créer l'effet de réel était parfaite, le réalisme étant poussé à bout jusqu'à l'intoxication.

On a vainement cherché un projet politique aux films d'Arcand et en même temps ce dernier fut toujours considéré comme un cinéaste politique. Parce qu'il présente un catastrophisme en prise directe sur l'inconscient collectif, le politique est partout dans le travail de ses films. Mise en échec du langage et cul-de-sac social se présentent en corollaires. L'imaginaire d'Arcand est définitivement «branché» sur le social. Que nous réserve l'auteur après LE DÉCLIN? Certainement un film qui provoque une angoissante recherche du devenir.

MICHEL LAROCHE

1/ Propos recueillis et cités par Tadros, Jean-Pierre, «Denys Arcand entre le textile et le viol de la stripteaseuse», *Le Jour*, 25 janvier 1975, p. 11.

2/ Voir à ce sujet Chevrier, Henri-Paul, *La distanciation au cinéma (application dans les films de fiction de Denys Arcand)*, mémoire de maîtrise présenté au Programme d'études cinématographiques de l'Université de Montréal, août 1982, 202p.

3/ *Ibid.*, p. 166.

4/ Bellemare, Denis, «La mélancolie et le banal», *Dérives* no 52, aut. 1986 (Cinéma québécois. Nouveaux courants, nouvelles critiques.), p. 20.

Auteur d'un ouvrage sur Jodorowski et de nombreux articles sur le cinéma expérimental, Michel Larouche est professeur à l'Université de Montréal et président de l'Association québécoise des études cinématographiques.

La lucidité et le désespoir

Après deux films d'intervention censurés et un projet refusé, Denys Arcand s'est tourné vers le cinéma de fiction: LA MAUDITE GALETTE en 1971, RÉJEANNE PADOVANI en 1973 et GINA en 1974. Il s'est justifié en déclarant: «Tout ce que je peux apporter en tant que cinéaste, c'est la distanciation». Et il a voulu faire un cinéma conscient de lui-même, conscient de ce qu'il racontait et de ce qu'il proposait... pour forcer les spectateurs à une attitude critique, autant rationnelle qu'émotive.

Nous nous proposons de vérifier brièvement comment cette distanciation reste simplement amorcée dans LA MAUDITE GALETTE par la dédramatisation de la mise en scène; ensuite comment elle s'avère réussie (malgré certains compromis) dans RÉJEANNE PADOVANI, qui passe du simple constat à l'analyse grâce à l'historicisation des personnages et à la discontinuité du récit; puis comment elle est compromise dans GINA qui refoule finalement la réflexion derrière le spectacle hollywoodien.

LA MAUDITE GALETTE présente des marginaux incapables de s'exprimer autrement que par la violence (huit crimes) et qui n'aspirent qu'à devenir subitement riches. Le film se divise en quatre séquences de trois scènes. D'abord la visite de l'oncle, le souper qui tourne mal et le complot de Berthe pour dévaliser l'oncle, puis le voyage de nuit, la tuerie pour la galette et l'incendie des lieux; ensuite la fuite d'Ernest avec l'argent à travers trois hôtels et finalement la tuerie chez les parents.

Arcand n'a pas voulu faire autre chose que le procès-verbal d'une certaine réalité. Son personnage principal reste sans histoire, défini une fois pour toutes comme le minable qui tente le grand coup (et qui le manque parce qu'il est minable). Presque absent de la première partie, il est toujours dans l'obscurité dans la suivante; presque toujours silencieux dans la troisième partie, il est assassiné dans la dernière. Ernest s'avère sans existence réelle, simple symbole décentré par le vide.

Le récit se contente de reprendre les stéréotypes du film criminel, additionnant de façon très linéaire des tableaux complets en eux-mêmes. LA MAUDITE

GALETTE montre les contradictions sociales mais ne les explique pas. Les personnages ne tuent pas pour se venger de leur misère mais uniquement pour la galette, pour s'acheter un gros char et une «plotte». Le gangstérisme apparaît comme la seule solution pour «se décroter» mais l'aliénation n'est jamais présentée comme telle.

L'intérêt du film, c'est d'abord son traitement particulier, non-violent et très théâtral. En effet le découpage classique multiplie les plans et les angles de prises de vues, nous place toujours au meilleur endroit et décide de nos réactions. En plus il masque cette fragmentation par les raccords ou les mouvements de caméra de façon à rendre la représentation transparente et naturelle. Mais Arcand refuse justement de privilégier notre participation affective et notre identification.

Dans LA MAUDITE GALETTE, il se contente de filmer en plans-séquences, très longs et souvent fixes. Sa description du milieu de la criminalité s'exerce sans aucune émotion et sans aucune dramatisation. Il nous incite moins à «vivre» l'action qu'à prendre un certain recul pour l'observer très lentement, presque toujours à la même distance, en vitrine. Cette mise en scène frontale nous oblige à rester de simples témoins extérieurs, conscients de se faire raconter une histoire.

Denys Arcand semble multiplier le nombre de plans au fur et à mesure que ses budgets augmentent. LA MAUDITE GALETTE, RÉJEANNE PADOVANI et GINA ont coûté respectivement 145 000\$, 201 000\$ et 360 000\$ en même temps qu'ils comptaient chacun 203, 313 et 470 plans pour la même durée. Comme si d'un film à l'autre, Arcand apprenait graduellement à faire du cinéma... hollywoodien! Dans les faits, son style restera théâtral mais sa structure narrative sera toujours plus complexe.

RÉJEANNE PADOVANI raconte une soirée chez l'entrepreneur Vincent Padovani qui a réuni autour de lui des personnalités politiques (et leurs épouses) pour fêter l'inauguration de l'autoroute qu'il a construite. Au quart du film arrivent la nouvelle du retour en ville de l'ex-femme de Padovani et l'annonce par deux jour-

nalistes d'une manifestation pour le lendemain. Puis au milieu du film, Réjeanne Padovani se présente dans la serre, sollicitant une rencontre avec son ex-mari.

Pendant que l'avocat négocie entre la serre et le bureau du patron, les invités se prostituent et le secrétaire du ministre contre-carre la manifestation avec la collaboration de la police. Finalement on fait assassiner Réjeanne et le lendemain, tous se retrouvent à l'inauguration. En plus de permettre des rapprochements avec l'actualité: le maire Drapeau, le ministre Pinard, l'avocat Raymond Daoust, la cantatrice Colette Boky... le film élabore une analyse politique particulièrement juste.

Le premier quart du film reproduit l'ordre social par l'alternance entre ceux qui commandent en haut (parrain, ministre, maire) et ceux qui se salissent les mains en bas (mafiosi, policiers, serveuses). Au rez-de-chaussée, les dirigeants discutent de contrats et boivent du champagne tandis qu'au sous-sol les exécutants parlent de courses et boivent de la bière. Le montage parallèle souligne les contradictions de classes et montre les connivences entre la politique et le crime organisé.

Cette hiérarchisation se retrouve dans la mise en scène: des plans isolants (relativement rapprochés) correspondent à l'individualisme et à l'arrivisme des maîtres alors que des plans englobants (relativement éloignés) correspondent à l'anonymat et à la solidarité des domestiques. Pendant le récital d'opéra, cet Ordre sera transgressé par un coup de téléphone... et perturbe le reste du film par trois situations: le retour de la femme infidèle, l'intrusion de la journaliste et la manifestation gauchiste.

Dans les trois cas, la réponse sera l'élimination violente. Nous alternons successivement entre la visite d'une journaliste aux questions compromettantes, son passage à tabac et les attentions particulières des serveuses à l'endroit du maire; entre un comité de citoyens luttant contre la construction de l'autoroute, le saccage de son local et la liaison Jeanine Biron/Jean-Pierre Caron; entre Réjeanne réclamant ses enfants, son assassinat et la liaison Hélène Caron/Vincent Padovani.

Les mécanismes sociaux sont expliqués à travers les moyens que se donnent les autorités pour maintenir le statu quo (et les avantages sexuels qu'ils en retirent), le sort réservé à ceux qui ne veulent pas obéir (passage à tabac, saccage, assassinat) ou les relatives récompenses à ceux qui jouent le jeu (de l'argent, une promotion...). La structure ternaire de la narration (transgression-répression ou récompense-retour de l'ordre) nous propose donc un discours sur l'Ordre et sur le Pouvoir.

La discontinuité du récit permet de confronter les situations et de dégager leur interdépendance. Parce qu'ils n'existent pas uniquement en fonction des personnages, les événements socio-politiques se révèlent plus le sujet véritable du film, qu'un simple décor. D'ailleurs l'intrigue amoureuse de Réjeanne (psychologisme) s'efface pour ainsi dire derrière le contexte historique et les contradictions politiques. Parce que les personnages sont réellement historicisés.

En effet ils ne sont pas situés n'importe où, n'importe quand; ils se définissent toujours par leurs rapports aux autres et à la réalité. La permanence des plans les regroupant par deux ou trois, sert à les inscrire dans un contexte plus large et, par-dessus les drames individuels, les rapports de force et la corruption générale sont très bien démontrés. Les personnages restent plus importants par leur fonction sociale ou leurs intérêts politiques que par leur psychologie (ou leur enfance malheureuse).

La distanciation s'exerce presque par

tout, sauf là où elle devrait peut-être le plus s'exercer: dans les scènes de répression... L'altercation entre la journaliste et le gorille comprend 27 plans en 172 secondes, le saccage au comité de citoyens comporte 25 plans en 172 secondes et l'assassinat de Réjeanne 9 plans en 30 secondes. La durée moyenne de ces plans oscille entre 4 et 5 secondes, ce qui relève plus de l'excitation hollywoodienne que de la réflexion brechtienne.

Non seulement les scènes en question sont découpées en plans de plus en plus courts, mais aussi de plus en plus rapprochés... jusqu'au résultat. Gros plan de la journaliste «ensanglantée» (plan 143); gros plan en plongée de Réjeanne qui gémit étendue sur le sol (plan 270). L'attitude critique est donc hypothéquée par le traitement spectaculaire de la violence et aussi par le caractère «bloqué» de la finale.

Vincent Padovani assiste à «son» inauguration à travers la vitre arrière de sa limousine. Nous sommes dans la voiture et c'est avec lui que nous nous éloignons de la scène — satisfaits. Nous avons été invités chez lui pour le voir manipuler tout le monde, mâter toutes les révoltes, se débarrasser de sa femme, ouvrir son autoroute et fermer son film... Il est difficile de ne pas adopter son point de vue. Conscient de ses moyens, Arcand a choisi de focaliser son film sur le Pouvoir.

Dans RÉJEANNE PADOVANI, on semble fasciné par les puissants et les réactionnaires jusqu'à susciter du respect ou de l'admiration pour le milieu (ne serait-ce que pour son efficacité). La finale bloque toute volonté de transformer la société en

consacrant l'«impitoyabilité» du système. Si le film élabore une analyse rigoureuse des rapports de force, il démoralise le spectateur par l'échec des moyens d'intervention et par le rôle essentiel du Destin. On ne peut rien y faire.

Dans GINA, une équipe de cinéastes vient terminer un documentaire à Louiseville en même temps que la strip-teaseuse Gina vient y donner son spectacle. Ils font connaissance et ils filment les ouvriers(ères) du textile — en particulier Dolorès — tout en subissant les provocations d'une bande de motoneigistes (subventionnés). Gina se fait violer, le tournage est annulé et le gérant de la danseuse vient la venger. Gina part en voyage, les cinéastes tournent de la fiction, Dolorès se marie.

Le générique révèle déjà les articulations narratives et les enjeux dramatiques. Les cinéastes se préparent à partir, en plans fixes; Gina assiste à la raclée de celle qu'elle remplacera, en plans mobiles. La musique débute quand apparaît Louiseville... Les cinéastes et Gina seront donc les deux pôles principaux d'un film situé dans une ville où il y a deux groupes aux intérêts opposés: les travailleurs(euses) et les désœuvrés... Il s'agira donc d'une structure narrative dédoublée (en quatre).

Entrecoupés par des plans de la ville, les ouvriers sont présentés en plans fixes et éloignés (sauf Dolorès) et les motoneigistes sont en plans mobiles et éloignés (sauf Bob). Bref les cinéastes et les travailleurs sont en plans fixes et relèvent d'un réseau autobiographique (en référence à un tournage précédent d'Arcand — ON EST AU COTON) alors que Gina et les motoneigistes sont en plans mobiles et relèvent d'un réseau imaginaire (en référence au cinéma d'aventure).

GINA est construit sur l'imbrication de deux réseaux: d'une part le pôle autobiographique qui véhicule les incidences sociales, à savoir les conditions de travail des ouvriers du textile et aussi la viabilité du cinéma direct d'intervention; d'autre part le pôle imaginaire qui véhicule les incidences commerciales, à savoir l'attrait des vedettes (Céline Lomez, Claude Blanchard, Donald Lautrec) et aussi l'attrait de la violence et du sexe (sur lesquels s'est appuyée la publicité).

Il s'agissait d'appâter le spectateur par le réseau commercial et ensuite désamor-



GINA

PHOTO BRUNO MASSENET

cer ce discours de la séduction par l'inscription du réseau social... qui détournerait le film vers la réflexion. L'alternance entre les trois sous-récits (les cinéastes/les ouvriers, Gina/les motoneigistes, les cinéastes/Gina), permettrait certains transferts de perspectives et postulerait un travail de lecture critique. Pour commencer par le réseau commercial, admettons qu'il s'apparente au western.

Gina, excellente danseuse, experte au billard, incorruptible, fidèle, toujours vêtue de blanc... se retrouve seule contre une bande de sombres pingouins, violents, arrogants, oisifs... et tellement dégénérés qu'il devient naturel qu'on les extermine (pour le plus grand plaisir des spectateurs). Avec les motoneiges en guise de chevaux, la cabine de motel en guise de maison isolée, le bateau désaffecté comme repaire, la gare, l'hôtel, le spectacle, l'alcool... et même les Mexicains!

Mais il y a subversion. Alors que le western se fonde souvent sur la quête de l'argent et que «la meilleure femme ne vaut pas un bon cheval», Arcand court-circuite l'enjeu principal sur les rapports entre les hommes et les femmes et fait de Gina le centre réel du réseau imaginaire. Elle mène le bal, non pas comme «police woman» aux qualités masculines, mais parce qu'elle joue pleinement le jeu de la séduction, sans concessions et avec franchise. Elle avoue être payée pour cela.

Elle ne se contente pas d'être le pôle d'attraction du regard des hommes: elle affiche son indépendance et défie les normes. Dans un milieu où Rita doit porter une mini-jupe sur les ordres de son mari, où Carole aide son ami à violer la danseuse, où Linda en est réduite à se prostituer, où Brigitte est battue... Gina devra payer le prix de sa liberté. Par un viol dont l'horreur (quinze agresseurs) traduit l'ampleur de la transgression qu'elle a commise aux yeux des machos.

Cet affrontement entre une héroïne et des brigands, sur la place qu'elle occupe et celle qu'ils veulent qu'elle occupe, est chevauché par le réseau autobiographique. Le tournage du documentaire sur les travailleurs du textile vise à subvertir le propos commercial, à l'orienter autrement. Si on met de côté l'introduction et la conclusion, il n'y a pourtant que cinq scènes où les cinéastes et les ouvriers existent par eux-mêmes... et non pas dans l'ombre de Gina.

Au début, les souvenirs du vieux syndicaliste et les deux explications de Dolorès sur les conditions de travail s'intègrent bien dans le discours principal. Dans la troisième bobine, un plan de Dolorès qui raconte le plaisir du travail honnête et la satisfaction d'être pauvre... surgit en plein milieu du spectacle de Gina. Les cinéastes et Dolorès sont dans la salle et Arcand abandonne les confidences (plaquées) de l'ouvrière pour privilégier le strip-tease... jusqu'à la fin.

Dans la quatrième bobine, la scène du viol est suivie par les commentaires de Dolorès sur des photos de la répression policière lors de la grève de 1952. Le rapprochement entre la violence faite à Gina et celle faite aux grévistes fournit une belle métaphore... mais on n'explique pas un viol par un autre, surtout que le viol raconté (en sourdine) permet de mieux respirer après le viol vécu (en état de choc). D'ailleurs les cinéastes s'en vont et la dernière bobine est consacrée à la vengeance de Gina.

Au début, les deux réseaux présentent un certain équilibre. Par la suite, les cinéastes ne travaillent presque plus et le documentaire disparaît graduellement (seulement deux extraits) pour laisser le champ libre à «une histoire de sexe et de sang» dont la dramatisation sera de plus en plus dynamique... Arcand choisit en cours de route de privilégier le suspense et, débarrassés des problèmes de conscience engendrés par le début, les spectateurs peuvent enfin se défouler en paix.

Au lieu de faciliter le passage du spectacle à la réflexion, le réseau autobiographique devient presque un hiatus, un empêchement de tourner en rond. L'ordre social et le personnage de Dolorès s'effacent peu à peu. L'intégration des deux récits ne provoque que deux moments de fusion: d'abord la scène où Gina sert d'interprète aux ouvriers colombiens... et ensuite la scène où Gina et Dolorès, avant le spectacle, se rencontrent devant le miroir de la salle des toilettes.

Elles se disent leur salaire, comme une date de naissance. Gina semble faire ce métier par choix, par plaisir, tandis que Dolorès reste condamnée par le destin. Gina n'a pas d'illusion, Dolorès entretient les siennes, l'une profite du système, l'autre perpétue son aliénation... Bref la scène n'explique pas la misère mais elle souligne les contradictions. Et la confron-

tation des deux récits ne dégage rien de plus que des parallèles car la distanciation ne s'exerce pas sur le bon réseau.

Le réseau autobiographique renforce le vraisemblable alors qu'il aurait fallu dédramatiser le réseau imaginaire. C'est justement le spectaculaire qu'il aurait fallu commenter. Mais si le film ne prend pas ses distances face au strip-tease, au viol, à la tuerie... il reste que le tournage du documentaire fait directement référence à celui d'ON EST AU COTON (donc à la réalité) et fournit une analyse intéressante du métier de cinéaste. Arcand critique en même temps qu'il justifie sa propre démarche.

Honnêtes mais impuissants, conscients mais peu engagés, les cinéastes se retrouvent boycottés par l'Office national du cinéma/du film. Ils ne peuvent terminer leur film, ou plutôt démissionnent, et finalement s'intègrent au système en tournant un film commercial avec vedettes et violence, une autre MAUDITE GALETTE. La boucle est fermée: les cinéastes consacrent la non-viabilité du cinéma direct d'intervention (au Québec) et la trilogie de la fiction débouche sur un constat d'échec.

Coincé entre sa formation d'historien (ce qui lui facilite l'exercice de la distanciation) et son envie de faire du cinéma (quitte à ce qu'il soit spectaculaire), Denys Arcand a peut-être réalisé un film tiraillé «entre les commandes hollywoodiennes de la SDICC et les pulsions sociales canalisées par le direct» (Yves Picard). Mais c'est encore la violence qui lui servira d'échappatoire... car ses trois premiers films de fiction débouchent en quelque sorte sur la mauvaise conscience et le terrorisme.

Parce que ses personnages semblent incapables de prendre en main leur destin, ils proposent toujours l'action violente, individuelle et aliénée (dirigée contre plus faible que soi). Arcand a beau avoir une conscience sociale très vive, il ne croit pas aux solutions politiques... Il gardera silence pendant sept ans, jusqu'à ce que la réalité (référendaire) lui donne raison. Et qu'il nous donne l'analyse la plus lucide des contradictions de notre société dans LE CONFORT ET L'INDIFFÉRENCE. ●

HENRI-PAUL CHEVRIER

Henri-Paul Chevrier a consacré sa thèse de maîtrise à Denys Arcand. Il enseigne le cinéma au Collège Saint-Laurent et à l'université de Montréal.

La série Duplessis dix ans plus tard



PHOTO ANDRÉ LE COZ

Lorsqu'on m'a demandé d'écrire un texte portant sur certaines techniques scénaristiques de la série *Duplessis*, j'ai eu peur. Peur de me pencher sur une oeuvre écrite par un de nos plus grands cinéastes, sinon le plus grand. Peur d'être déçue en relisant une oeuvre diffusée dix ans plus tôt et qui m'avait laissé d'excellents souvenirs. Peur de me tromper également et d'attribuer à l'auteur des intentions inconnues de lui.

J'ai accepté le défi et mes peurs ont commencé à s'estomper à la scène un pour disparaître tout à fait à la scène deux. Je ne suis pas historienne, encore moins politologue. Je ne recherche pas à démontrer la justesse des faits historiques ni à analyser la démarche politique des protagonistes. Pas plus d'ailleurs, essaierai-je de démontrer les implications de ce document télévisuel dans la société québécoise.

J'ai devant les yeux le scénario d'une série à caractère historique destinée à la télévision: un produit culturel de divertis-

sement. C'est en partant de cette prémisse que j'ai abordé le volumineux texte de Denys Arcand.

Le texte se divise en sept sections: les comptes publics, l'Union nationale, l'échec, la retraite, le pouvoir, «Herr Kanzler Duplessis», la fin. Ces différentes sections, en plus de nous familiariser avec un parti politique, nous font découvrir une personnalité politique profondément fidèle à elle-même, à ses principes et à ses idéaux.

L'élément le plus frappant du texte est sans aucun doute la qualité des dialogues. Qualité parce que nous sommes en présence d'une véritable «oeuvre d'auteur». En effet, le scénariste nous offre à travers ses personnages, sa propre vision de la société québécoise. Il importe peu de savoir si tel ou tel personnage a dit ceci ou cela. Le scénariste a choisi le personnage le plus apte à transporter ses idées. C'est pourquoi, l'oeuvre d'Arcand demeure actuelle et tout aussi intéressante

aujourd'hui qu'il y a dix ans.

L'auteur choisit de commencer son récit de façon dynamique. Ça «grouille» au parlement de Québec, Maurice Duplessis mène l'enquête sur les comptes publics. Les premières scènes sont courtes, vives et dévoilent déjà un nombre impressionnant de détails. Détails sur la situation politique du Québec mais surtout des détails qui permettent de saisir l'ambiance dans laquelle baigne ce curieux personnage qu'est Duplessis. Il aime le peuple et ce dernier le lui rend bien. On vient de loin pour avoir la chance de le voir; même le neveu de Rosaire Nadeau se fait gentiment sermonner parce que son oncle n'est pas venu le saluer lors de son dernier séjour à Québec. On y apprend aussi que Duplessis a quarante-six ans et qu'il n'est pas marié.

Arcand y va aussi de son grain de sel. Paul Gouin commentant un discours de l'abbé Groulx reproduit dans *Le Devoir* dira ceci: «Non, mais c'est souvent eux»,

parlant des historiens, «qui annoncent le renversement. Oubliez pas que dans toute l'histoire du monde, il y a jamais eu de changement politique qui n'ait pas été annoncé dans des pamphlets, dans des romans, dans des poèmes, dans des pièces de théâtre. C'est pour ça que tout homme politique qui a contre lui les intellectuels est condamné, à plus ou moins brève échéance.»¹ Arcand en profitera à quelques reprises pour élaborer sur ce sujet.

Dès la scène quatre, le lecteur réalise la complexité de la situation qui règne à Québec, deux chefs de l'opposition. Mais il réalise aussi que cette situation ne devrait pas s'éterniser. Duplessis, avec sa verve mordante et l'appui des électeurs, représentés par quelques figurants, occupera une place privilégiée dans le déroulement des futurs événements politiques.

Les scènes relatives à l'enquête des comptes publics nous permettent de constater que Duplessis est un homme acharné, travaillant, manipulateur et fin psychologue. L'auteur en profite pour nuancer le climat social de l'époque: les chômeurs manifestent leur mécontentement, les journaux sont contrôlés par le parti libéral, le taux d'illettrisme est à plus de 50% au Québec et la tuberculose sévit dans certaines régions.

Malgré tout un certain docteur Hamel dira ceci: «C'est patient des Canadiens français.» La première section se termine avec la démission du premier Ministre libéral et l'annonce d'élections générales. Une alliance Gouin-Duplessis pour retrouver notre «fierté nationale»? Voilà matière intéressante pour soutenir l'intérêt du lecteur.

La deuxième section nous dévoile un Duplessis profondément catholique, dévoué à St-Joseph et... à la boxe! C'est Frédérick-Arthur Monk qui prédit que les prochains événements détermineront l'histoire de la province de Québec pour les prochains trente ans. C'est effectivement vrai. Gouin et Duplessis se rencontrent. Ces scènes sont assez drôles en vérité. D'un côté de l'arène, les conservateurs. Un peu simples, ils descendent au Mont-Royal et boivent du gros gin et du cream soda. De l'autre côté de l'arène, les membres de l'*Action libérale nationale*. Ayant de la classe, ils descendent au Windsor, boivent du Polignac, ne transpirent pas même dans les plus grosses chaleurs.

Si l'histoire n'était pas là pour nous le rappeler, on pourrait croire que rien ne prédestinait Duplessis et ses troupes à prendre et à occuper le pouvoir aussi longtemps. Ou Arcand veut-il nous rappeler que nous croyons au gros bon sens ou que, comme Duplessis le mentionnera à la fin de sa vie, la population du Québec a besoin d'un père pour le guider et qu'il n'a somme toute, que rempli ce rôle qu'on attendait de lui? La suite de la scène nous confirme le talent de manipulateur de Duplessis.

L'important c'est de gagner les élections et Duplessis croit qu'il est possible de faire financer une campagne par les intérêts capitalistes sans se sentir liés à eux. Impossible de demander à la population de participer au financement de la campagne: six cents chômeurs à Alma, épidémie de tuberculose, grève des mineurs de la *Silver Granite*, baisse des salaires des employés de la *Commission des liqueurs* de 60% en cinq ans, 90 000 chômeurs de moins de 21 ans, cinq dollars de salaire par semaine pour dix heures de travail par jour pour les mineurs de Montauban, Montréal verse 6 millions par année en secours direct.

Duplessis ira donc voir les corporations pour financer sa campagne. Gouin refuse de le suivre. Duplessis va même jusqu'à demander à ses collaborateurs de préparer le petit catéchisme de l'*Union nationale*. Il gagne ses élections, nous sommes en 1936. Duplessis boit à outrance.

La prochaine section nous montre un Duplessis décadent, corrompu par le pouvoir. L'activité politique sera commentée par Adélar Godbout sur les ondes de *Radio-Canada*, histoire de varier le rythme et d'introduire la notion de l'importance des médias.

Duplessis s'acoquine avec le clergé: d'ailleurs le scénariste nous présente une image pas très positive du haut clergé. Ce dernier freine certaines mesures sociales comme la laïcisation des maisons d'éducation, la lutte pour le vote des femmes et demande aussi d'éliminer le secours direct aux filles-mères et aux femmes vivant en concubinage. L'attitude agressive de Duplessis commence à éloigner ses collaborateurs.

Il y a menace de guerre en Europe et Duplessis déclenche des élections suite à l'annonce de la loi des mesures de guerre par le gouvernement d'Ottawa. Duplessis

n'est pas à la hauteur de la situation et Adélar Godbout peut se fier au soutien d'Ottawa. Le rythme du texte s'alourdit. On passe de discours en discours; de Duplessis, à Godbout, à Lapointe. Cette partie nous démontre toutefois le manque d'autonomie du parti libéral du Québec face à son grand frère d'Ottawa. Tous les mensonges sont bons. Godbout opte pour l'offensive et propose des arguments économiques tandis que Duplessis, avec ses arguments nationalistes, perd. Nonobstant la conscription, les Québécois optent pour le parti libéral. Duplessis a un peu perdu par sa faute. Le Cardinal Villeneuve le lui rappellera plus tard et Auréa Cloutier lui dit tout haut ce que tout le monde pense tout bas: «Vous avez pas été sérieux depuis les derniers trois ans», et «vous vous êtes couchés tard bien souvent. Ces choses-là finissent par se savoir», aussi «les syndicats ont pas dû vous aider beaucoup».

Quelques années au pouvoir et un séjour prolongé à l'hôpital feront-ils réfléchir Duplessis? Une conversation entre Godbout et Duplessis nous résume les événements des dernières années. Duplessis est atteint du diabète, Ernest Lapointe est mort. Godbout est aux prises avec la conscription et Duplessis cache des bouteilles de cognac un peu partout dans sa chambre. Un conseil de Godbout à Duplessis portera fruit: «Si tu veux garder la politique, va falloir que tu laisses le verre...».

Duplessis n'a rien perdu de sa verve commentant chaque remarque de Godbout, il lui rappelle que les Québécois ont toujours vécu en paix et qu'ils refuseront d'aller faire la guerre en Europe. La radio commente la scène internationale. Le sucre est rationné ici. Duplessis est dans un état grave. Les dialogues s'allègent alors que Duplessis prend du mieux. Il raconte un peu sa jeunesse à son infirmière qui lui répond: «Avez-vous déjà rencontré un Canadien français, vous, qui n'était pas le garçon d'une sainte?».

Une conversation avec le Cardinal Villeneuve fouettera un peu Duplessis. «Parce que ça va vous obliger à admettre que si vous avez perdu vos élections, c'est pas à cause d'Ottawa, c'est pas à cause de Lapointe, c'est pas à cause de la bêtise des électeurs, mais c'est à cause de vous. Vous n'avez pas été assez fin pour les gagner...».

Toujours à travers le Cardinal Villeneuve, le scénariste nous offre la vision



Jean Lapointe, Claude Grisé et Guy L'Écuyer

PHOTO ANDRÉ LE COZ

d'un clergé du côté du pouvoir et contre les mesures sociales qui permettraient au peuple d'avancer, comme l'instruction obligatoire: «...vous savez aussi bien que moi que si tout le monde est obligé d'aller à l'école, va falloir fournir la possibilité à tout le monde d'y aller. Ça veut dire construire des écoles, engager des laïques pour suppléer aux religieuses, éventuellement. Donc, éventuellement aussi, un certain nombre d'écoles entièrement laïques, nombre qui va aller en augmentant à mesure que la population va grandir. Et finalement un ministère de l'Éducation. C'est ça que ça veut dire l'instruction obligatoire».

Le parti change sa stratégie. Duplessis pense à «une» *Radio-Québec* pour concurrencer *Radio-Canada*. L'*Union nationale* reprend le pouvoir et pendant les années qui viennent Duplessis s'acharne sur les «communistes» et sur les «artistes». Le *Bureau de censure* interdit la projection du film de Marcel Carné, *LES ENFANTS DU PARADIS*.

Voici la conception d'un bon journal «du parti» pour Duplessis. Alors qu'il converse au téléphone avec le directeur du *Montréal-Matin* il lui dit ceci: «...On a acheté le *Montréal-Matin* pour rejoindre tout le monde... Ça fait que les articles de Jean Vallerand sur l'histoire de la musique au Moyen-Âge, là, tu pourrais peut-être raccourcir ça un peu hein? Puis, prendre la moitié de la page quatre pour les critiques littéraires, c'est peut-être pas essentiel...le

meilleur journal politique que tu peux pas avoir, c'est le journal avec la meilleure section des sports...».

Certains personnages nous font part des développements technologiques. Bourque vient d'acheter une Oldsmobile «hydrématique». Quant à Duplessis, ou Arcand, il résume sa conception du pouvoir dans cette phrase: «Mademoiselle Cloutier, le pouvoir, tout le monde veut se l'arracher. Bien, quand on l'a, on se méfie de tout le monde.»

Borduas dévoile son manifeste, la province de Québec possède son drapeau. La sixième section nous fait connaître l'abbé Proulx et ses films, et la télévision. Duplessis dit ne pas connaître la télévision mais il est assez fin pour comprendre que la télévision pourrait lui être néfaste. Refusant une invitation de *Radio-Canada*, il expose ses raisons à un de ses collaborateurs: «À part de ça, j'ai le nez long moi, ils me prendraient de côté pour que ça paraisse encore plus long pour que j'aie l'air fou». Et voici ce que pense Arcand: «C'est la continuité qui est importante. Le poste. L'antenne. C'est pour ça que *Radio-Canada* est si important pour Ottawa. Puis c'est pour ça qu'ils nous ont refusé *Radio-Québec*. Ils sont pas fous...». Duplessis introduit l'impôt pour les particuliers pour les raisons suivantes: «...attendre après les subventions, c'est vivre en tutelle...», «Il y a rien d'important qui peut se négocier avec Ottawa en partant.», «Avez-vous envie qu'on passe notre vie à ramper? La

Confédération, c'est la fin du monde. C'est un contrat signé entre les provinces pour la gestion des intérêts communs: l'Armée, la monnaie, les transports interprovinciaux, ces affaires-là. C'est les provinces qui ont créé Ottawa. Pas le contraire. Le pouvoir, il vient des provinces, il vient pas d'Ottawa». Arcand y est sûrement pour quelque chose...

La dernière section, la fin, boucle la boucle. En effet, Arcand profite de la confiance que porte Duplessis à Martineau et de leur intimité pour résumer sa conception de la société québécoise. À propos des politiciens, il dira ceci: «Les Américains avaient fini de développer leur pays, fait qu'il fallait qu'ils se trouvent une autre place pour aller... Ça a commencé dans le temps de Sir Lomer Gouin, (...) ça se continue avec moi. Tu sais au fond, dans la province de Québec, un politicien ou bien un autre, c'est quasiment la même chose». À propos des intellectuels, ceci: «...Un intellectuel, c'est quelqu'un qui raisonne avec sa tête, qui travaille avec sa tête. Pas qui rêvasse». Il cite le frère Marie-Victorin, le docteur David, le docteur Frappier, Roger Lemelin, Gratien Gélinas. Il termine sa réplique sur ses propos: «Vas-tu appeler Jean Marchand puis Pierre Elliott Trudeau des intellectuels, toi? C'est des gars qui veulent prendre ma place. C'est pas pareil...». À propos de la religion, ceci: «Tous les Canadiens français sont catholiques... La foi gardienne de la langue. La langue garienne de la foi. On en sort pas». Encore à propos des politiciens: «C'est pas les politiciens qui font une société. C'est la société qui fait les politiciens». Arcand compare aussi le politicien à l'artiste: «... un politicien c'est quasiment comme un artiste, comme un acteur. Nous autres aussi on monte sur une plate-forme, puis on parle, on gesticule, puis si le monde nous aime, ils votent pour nous autres».

Duplessis paralyse. Des collaborateurs évoquent des souvenirs, abordent la succession. Duplessis meurt la journée de la Fête du travail de l'Année 1959. ●

CLAIRE DION

I/ Les extraits cités dans ce texte proviennent de Duplessis. VLB Éditeur, 1978.

Claire Dion est détentrice d'une maîtrise en cinéma de l'*University of Southern California*. Elle a travaillé pendant plus de sept ans dans le secteur de la création à la *Société générale du cinéma du Québec*.

Denys Arcand

et le ressentiment canadien

ou (petite) lecture machiavélique d'Arcand

«Des hommes, en effet, on peut généralement dire ceci: qu'ils sont ingrats, changeants, simulateurs et dissimulateurs...» (Machiavel, **Le Prince**)

«Des hommes, en effet, on peut généralement dire ceci: qu'ils sont ingrats, changeants, hypocrites...» (Arcand, **Le Confort et l'indifférence**)

Et pourtant cela saute aux yeux: le plus grand succès de toute l'histoire du cinéma canadien (ainsi est-ce écrit sur la vidéocassette du DÉCLIN, signe que depuis le Lac Meech la distinction entre cinémas «canadien» et québécois serait périmée?) est un film qui traite du *ressentiment*¹. Et ceci sur cinq chapitres: 1) le ressentiment *intellectuel* des historiens du DÉCLIN, hommes et femmes de la fin de l'Histoire qui, parce qu'ils sont parfaitement conscients de ne jamais pouvoir devenir des Braudel ou des Toynbee, peuvent donc inscrire dans l'avenir et dans le passé le déclin social et culturel qu'ils vivent déjà, c'est-à-dire, la mort d'un projet de société, le cynisme institué des élites et la féminisation d'une culture qu'ils/elles méprisent; 2) le ressentiment *affectif* des hommes d'aujourd'hui envers les femmes (et des femmes envers d'autres femmes); 3) le ressentiment *entre élites* que le film articule sur deux paliers: celui des intellectuels du tiers-monde et, à l'échelle locale, celui des chargés de cours sans sécurité d'emploi, à l'opposé des privilèges économiques et sexuels du professorat agrégé qui, selon le film, bénéficie de la meilleure convention collective en Amérique du nord; 4) le ressentiment *de classe* des non-instruits à l'égard de «savants» qui ne travaillent que le discours et, 5) le clin d'oeil d'Arcand envers le ressentiment *culturel* canadien, en biffant de son scénario toute référence directe au contexte canadien ou québécois.

En tant que film sur le ressentiment, LE DÉCLIN DE L'EMPIRE AMÉRICAIN renoue (et rend légitime par l'ampleur de sa réussite) la thématique du ressentiment dans la culture (cinématographique) québécoise, thématique déjà abordée par d'autres films tels LES ORDRES de Michel Brault, LE MÉPRIS N'AURA QU'UN TEMPS d'Arthur Lamothe ou

NORMÉTAL de Gilles Groulx (on pourrait en nommer d'autres) et qui remonterait, dans le seul cinéma canadien anglais, à cette fameuse série (1947-50) réalisée par Robert Anderson à l'ONF, sur les mécanismes mentaux, qui identifiait (pour la première fois, et dans l'ordre) la tératologie de la sensibilité canadienne, à savoir, *le rejet, l'hostilité, la sur-dépendance et la déprime*². Ainsi, le triomphe du DÉCLIN serait un rappel significatif, parce que depuis trop longtemps refoulé et plus encore en cette période de «bourrasme» cinématographique que représente le désir d'un cinéma de «winners», du fait que le cinéma d'ici est avant tout (et avec tout le poids de son histoire, lente mais presque centenaire) un *cinéma de ressentiment*.

Mais qu'est ce que le ressentiment, ce mot français qui a inspiré à Nietzsche toute sa philosophie? Selon le phénoménologue allemand Max Scheler, le re-*sentiment* est «une reviviscence de l'émotion même», «cette exaspération obscure, grondante, contenue, indépendante de l'activité du moi, qui engendre petit-à-petit une longue rumination de haine ou d'animosité sans hostilité bien déterminée, mais grosse d'une infinité d'intentions hostiles»³. Ce qui ferait, comme me l'a suggéré Paul Warren, que de tous les arts du monde moderne c'est peut-être le cinéma qui de la façon la plus directe et la plus littérale posséderait un contenu de «ressentiment pur», hypothèse qui entendrait, d'après Nietzsche ou encore de penseurs canadiens post-nietzschéens comme George Grant, que le ressentiment est devenu l'horizon psychologique de l'être moderne, vérité culturelle contemporaine dont le succès occidental du DÉCLIN n'en serait qu'une infime reconnaissance. Plus important, me semble-t-il, serait le fait qu'en faisant état de manière

si éclatante du ressentiment contemporain, Arcand serait parvenu à mettre le doigt, sinon l'oeil, sur la modernité canadienne (d'ailleurs si recherchée par les instances dirigeantes de son cinéma, le public y compris); autrement dit, en tant qu'absence totale d'originalité.

Car le Canada (dont le Québec) serait, selon l'historien Arcand, «un pays où il ne s'est rien mais rien passé... de 1650 à nos jours, en trois siècles, il ne s'est rien rigoureusement rien passé... Aucun film... au Québec... ne saurait mettre de côté cette vérité fondamentale...» (**La Presse**, 14 février, 1987). Un pays où il ne se passe rien est un pays sans passé, sans avenir, sans histoire et donc, selon la fameuse formule de Lord Durham (son Rapport de 1838 étant un des textes-clés de QUÉBEC: DUPLESSIS ET APRÈS...) «sans littérature», sans culture (en d'autres mots, ayant un cinéma *mal vu*). Ceci serait un pays de mémoire impossible («Je me souviens» mais de quoi et de qui et pourquoi?); un pays où il n'y aurait que pays-sage, que paysages, que nature morte (comme à la fin du DÉCLIN ou encore dans les images du Saguenay, de l'Île-aux-coudres et des chutes Montmorency dans CHAMPLAIN): «le pays qu'ils choisirent n'eut que les fourrures de ses animaux» (CHAMPLAIN). Ce serait un pays, comme le décrit Trudeau dans LE CONFORT ET L'INDIFFÉRENCE qui, du Pacifique à l'Atlantique, et malgré un «climat épouvantable», ne contiendrait que «richesses inouïes», «les richesses les plus extraordinaires», mais dont la population (car, après tout et après coup, il y en a une) n'y serait présente que sous la forme du ressentiment: «ils s'enracinèrent dans une rage glorieuse» (CHAMPLAIN), «en prise avec le mal et la rage de vivre», «un peuple qui pendant longtemps s'est fait oublier



PHOTO DENYS ARCAND

QUÉBEC: DUPLESSIS ET APRÈS...

pour survivre» (René Lévesque, discours à Paris, dans *LE CONFORT ET L'INDIFFÉRENCE*), mais dont les «objectifs sont vagues... quelque vague espoir d'indépendance absolue paraît encore les séduire» (Durham dans *QUÉBEC: DUPLESSIS ET APRÈS...*). Bref, un pays du déclin de rien, que se ressent mais ne se reconnaît pas dans ses déclinaisons, voire, que le déclin de l'empire entraînerait forcément le nôtre et non, comme le disait le coproducteur du *DÉCLIN*, Roger Frappier aux *Génies 87*: «Qui aurait cru que le déclin de l'empire américain verrait la montée du cinéma canadien?»

Ainsi, le cinéma d'Arcand serait une tentative de décliner, de nommer (ressentir) les absences: portrait authentique de *CHAMPLAIN* («il ne nous est même pas resté un portrait authentique»); authentification par témoignages de l'échec catastrophique du protectionnisme nationaliste devant la mondialisation de l'économie concurrentielle (*ON EST AU COTON*);

les drames authentiques de la petitesse ordinaire (*LA MAUDITE GALETTE*, *GINA*, *RÉJEANNE PADOVANI*, *Empire Inc.*, *LE DÉCLIN*); et finalement l'authentique nihilisme de la politique qui n'y peut rien (*QUÉBEC: DUPLESSIS ET APRÈS...* et sa suite dans *LE CONFORT ET L'INDIFFÉRENCE*: «Le prince qui se fonde sur leurs paroles (des hommes) est nu»).

Pessimisme des plus rigoureusement noirs? Tout au contraire: Arcand ne se dit que «lucide» comme ce Machiavel «de notre temps ...des grands changements qu'on a vus et voit chaque jour dans les choses, en dehors de toute conjoncture humaine» (*Le prince*). Comme ce même Machiavel qui, lui aussi, avait «la nausée de cette domination barbare» de son pays.

Néanmoins, c'est dans l'acceptation (difficile peut-être) que ceci est un pays où il ne s'est jamais rien passé — «rien de grave, surtout» (*La Presse*, 14 février 1987) — qu'Arcand puise sa sérénité et une voie

d'avenir: «Je peux même dire que c'est un point de vue unique au monde et qui mériterait d'être creusé, exploité...» Un pays, tout compte fait, de richesses inouïes...

●
MICHAEL DORLAND

1/ Je signalerais au lecteur qui voudrait en savoir plus long sur les rapports entre le ressentiment, le nationalisme et la culture canadienne (philosophie, histoire, littérature, peinture et cinéma), mon texte «A Thoroughly Hidden Country: Ressentiment, Canadian Nationalism, Canadian Culture», *Revue canadienne de théorie politique et sociale*, automne/hiver 1987.

2/ La série *Mental Mechanisms* comprend quatre épisodes: *THE FEELING OF REJECTION* (Anderson, 1947), *THE FEELING OF HOSTILITY* (Anderson, 1948), *OVER-DEPENDENCY* (Anderson, 1949), *FEELINGS OF DEPRESSION* (S. Jackson, 1950).

3/ *L'Homme du ressentiment*, 1912, trad. française, Gallimard, 1970, p. 11.

Michael Dorland fut «associate editor» de la revue *Cinema Canada* de 1981 à 1986. Il enseigne aux universités *Concordia* et *McGill* et a publié plusieurs textes sur le cinéma. Il fait partie du conseil de l'*Association canadienne des études cinématographiques*.

Arcand ou la vie d'artiste

Ce qui frappe dans le cheminement cinématographique et personnel de Denys Arcand, c'est la cohérence et la continuité. Cohérence de la pensée, cohérence du cheminement professionnel et de la maîtrise artistique, continuité des objectifs personnels. À l'encontre des conditions de production du cinéma québécois, des critiques, des modes et de la méfiance du milieu à son égard, il construit film après film une oeuvre dont les caractéristiques sont celles d'un *artiste conséquent* par l'exigence de vérité qui guide chacun de ses films, exigence qui l'a toujours placé à contre-courant des tendances esthétiques et des mouvements politiques. Conséquent aussi par l'exercice d'une pensée et d'un regard qui, toujours personnels, engageant, dévoilent, questionnent le monde dans lequel il vit, avec une constance et une rigueur remarquables. Bref par la revendication d'une intelligence qui fait de lui l'intellectuel type du cinéma québécois. Enfin, conséquent jusque dans la démarche et les choix de sa vie de cinéaste.

Arcand cinéaste

À un bout de la chaîne, quand Arcand, après les contrats réalisés pour l'*Exposition universelle de Montréal* en 1967, retourne à Deschambault, il se retire et décide qu'il «ne fera plus que ce qu'il voudra faire ou il fera autre chose»¹ (je souligne). «Après tout moi j'avais envie de filmer les choses qui me plaisaient sans compromission d'aucune sorte»². Il propose ON EST AU COTON à l'*ONF* et tout commence, en trébuchant sévèrement certes, mais c'est parti selon sa direction. À l'autre bout de la chaîne, quand Roger Frappier lui offre carte blanche sur un projet personnel, il fonce sans compromis, *au risque* d'être «condamné à un autre douze ans». Ça donne LE DÉCLIN DE L'EMPIRE AMÉRICAIN. On connaît le résultat.

Entre les deux, il y a l'expérience avec le privé. LA MAUDITE GALETTE (1972): sans emploi, il tente le défi de la fiction. Film désespéré à une époque désespérée de sa vie, il est remarqué pour la réflexion profonde et lucide qu'il présente sur la société québécoise. La proposition d'un producteur privé lui donne l'envie d'écrire son propre scénario, à une

époque où le scénario est encore mal vu par les cinéastes au nom de la «liberté du réalisateur». Ça donne RÉJEANNE PADOVANI (1973), très bien accueilli partout et pour lequel il est reconnu comme un «cinéaste qui prend des risques». Dans le climat «d'arbitraire et d'irréalité générale», des conditions de la production, il écrit «à reculons» la série *Duplessis* (1977) «pour des raisons alimentaires»³. Mais l'expérience est positive: «Le fait d'avoir écrit *Duplessis* m'a beaucoup aidé à mettre en scène des personnages qui parlent. Écrire sept heures de dialogues pour la télé, où il n'y a pas d'action, pas de scène de foule, ni poursuite d'automobile m'a forcé à briser une barrière»⁴.

Puis il y a l'engagement sur *Empire, inc.* (1982) qui est mal perçu dans le milieu et critiqué d'un point de vue moralisateur et nationaliste. Il y a de quoi! Sans honte, il accepte le contrat pour gagner sa vie (faire de l'argent), et il le fait chez les Anglais (le traître!). Quand on parle d'Arcand dans le milieu, on ne sait plus très bien s'il fait encore partie «des nôtres», «s'il fera encore du cinéma», etc. Tout ce qu'on sait, c'est qu'il fraye là-bas avec les «anglos», la grosse industrie et la télé (suprême dégradation!...), et pire: pour une espèce de série canadienne à l'américaine... Sauf que pendant ce temps-là, au lieu de se plaindre de l'État et de ses organismes (et il y a quoi se plaindre, certes), au lieu d'attendre l'argent institutionnel pour mener à bien d'intouchables projets personnels, il développe la connaissance de son métier, il entre en contact avec d'autres milieux, il gagne sa vie, il acquiert une expérience qui le prépare mieux pour d'éventuels projets personnels («On a bien ri de moi alors, on m'a abîmé de sarcasmes, mais je tournais, j'avais des échanges passionnants»⁵. «Ça m'a pris beaucoup de temps à apprendre à réaliser, de nombreuses tentatives, beaucoup d'essais et d'erreurs. En ce sens les trois épisodes que j'ai faits pour *Empire* ont eu une influence déterminante»⁶.)

Cela a un autre effet sur lui: «En réalisant trois heures de film coupé de mon milieu, travaillant en anglais avec des comédiens américains, donc dans un tout autre univers, cela réglait pour moi la question du nationalisme québécois»⁷. Venant après LE CONFORT ET

L'INDIFFÉRENCE, la page était tournée pour lui alors que le milieu restait encore prostré sous l'effet de l'échec du référendum. Puis c'est LE CRIME D'OVIDE PLOUFFE dont il réalise une partie «en professionnel, sans grand enthousiasme». Mais il considère ce travail comme «une forme d'entraînement, car un cinéaste doit tourner»⁸. Et quand il revient (via Cannes) avec LE DÉCLIN, on applaudit le retour de l'enfant prodige, on le reconnaît comme l'un des nôtres et la critique, coincée entre le succès du DÉCLIN à Paris et l'éventuelle mise du cinéma québécois sur la carte d'Hollywood, n'a pas d'autre choix que de lui accorder le prix L.-E. Ouimet-Molson⁹.

Les leçons du DÉCLIN

Depuis, c'est le silence sur Arcand. C'est que dans une certaine mesure, son exemple, par le succès du DÉCLIN, *dérange*. Il dément, par sa démarche personnelle et cinématographique, les grandes lignes du discours dominant dans le cinéma québécois dit d'auteur ou indépendant et va à l'encontre d'une certaine mentalité du milieu artistique:

— *la mentalité d'artiste subventionné*: Arcand a toujours dénoncé et critiqué l'État et les politiques de l'industrie québécoise et canadienne du cinéma¹⁰, mais ne s'est jamais plaint du sort personnel qui lui était fait ni n'a demandé que les politiques s'adaptent à ses propres besoins ou soient établies en fonction de ses projets personnels. Il constate la réalité et, au lieu de passer des années à écrire des textes et des manifestes, il assume les conséquences de ses choix: «Je ne peux pas investir tout mon temps pendant un an et aller présenter à genoux à la *SDICC* ou à l'*Institut* et les prier de bien vouloir tourner mon film. Ça se fait à la limite pour un premier ou un deuxième film, mais pas après 10-20 ans de travail dans le milieu (...) Je travaille là où il y a de l'emploi»¹¹. «Moi je suis un cinéaste professionnel, quelqu'un qui gagne sa vie. Si on me demande de faire quelque chose de personnel, je le fais mais je n'initie rien. Si on ne veut pas que je fasse des films, je n'en ferai pas»¹².

Et quand les conditions n'étaient pas propices, il acceptait *les risques* du privé. Mais comme on l'a vu, pendant ce temps-



PHOTO ATTILA DORY

Suzanne Valéry, Denys Arcand et Alain Dostie sur le tournage de LA MAUDITE GALETTE

là il tournait, gagnait sa vie, acquerrait une maîtrise toujours plus grande de son métier. «Je ne me plains pas de mon sort. Si je ne fais pas d'argent, je vais faire des séries de télévision ou de la pub»¹³.

C'est tout le contraire de la mentalité d'artiste assisté qui, elle, empêche de prendre des risques et d'affronter la réalité autrement que sous le mode de la récrimination, outrée, permanente, sur les exigences de l'artiste. Il est vrai cependant que les créateurs prennent le risque de la misère mais cela reste dans le cadre d'une vision romantique (dépassée) de l'artiste qui refuse de considérer les conditions de sa réalité sociale et de celles du monde dans lequel il vit et donc de prendre ses responsabilités (dépendance et infantilisme).

— *le mythe de l'artiste-auteur pur*: lorsqu'Arcand revendique une liberté absolue et reconnaît en même temps qu'il est prêt à faire autre chose, il en fait l'axe de sa démarche en *assumant* les responsabilités et les risques liés au statut qu'il revendique. Il se montre particulièrement cohérent dans le refus de considérer son «être artiste» comme un absolu auquel la société devrait rendre un automatique hommage et avancer d'aussi automatiques finances («Je ne suis pas entré dans le cinéma en me prenant pour un auteur»)¹⁴.

Or l'une des caractéristiques des plus farouchement «auteurs» du cinéma québécois, c'est l'exigence de réaliser l'oeuvre «différente» en dehors de toute contrainte économique en y opposant la notion de «rentabilité culturelle», tout en réclamant par ailleurs l'aide et l'infrastructure qui s'appliquent aux gros projets de l'industrie: «Nous réclamons pour le cinéma indépendant, pour une manière différente de

travailler, de concevoir des films, des fonds proportionnels à ceux consentis aux gros projets tels que LES PLOUFFE ou MARIA CHAPDELAIN»¹⁵.

Pourtant la situation est vécue comme une lutte entre le bon et le méchant, du bien contre le mal: «C'est la lutte entre l'industrie et la création, entre l'imaginaire collectif et les gros sous, entre l'art et la bureaucratie. Qui des deux camps l'emportera?»¹⁶. Mais on ne veut pas devoir rendre des comptes. Un mémoire de l'Association des réalisateurs et réalisatrices de films du Québec demandait qu'on reconnaisse dans l'attribution de l'aide de l'État, «le droit au risque et, partant, à l'erreur». C'est à l'État qu'on demande de prendre les risques, pas aux auteurs. Or dans toute industrie, culturelle ou non, le risque c'est le produit, le critère c'est le public et, au bout de la chaîne, l'enjeu est financier. On ne peut y échapper, ou alors retirons-nous et jouons dans notre jardin. Car qui paye le risque pour les auteurs? Revendiquer le droit de faire un cinéma différent, hors des structures et des exigences de rentabilité du système, c'est devoir accepter de fonctionner dans des marges plus étroites, plus difficiles et donc prendre ses responsabilités à l'intérieur de ces choix.

Déjà en 1981, à la fin d'un texte où il déplorait que «le cinéma québécois s'évanouissait au profit de l'industrie», Guy Dufaux constatait: «On s'est battu pour ça, on a occupé, on a «mémoirisé» outre mesure, et on a gagné beaucoup, mais on a également enfin compris que *jamais* ni les fonctionnaires ni les hommes d'affaires ne feront évoluer la situation dans une perspective collective à l'image de notre société». J'ajouterai que ce n'est pas leur rôle et que croire à une perspective col-

lective homogène dans nos sociétés est un leurre (la société des artistes peut-être? Même là...). Il en tirait ensuite la seule leçon sur laquelle appuyer l'avenir: «Le miroir aux alouettes s'est brisé, tant mieux. C'est aux créateurs à rejouer un rôle déterminant dans notre avenir avant que l'industrialisation le fasse complètement à notre place. Il faut faire appel à tout notre potentiel de créativité et à notre imagination. Il faut réinventer des façons de penser, d'écrire, de produire et de tourner *nos* films. Il faut se servir de toute notre expérience professionnelle et de notre culture cinématographique pour tourner les meilleurs films possibles mais à l'image de notre réalité socio-économique»¹⁷.

Sur le plan de la distribution, quand l'aide faiblit, tout en affirmant que «nos objectifs sont d'abord culturels et non économiques», on voudrait que les films soient des *produits*, donc susceptibles d'un marché en souhaitant qu'ils soient rentables pour les distributeurs indépendants. On vise même le *vrai* marché, le grand marché: celui de la vidéo-cassette domestique! C'est vouloir jouer en petit le même jeu que les grands en déplorant de n'avoir pas les moyens du grand mais en les réclamant quand même, presque sans condition et sans pour autant accepter les risques mêmes du jeu! Comme si le cinéma n'était pas une industrie, comme si la société n'était pas *cette société-là* (certes, on peut en faire le lieu de son combat, mais il est biaisé), comme si dans cette société les artistes devaient, parce qu'ils se sont auto-proclamés tels, avoir le privilège d'une liberté que l'État devrait encadrer, financer, entretenir (à quand les artistes fonctionnaires?). Revendication admirable mais qui nie complètement la réalité socio-économique et politique dans laquelle nous vivons et prétend qu'en donnant aux artistes des conditions qui n'existent pour personne, ce sont les intérêts supérieurs de toute une population (culture nationale, éducation, politique, création...) qui seront nécessairement favorisés: «Une société sans artistes, c'est un monde sans âme», écrit Serge Turgeon¹⁸. Mais la question n'est pas là: il y en aura toujours des artistes! Mais c'est au monde, celui qui travaille et n'a pas le choix de sa vie, donc le public, à vouloir et dire ce qu'il veut. Donc le convaincre de ce qu'on peut lui apporter d'autre, de différent; mais il restera toujours l'ultime critère si on veut sortir du cercle et revendiquer le marché, du moins un autre marché que les amis de la profession.

L'affirmation culturelle qui remplit la majorité des discours sur l'art et les artistes au Québec sous-tend toujours l'idée d'affirmation nationale. On n'en sort pas! Une forme de chantage qui induit que, sans les artistes, le pays va à vau-l'eau. Donc pour «sauver le pays» ou le rendre possible, «soutenons» les artistes! La revendication d'un soutien inconditionnel à tout artiste, donc, est mystificatrice et démagogique car elle ne vise qu'à assurer pour quelques-uns les conditions d'une vie libre dans la création. Une certaine façon de vivre, une vie d'artiste, mais sans en payer le prix: le risque personnel. Un risque que les autres refusent en travaillant de 9 à 5 pour un salaire. Mais ils ne créent pas l'oeuvre! Ce qui est mis en cause ici n'est pas la légitimité de ce *désir* (mais du balayeur d'hôpital à la serveuse, qui ne voudrait faire oeuvre, à sa façon si on lui en donnait les moyens?), ce sont les conséquences et les pratiques qui en découlent (mentalité de subventionné, appauvrissement de la pensée artistique ou intellectuelle, refus de toute confrontation, absence de solidarité et d'échange, regroupements en ghettos sectaires, attitudes mesquines — l'affaire «Mount Royal, my dear» —, etc.)

Dans un article de 1984, Arcand déploierait une certaine absence de confrontation dans l'univers de la création au Québec: «Dans les pays où l'activité culturelle est en partie soumise à la logique capitaliste, le box-office, les ventes ou les cotes d'écoute imposent au moins une certaine logique, même bâtarde, à la production. Mais ici, où tout finalement dépend des subventions gouvernementales, on publie, on tourne et on met en ondes n'importe quoi, n'importe comment et à n'importe quel prix, au gré des opinions de nos fonctionnaires culturels. Ce qui renforce encore la sensation d'arbitraire et d'irréalité générale. Ce qui explique peut-être un peu pourquoi le soir, devant leur miroir, de pauvres cinéastes québécois finissent par s'imaginer qu'avec plus d'encouragements ils pourraient devenir de nouveaux Kurosawa.»¹⁹

C'est le discours sur «l'artiste brimé par les dures conditions de la réalité», discours qui séduit parce que tout le monde, du balayeur à la serveuse, peut s'y reconnaître, mais démagogique: car ou bien l'oeuvre à créer, *l'exigence personnelle* de l'oeuvre, déterminent qu'on la mène à bien avec les moyens disponibles, puisque *jus-*

tement elle est exigence («Tentez de vous imaginer la tronche de Van Gogh ou Matisse rédigeant une demande de subvention», écrit Denys Morissette²⁰). C'est ce qu'Arcand a fait: «Je n'envisage en ce moment que mon propre comportement. Ma responsabilité implique que je ne triche pas»²¹. Ou bien on fait autre chose, comme tout le monde, et on essaye de *gagner les conditions* de cette exigence: «J'ai aussi filmé pour de l'argent: des publicités, des séries de télévision, un peu n'importe quoi. Et un jour, j'ai réalisé que je m'étais transformé en cinéaste»²². Ce qui est tout le contraire de la liberté de créer étroite et farouche de l'artiste pur enfermé dans sa pureté d'auteur.

Et dans une telle perspective, si l'oeuvre (l'ensemble) a une réalité suffisante, rencontre un public, des besoins, des attentes ou autres, elle devrait s'imposer, les conditions d'une liberté mieux se réunir et la réussite (d'abord personnelle, puis publique) s'ensuivre «et si cela débouche sur quelque chose de plus, commercialement parlant, tant mieux»²³.

C'est alors, dans la démarche et la vie d'Arcand, le cas exemplaire du DÉCLIN, évènement certes, mais aboutissement nor-

mal d'une carrière menée dans les conditions de rigueur personnelle où Arcand l'a menée (il n'y a pas de hasard dans ce succès). Et c'est pour cela qu'il gêne, car indépendamment de ce qu'on pense de la valeur du film, il réunit toutes les exigences qui font de la vie professionnelle d'Arcand une vie d'artiste conséquente: cohérence et vérité, solidité de la pensée, du discours et de la démarche esthétique, professionnalisme, succès d'estime, succès populaire, rentabilité. Les deux derniers points arrivant par surcroît, comme aboutissement non recherché en soi, non voulu mais résultat d'un travail qui, après plus de vingt ans, s'est maintenu dans une telle unité, une telle intégrité. Et dans le choix assumé d'une vie d'artiste...

En ce sens, l'exemple d'Arcand et celui du DÉCLIN devraient, plutôt que susciter l'envie jalouse ou l'admiration fétiche, permettre de desserrer un peu l'étau des tabous, puretés de principe et crispations idéologiques, et nous rendre plus libre d'oser, d'affronter, de risquer et, en se posant les bonnes questions, de mettre la main à la pâte c'est-à-dire: assumer sa condition d'artiste, dans le plein sens de ces trois mots²⁴. ●

MARC DEGRYSE

1/ «Entrevue avec Judy Whright et Debbie Magidson», *This magazine*, vol. 8 no 4, 1974.

2/ *Perspectives*, déc. 1973.

3/ *Format Cinéma*, fév. 1984.

4/ *Vues d'ici ou d'ailleurs*, oct. 1980.

5/ Entrevue dans ce numéro de *Copie Zéro*.

6/ *Cinéma Canada*, oct. 1986.

7/ *Positif*, oct. 1986.

8/ *Ibid.*

9/ Il faut souligner que la critique cinématographique dans son ensemble a toujours reconnu et considéré avec beaucoup d'estime le travail d'Arcand.

10/ Je ne nie évidemment pas les réalités et conditions générales du cinéma québécois et de ses créateurs, mais je m'attache plutôt ici aux attitudes qui en découlent.

11/ *Vues d'ici ou d'ailleurs*, idem.

12/ *Le Devoir*, 31 mai 1987.

13/ *24 images*, automne 1986.

14/ Entrevue dans ce numéro de *Copie Zéro*.

15/ *Extrait d'un texte de l'Association Vidéo et Cinéma du Québec*, 7 février 1985.

16/ *Pascal Gélinas, Format Cinéma*, numéro 36.

17/ *Format Cinéma*, juin 81, numéro 3.

18/ *Le Devoir*, 9 mai 1987.

19/ *Format Cinéma*, fév. 1984.

20/ *Les pratiques culturelles des Québécois*. IRQC, 1986.

21/ *Cinéma 73*, numéro 180.

22/ *Libération*, numéro Hors Série, mai 1987.

23/ *Cinéma Canada*, oct. 1986.

24/ Michel Euvrard écrivait en 1986: «Depuis quinze ans et plus que j'assiste ou participe à des «rencontres», «débat», «colloques» et «tables rondes».

j'entends les cinéastes se plaindre que les institutions qui régissent le cinéma, loin de faciliter la réalisation des films, multiplient au contraire les obstacles et les contrôles; je ne les entends guère réfléchir à haute voix sur les façons de faire des films quand même, se demander comment faire de meilleurs films.

Cette année, à ce qui aurait dû être débats, Micheline Lanctôt, Richard Boutet, Sophie Bissonnette dans une moindre mesure, ont tenu un discours démagogique — *«tout le monde devrait pouvoir tourner tout l'temps»* — qui est forcément l'envers d'une pratique forcément égoïste: *«Je fais tout pour tourner mon film»*. Démagogique, ce discours l'est d'abord par omission: il laisse croire 1) que tous nos films sont bons; 2) que le «milieu» parle d'une voix unanime, qu'il n'est pas traversé par des conflits d'intérêts, par des «luttres de classes».

Il l'est encore parce qu'il se présente comme la voix du bon sens, et comme s'il était possible de faire «tout, tout de suite»: les cinéastes de cinquante ans et plus doivent avoir la possibilité de couronner leur oeuvre, les 35/40 de la continuer, les trente ans de l'entreprendre... Bref, il provoque à bon droit la question provocante d'Yves Lever: «Et si tout simplement il y avait trop de cinéastes?» (*Format Cinéma*, avril 1986).

Professeur de scénarisation au Collège Montmorency, Marc DeGryse a réalisé en vidéo, avec Yvan Patry, deux docu-fictions intitulées PROCÈS ET VALETS et BATAILLE DE DÉMOCRATISATION. Il a aussi tourné en vidéo un long métrage de fiction: QUÉBEC: OPÉRATION LAMBDA.

Les origines: ON EST AU COTON

Denys Arcand, ce fut d'abord pour moi quelques textes baveux dans **Parti Pris**. Il les désavoue aujourd'hui. Ceux qui les liront comprendront pourquoi. C'était l'époque où bien des gens au Québec croyaient que l'autonomie politique mettrait fin à nos dépendances et à la plupart de nos aliénations. Donc, dans un Québec libre naîtrait un cinéma libre.

La preuve «a contrario» allait nous en être donnée plus vite qu'on ne pensait. En 1969, «I was minus a job», parce que j'avais déclaré sur les ondes de Radio-Cadenas que Pierre Trudeau (déjà lui) avait menti, en déclarant que les Québécois parlaient un lousy french, un français de marde. Trudeau qui n'a pas tout lu ignorait que Robespierre avait dit, deux siècles plus tôt: «Il n'y a rien de plus contraire aux intérêts du peuple que d'être difficile sur le langage». Robespierre avait eu l'intuition, que Chomsky n'a jamais eue, ni Claude Hagège ou autres Kristeva que la langue est une production économique et qu'il vaut mieux parler mal que d'être silencieux, car le silence est le terreau de l'esclavage.

Arcand me téléphone et me demande de travailler avec lui sur un film qui traiterait de la condition des travailleurs du textile au Québec.

Le film avait pourtant bien commencé, dans le style classique «onéfien». On avait Jean-Luc Pépin, on avait des débats entre syndiqués et employeurs sur la nécessité de tarifs douaniers les plus élevés possibles. Et que le cochon de consommateur paie! Fermez les frontières du pays pour protéger les jobs et le marché! L'alliance sacrée des classes sociales! Mais très tôt, le film glissa vers un portrait d'une classe sociale: les ouvriers. On s'adjoignit Madeleine Parent qui avait été l'inspiratrice de la grève de la *Dominion Textile* à Valleyfield dans le temps de Maurice Duplessis. Lors du tournage d'un travelling de cette usine qui se dresse comme une véritable forteresse de pierre, une voiture de police s'interpose. Deux hommes par char devenaient deux hommes par bottine. Du gâteau! Ils se croyaient encore sous Duplessis et sous la toute puissante *Dominion Textile*. Chaque réunion de production était une fête. Chaque fois, il s'agissait de faire reculer les frontières de la jour-

née de tournage précédente. Découvrait-on chez *Esmond Mills* à Granby un ouvrier fier de son métier. On filmait le lendemain à Magog un cotonisé à 100% qui réussissait quand même à nous dire, entre deux quintes de toux, que la compagnie avait fait ce qu'elle pouvait pour lui. Même Robert Bourassa était dans le film, ménageant la chèvre et le chou. Et les étudiants de l'*Institut de technologie du textile* de Saint-Hyacinthe qui disaient comprendre les Américains au Vietnam à en juger par le comportement de leur collègue vietnamienne à l'école! Les nègres blancs d'Amérique à leur meilleur. C'est ainsi qu'on décida d'aller filmer les nègres noirs d'Amérique dans la ville de Charlotte, North Carolina, château-fort de la multinationale *Cannon*, qui fabrique de si belles serviettes de bain. La situation était pire qu'à Valleyfield, l'usine était une place fortifiée et le syndicalisme attendait depuis le début du siècle de prendre contact avec un seul des ouvriers de la *Cannon*. À Charlotte, en plein Bible Belt, toute l'équipe on s'initie aux joies et plaisirs des salons de massage que l'on retrouvera transmués dans le DÉCLIN.

ON EST AU COTON sera interdit. Mais comme nous sommes en pleine ère de l'odieux-visuel, il sera reproduit sur vidéo-cassette des dizaines de fois et vu par des milliers d'étudiants avec l'attrait du fruit défendu. Une version-film intégrale circulera aussi sous le titre dérisoire de THE JOHN A. MACDONALD STORY.

J'ai revu récemment ON EST AU COTON, peu de temps avant LE DÉCLIN et les deux films se ressemblent.

Quiconque a vu ON EST AU COTON se souviendra sûrement que tout au long du film, des phrases apparaissent en surimpression comme pour expliquer au spectateur sous-développé mentalement la portée de ce qu'il vient de voir sur l'écran. J'ai toujours été intrigué par cette décision de Denys Arcand de souligner ainsi le sens qu'il voulait donner à son film, au-delà de ce que le spectateur pouvait en penser lui-même et comme si Arcand doutait de la force même de son film. La direction à prendre nous dit-il, c'est celle-là et pas une autre. Je cite une de ces sentences, pour mémoire: «la texture de la domination est devenue la texture de la raison elle-même».



Gérald Godin pendant le tournage.

Le contenu humain, historique et social de ce film était si fort que Denys Arcand en restera marqué pour ses films suivants, GINA étant la biographie romancée de la danseuse Brigitte rencontrée au cours du tournage à Coaticook. Belle soirée de machos entrecoupée de nombreux «Take it off, take it off» et marqué par l'intervention du premier magistrat de la ville lui-même, donnant sa permission à la danseuse de se rendre aux demandes des clients. Et RÉJEANNE PADOVANI montrant les politiciens corrompus du ministère de la Voirie du Québec.

Il faudra attendre une pièce à sketches présentée à Québec pour voir un tout nouveau Arcand, un Arcand comique mettant en scène une hôtesse à Paris avant le départ d'un avion chargé de «pea soups» rentrant dans leur foyer.

Il y avait eu aussi QUÉBEC: DUPLESSIS ET APRÈS... qui relativisait la vision toute manichéenne des intellos Québécois de l'époque sur le personnage Duplessis. Il y eût le *Duplessis* de Blandford qui fut suivi à la télévision tout autant que les séries de la coupe Stanley et qui donna peut-être à Arcand le goût des salles pleines.

Et l'illumination du DÉCLIN, enfin des personnages qui parleraient si crûment que point ne serait besoin de sous-titres pour que le spectateur comprenne le propos de l'auteur.

Car le défi de cette génération de cinéastes est majeur; comment ne pas être dupe? Comment se donner sans être pris? Comment toujours garder son quant-à-soi et son sang-froid? Comment toujours être celui à qui on ne la fait pas? ●

GÉRALD GODIN

Éditeur, poète et député de Mercier à l'Assemblée nationale. Gérald Godin fut ministre des Affaires culturelles dans le précédent gouvernement québécois.

I lost it at LA MAUDITE GALETTE



PHOTO ATTILA DORY

LA MAUDITE GALETTE

Je n'ai pas passé d'audition pour le rôle de Berthe. Arcand avait choisi une autre comédienne qui s'était désistée à la dernière minute. Marcel Sabourin lui a suggéré alors de me rencontrer. Denys Arcand se présenta chez moi tôt le matin un scénario sous le bras, complet veston. Il me sembla timide. Moi, je jouais du Tremblay — Ducharme — Gauvreau, j'avais une certaine assurance. J'étais une actrice de théâtre. Mais d'instinct je savais que dans ce cas-ci ce n'était pas mon atout majeur.

Arcand m'a dit que ma maison lui rappelait une maison à la campagne... la sienne. J'ai eu l'impression qu'il m'a donné le rôle pour ça, car il ne m'avait jamais vu jouer. J'ai lu le scénario la journée même. Je n'ai pas posé de questions. J'ai dit oui. Deux jours plus tard avec la scripte, nous sommes allés dans les sous-sol des grands magasins habiller Berthe. Rien de flatteur. On était tous d'accord. Ni maquillée, ni coiffée. As is.

J'aimais le personnage. Pas sentimentale, la Berthe, pas maternelle, mais brutale et citadine, pas érotique, une marâtre, une tueuse. Je n'avais pas de préjugés. Pour moi le cinéma ça devait être comme ça puisque c'était comme ça. Petite équipe, petits moyens. La maison de production dirigée par Marguerite Duparc Lefebvre servait aussi de «location». La cuisine de

Berthe, c'était la cuisine du bureau de *Cinak*, rue Prud'homme près du boulevard Décarie! Arcand était très attentif, concis, toujours de bonne humeur, intelligent et respecté. L'équipe efficace et silencieuse.

Denys m'expliqua que les plans séquences sauvaient de l'argent — pellicule et temps — et que l'image c'est plus fort que le discours. LA MAUDITE GALETTE à ce moment-là s'appelait CALIBRE 45.

On tournait le soir, l'après-midi, la nuit, sans déranger personne. Pas d'attrouplements, pas de police, pas de journalistes. Le cinéma faisait partie de la vie des bas-fonds, se collait aux petites gens, les étreignait comme pour les réchauffer.

J'aurais aimé que ce tournage dure plus longtemps, des mois, des années, comme on se souhaite parfois une vie d'amours illicites, dans le noir, à la sauvette. On ne discutait jamais du texte. Souvent Arcand retravaillait ses dialogues, les simplifiait et nous donnait le lendemain matin une feuille à peine remplie. Après les rushes, Arcand me disait qu'il était content. Moi aussi.

J'avais droit aux rushes. Je savais de quoi j'avais l'air, pas belle, ni laide. Je ne me faisais pas d'idée sur moi. Je devinais aussi comment on me cadrerait. En général, je préférais ne pas savoir. On ne parlait pas

de ces choses-là. On parlait de la vie et des films qu'on aimait.

Quand j'ai vu LA MAUDITE GALETTE en salle quelques mois plus tard, j'ai compris ce qu'Arcand avait fait. J'ai vu un film maladroit et attachant, rugueux et plein de colère rentrée, ironique. J'ai compris pourquoi Arcand m'avait choisie. Je ressemblais à son film. Souvent j'ai pensé que j'aurais pu lui en donner plus s'il me l'avait demandé. Le talent c'est peut-être ce qui nous vient le plus facilement. Avec Arcand j'ai fait ce que j'ai pu, ce qui m'était possible et non ce que j'ai voulu — qui serait une idée de faire.

Je ne sais pas comment Arcand travaille avec ses comédiens actuellement, mais avec moi dans LA MAUDITE GALETTE c'était simple comme un travail d'artisan. On ne se racontait pas d'histoires. On faisait ce qu'on avait à faire avec ce qu'il y avait.

Mon premier long métrage, je l'ai fait avec Denys Arcand. I lost it at LA MAUDITE GALETTE par une nuit de printemps. Début des années 70. Do I remember!

LUCE GUILBEAULT

Comédienne de théâtre, de cinéma et de télévision, Luce Guilbeault est l'une des figures les plus marquantes de sa génération.

Le pré-vu et l'imprévu

ou les charmes discrets du montage

Le monteur d'un film de fiction travaille sur du matériel structuré au moyen d'un scénario, et pré-vu par le réalisateur qui doit effectivement contrôler tout ce qui se trouvera éventuellement sur l'écran. Idéalement, chaque élément de l'image et du son doit parler et parle de ce qui passionne le réalisateur. C'est donc dire que le travail du monteur d'un film de fiction est tout entier subordonné à cette nécessaire passion qu'il doit servir et faire sienne.

Dans le documentaire, la passion du réalisateur pour son sujet est la même fondamentalement. Mais la démarche de réalisation doit suivre des chemins si différents de ceux de la fiction que le résultat d'un tournage documentaire est aux antipodes de la fiction: la matière du film se situant dans la réalité extérieure — extérieure au réalisateur — celui-ci ne peut la contrôler parfaitement et ce qui était «pré-vu» dans une mise en situation ou un événement à filmer ne se produira pas nécessairement. Résultat: le réalisateur et son monteur se retrouvent devant des rushes qui, la plupart du temps, ne comportent pas de structure évidente. Le travail d'organisation et de structuration du montage documentaire devient donc une aventure-dialogue où le monteur doit apporter au réalisateur une collaboration dynamique colorée par son interprétation personnelle de la réalité captée dans les rushes — réalité qui demeurera toujours extérieure au réalisateur, quoi qu'il en ait. Le rôle du monteur dans un

documentaire est donc beaucoup plus actif que dans un film de fiction — à des degrés divers, selon le sujet et le réalisateur.

Cela ne signifie pas pour autant que le monteur de fiction se borne à exécuter les «commandes» du réalisateur; mais le scénario est la dynamique propre du cinéma de fiction et dans le film d'auteur (dont je parle), le scénario c'est le réalisateur. De même que l'équipe de tournage apporte sa sensibilité particulière à la mise en images du scénario, de même le réalisateur dépend en quelque sorte du sens du rythme de son monteur pour traduire ses exigences. Il est donc essentiel que le réalisateur articule clairement ses intentions et ses exigences: il est le seul à pouvoir le faire. Il représente en même temps contrainte et liberté pour le monteur: liberté passant nécessairement par contrainte. La qualité de la contrainte (réalisation) en fiction conditionne essentiellement à mes yeux le plaisir et l'intérêt du travail du monteur. En montage documentaire cette contrainte existe aussi mais c'est un fil conducteur qui n'est pas immédiatement visible et que le monteur peut trouver presque au même titre que le réalisateur. Presque.

Quel long préambule pour en arriver à Denys Arcand! Que voulez-vous, on ne parle jamais que de soi-même!

Il s'est trouvé que j'ai passé la plus grande partie de ma vie professionnelle à

monter du documentaire. J'avais bien monté un dix minutes fiction en tout début de carrière (début à l'écran de Geneviève Bujold!) mais depuis, je vivais heureuse et cachée dans le beau plaisir du documentaire. On ne me proposait pas de fiction à l'*ONF* et je ne m'en plaignais pas, me disant qu'en fiction c'était, pour ainsi dire, les «tripes du réalisateur» qui étaient sur la table de montage et que ça ne devait pas être drôle tous les jours! Jusqu'au jour où Denys Arcand m'a proposé de monter un épisode de *EMPIRE*, puis *LE CRIME D'OVIDE PLOUFFE*, puis *LE DÉCLIN*. Et il s'est avéré... que c'était drôle tous les jours! Et je le dis presque sans rire... parce que c'est littéralement vrai.

J'ai parlé plus haut de la qualité de la contrainte: le plaisir de travailler avec Denys réside essentiellement dans sa grande lucidité qui lui fait apprécier avec rigueur et justesse les dimensions de son tournage. Les exigences qu'il exprime au montage sont donc constamment justifiées par les possibilités du matériel. Un monteur ne peut rêver meilleures conditions de travail. C'est la base qui permet d'aller droit au meilleur résultat, si tant est qu'on puisse aller droit en montage...

Cette lucidité de Denys Arcand, issue d'une intelligence sensible teintée d'humour noir (très important l'humour!) — a fait par exemple que le montage dit «final» du *DÉCLIN DE L'EMPIRE AMÉRICAIN* a été remis sur le métier et amputé de plus de vingt minutes en toute dernière instance. Seul Denys pouvait se contraindre lui-même à voir et sentir ces longueurs complaisantes qui auraient brisé le rythme du film. Un monteur peut souhaiter certaines modifications dans le déroulement d'un film mais c'est la sensibilité du réalisateur qui doit primer pour que l'oeuvre existe. Les échanges entre réalisateur et monteur seront toujours colorés par ce préalable. Et décidément, j'aime la couleur Denys Arcand!

MONIQUE FORTIER

Monteuse et réalisatrice, travaillant à l'*ONF*, Monique Fortier a été associée à plusieurs films importants du cinéma direct québécois. De Denys Arcand, elle a monté *LE CRIME D'OVIDE PLOUFFE* et *LE DÉCLIN DE L'EMPIRE AMÉRICAIN*.

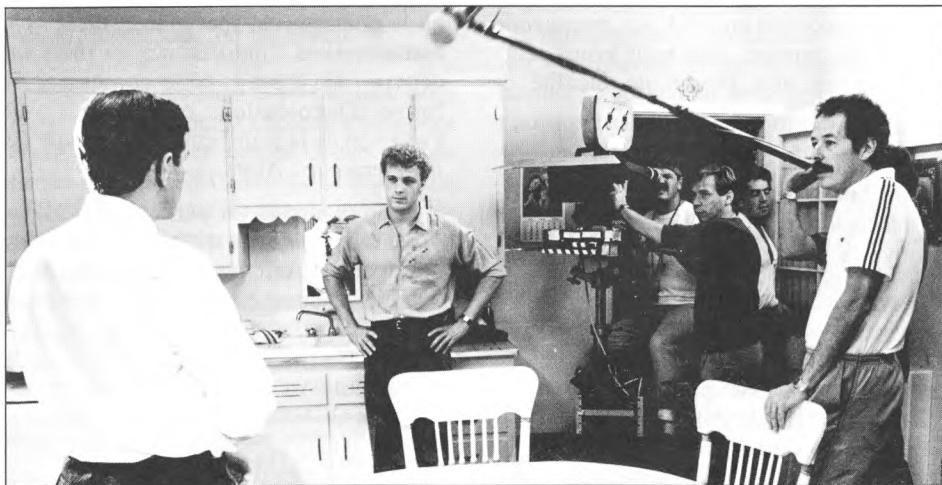


PHOTO ALAIN GAUTHIER

Sur le tournage du *CRIME D'OVIDE PLOUFFE*

Du comportement du cinéaste

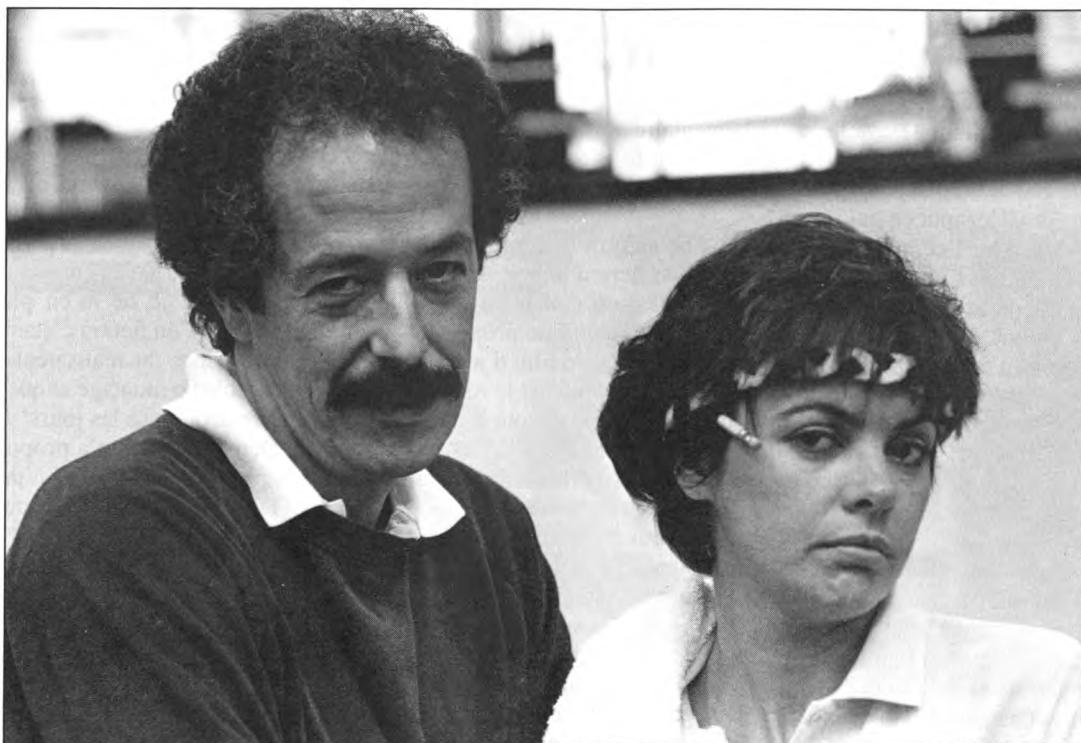


PHOTO BERTRAND CARRIÈRE

Avec Louise Portal sur LE DÉCLIN DE L'EMPIRE AMÉRICAIN

On a souvent dit de lui qu'il est «cynique». Soit, voyons alors ce qu'il en est de ce comportement chez Denys Arcand, cinéaste.

Je dirai, pour ma part, que si être cynique veut dire, dans une démarche cinématographique, choisir de provoquer «l'intelligence» des choses; choisir une nécessaire distanciation vis-à-vis un quotidien qui nous occulte le sens des choses; choisir justement cette démarche qui consiste à *transmettre la faculté de comprendre*, comme nous le dit si bien notre Petit Larousse, et même si parfois pour cela il faut choisir d'aller jusqu'à choquer, et bien oui, Denys Arcand cinéaste est *cynique*.

Parce que son cinéma cherche d'abord à être *du cinéma*; qu'il cherche à nous révéler la «mouvance» des réalités qui nous entourent, Arcand nous dit peut-être par là: «Attention, une réalité peut en cacher une autre.»

Son cinéma fait apparaître combien la réalité est complexe et la vérité souvent ambiguë. Pas de «dérive sémantique» possible chez lui. Tout est vu, regardé et montré en fonction de cette volonté d'intelligence du réel. Au-delà du politique, mais l'incluant, l'assumant, l'oeuvre

de Denys Arcand démontre et démonte le spectacle de ce même politique.

«Faire rendre gorge au réel» disait un jour Arthur Lamothe en parlant de notre cinéma. Et voilà bien l'une des qualités fondamentales du travail cinématographique d'Arcand. Travail qui consiste à appréhender ce réel par le biais d'une connaissance, je dirais, historique des choses. C'est une démarche qui consiste aussi à dire que pour faire du documentaire il faut d'abord être documenté; et que pour faire de la fiction il faut l'être encore plus.

Arcand écrivait en 1963: «... nous avons besoin de courage, mais nous avons peut-être encore plus besoin de lucidité et d'exactitude»¹.

Prenant du recul tantôt dans la forme, tantôt dans le genre, c'est dans cette lucide distanciation, nécessaire et historique, qu'il trouve la marge, parfois étroite, de son expression.

Ainsi de CHAMPLAIN en 1963 au CONFORT ET L'INDIFFÉRENCE en 1982, en passant par ON EST AU COTON, RÉJEANNE PADOVANI, et son excellent travail autour de *Duplessis* (tant le film que la série dramatique pour la télé) la trajectoire d'Arcand est celle

d'un acte qui mène à la connaissance de ce que nous sommes; sans jamais cependant en exclure les contradictions.

Son génie c'est d'être tout aussi à l'aise dans le documentaire que dans la fiction. Probablement parce que son sens et sa connaissance de l'histoire lui ont appris que quelque part entre sa vision du monde et le réel appréhendé, se faufile l'intelligence. En cela il est un peu comme notre «conscience collective». Il nous choque. Nous fait réagir... réfléchir.

Dans une réalité feutrée comme la nôtre, où la politique est spectacle et où le confort entretient l'indifférence au réel, son oeuvre, son travail, cette conscience en forme d'auto-critique collective se veut l'examen de la signification du monde qui nous entoure. Alors...

Si ce regard-là est parfois «cru», il est avant tout lucide. Et si c'est cela être cynique, et bien oui, je le concède, Denys Arcand cinéaste est cynique. ●

ANDRÉ PÂQUET

I/ Parti Pris, Vol. I, no: 1, Oct. 1963.

Après avoir animé pendant plusieurs années la section cinéma de la *Délégation générale du Québec* à Paris, André Pâquet est maintenant consultant en cinéma.

LE DÉCLIN: une stratégie filmique

oscillant entre le cliché et l'ironie

LE DÉCLIN DE L'EMPIRE AMÉRICAIN parle d'un monde clos, celui des universitaires, en les radiographiant surtout dans leur vie privée. On présente à l'écran des types de Narcisse qui ont poussé la logique de l'individualisme jusqu'à l'extrême et la poursuite du bonheur jusqu'à l'impasse. Leur stratégie de (sur)vie se présente comme une libération des conditions répressives du passé et comme une fuite en avant vers l'hédonisme individuel. Toutefois, s'ils ont une attitude ouverte sur le plan sexuel, leur émancipation ne leur apporte pas pour autant la paix dans ce domaine. De plus ce repli dans le privé a comme corollaire la répudiation du passé et la mise au rancart du politique. En effet, tout en se souciant de gommer toute référence explicite à la politique québécoise, ce film met en scène des personnages qui se réfugient dans l'instant, se replient sur des préoccupations purement personnelles.

Le film pose également avec lucidité le cul-de-sac auquel sont confinées les relations hommes-femmes. Il fait preuve d'acuité à l'endroit des «intellos» en montrant un climat de complaisance et de stagnation mais ne manque pas de reproduire certains clichés qui méritent d'être questionnés. Il s'agira donc ici de déchiffrer les clichés présents dans cette oeuvre en lui donnant un statut de signe à part entière, sans se laisser occulter par des valorisations esthétiques (négatives) qui se substituent à la compréhension de leur nature et des effets de sens qu'ils produisent.

Avant d'entrer dans le vif du sujet, soulignons d'abord que les scènes dialoguées constituent un des modes dominants de narrer dans LE DÉCLIN. Le film travaille essentiellement par accumulation de scènes courtes qui présentent une délimitation rigoureuse de l'espace et donnent à la parole une importance capitale. Le récit relègue pratiquement les actions au second plan. S'il y a un certain réalisme inhérent au mode de construction du récit, un second regard nous permet de dire que l'extrême simplicité de la diégèse¹ cache un second niveau plus discursif. La forme travaillée et construite des dialogues de

même que le montage constituent une marque trahissant l'instance narrante première et un parti pris évident. En effet, si on observe une certaine «linéarité» au niveau de la construction du récit, ce dernier fonctionne ou progresse en fait par la reformulation constante des événements, par le souci constant d'opposer ou de rapprocher des attitudes selon le sexe. Le film est composé d'une multitude de renvois, d'allusions qui s'insèrent dans des rapports existant indépendamment du développement linéaire du récit. Ainsi un événement pourvu d'une signification voit après coup cette première interprétation remplacée par un autre. Ce procédé de renversement continu est dans le film l'un des moyens les plus efficaces de circulation du sens et d'un perpétuel affrontement entre l'univers masculin et féminin. Chaque propos ou chaque action de la part du groupe masculin a son double, son reflet déformé dans l'autre clan. Le montage introduit une distanciation par rapport aux actions et aux propos des personnages. De la juxtaposition de deux programmes différents émerge un point de vue. Le narrateur dans ce cas est loin de s'effacer. Toutefois, cela n'empêche pas le spectateur d'y recevoir le récit et d'y trouver vraisemblance à cause notamment du jeu réaliste des personnages. Les dialogues sont également ponctués de clichés, de jeux de mots, de généralisations et d'allusions, ou prennent une tournure ironique et même sarcastique.

LE DÉCLIN constitue donc un exemple privilégié par l'abondance des clichés qui s'y trouvent et par le «balisage» qui permet au spectateur de se repérer. Soulignons par ailleurs que le film est caractérisé par sa duplicité. Les discours tenus oscillent entre une rhétorique du déjà vu, du déjà entendu et une ironie démythifiante. Autrement dit, il s'agira dans cette perspective d'étudier la stratégie filmique dans laquelle s'insèrent les clichés et le travail de détournement sur ces derniers.

Voyons cela de plus près en repérant d'abord les clichés hantant le discours filmique pour décrypter ensuite les procédés de travestissement du cliché (notamment le recours à l'ironie). Soulignons toutefois

que le repérage du cliché pose un problème de lecture car il n'y a pas de lecture du cliché qui s'inscrirait dans les limites rassurantes d'une norme. Si le cliché apparaît comme formule toute faite, comme pensée rabattue en fonction de la réception, il «trouve son ancrage, sa solidité et son «évidence» dans le système idéologico-culturel dont il est en quelque sorte le résumé»². Le cliché participe donc d'un autre texte, d'un «texte culturel» extérieur au récit comme tel. Il puise dans un réservoir culturel donné qui renvoie à un hors-film. Bref son repérage est fonction du contexte, dans les limites du savoir partagé par ceux qui le reçoivent. Dans LE DÉCLIN, des personnages profèrent à quelques reprises des phrases ou des maximes connues. Donnons quelques exemples: «Des intellectuels, ça parle», «La vie est un compromis», «Le vice vient avec l'âge», «L'appétit vient en mangeant, plus tu baisses, plus t'as envie de baiser», «Dans ce temps-là, les hommes aimaient ça les grosses femmes», «Les intellectuels font rarement des bons parents», etc... Ces phrases toutes faites, ces syntagmes figés manifestent un certain contenu que se présente comme une vérité universelle, vérité que le locuteur n'assume pas comme telle, mais qui tire son autonomie et sa cohérence d'un «on» social, d'un ailleurs qui provient du système culturel. Bref ces clichés renvoient aux paroles d'une culture, d'une société donnée. Le cliché est perçu par l'impression de globalité qu'il suggère. L'universalité qui s'en dégage est assurée par la présence dans le discours de marques telles que le présent de vérité générale, l'indétermination spatio-temporelle («dans ce temps-là», «rarement», etc), l'emploi de déterminants définis (le - les) qui utilise le substantif dans son extension maximale (les intellectuels, par exemple).³

Des personnages comme Rémy et Pierre se prononcent d'une manière très typée sur les femmes et leurs rapports avec elles.⁴ Leurs propos sont truffés de lieux communs. L'image qu'ils projettent ou les propos qu'ils tiennent témoignent d'une banalité particulière qui sous-tend des modes de pensée, des préjugés masculins et des relents de misogynie d'une certaine

catégorie d'hommes. Ces propos ou figures figées marquent l'articulation du discours sur un autre discours préalable, un savoir préétabli, une vérité commune. Ils sont dans une large mesure (par leur structure et le jeu de connotations) un miroir culturel qui stabilise les représentations et se fait l'écho des préjugés et des stéréotypes, du «on» social en même temps qu'il alimente et entretient ceux-ci. Les blagues ou formules toutes faites prononcées par les personnages sont puisées dans le registre même de la société dans laquelle elles émergent et assurent du même coup leur circularité.

La bande sonore est également ponctuée de quelques remarques stéréotypées sur les communautés ethniques: «le problème avec les Asiatiques, c'est que j'ai toujours l'impression qu'elles s'en vont porter mon argent à leur jeune frère malade», «Une Française quand t'as le goût du champagne», «Les Juives, les Arabes qui sentent le camphre, les Vietnamiennes qui sentent la fleur d'oranger», «Dans les Noirs, finalement, c'est les Africains qui sont les meilleurs», «En général les Africains sont chaleureux. Évidemment ils sont polygames», «Les Italiens sont insupportables mais...» «Ils (les Italiens) sont comme les Mexicains. Ils sont des âmes simples qui crient maman quand ils jouissent»⁵. L'aspect universel globalisant de ces formules figées est assuré par la présence dans le discours des marques d'universalité: les temps verbaux (le présent historique), la présence du *comme* comme marque de comparaison introduisent souvent des formules figées. Ces différentes formulations permettent de conforter l'expérience individuelle, singulière d'un savoir prétendument reçu de tous.

Les comportements des personnages correspondent aussi à des situations souvent très typées socialement. C'est d'ailleurs à ce niveau plus contextuel que se déploient dans toute sa splendeur les clichés et les stéréotypes⁶ plutôt que dans les propos mêmes des personnages. Comme le souligne d'ailleurs Marina Yaguello: «(les) stéréotypes sont loin de correspondre à la réalité car c'est justement la fonction des stéréotypes d'occulter la réalité en opérant des simplifications confortables. Tel milieu, tel groupe social, est représenté par tel type d'expression, et même si, pris individuellement, les locuteurs disposent généralement de plusieurs registres, ils sont classés, pour les besoins de la typo-

logie sociale, par référence à des stéréotypes qui peuvent être de langage, de comportement, de vêtements, etc.»⁷

Voyons cela de plus près en extirpant quelques pépites de cet univers filmique. Les conversations selon le sexe sont en soi très typées. Les femmes qui parlent de la grosseur du pénis et de son importance pour les hommes disent à leur manière les valeurs du contexte socio-culturel dont elles radicalisent certains modèles d'acceptabilité. Le fait que l'homosexualité féminine soit vue comme une pratique normale chez les femmes — deux femmes avouent avoir eu des relations homosexuelles sur un ton qui laisse entendre que c'est normal⁸ alors que chez les hommes il n'y a qu'un homosexuel — est également une vision qui est de l'ordre du stéréotype. L'horreur des discothèques et de la danse chez les hommes est enfin une autre situation très typée.

Les personnages sont décrits dans ce film d'un seul bloc. Ils se définissent à la fois par leurs actions (faire) et leurs qualifications (identité, traits psychologiques et sociaux). Le récit déploie ses clichés indicatifs pour chaque personnage. Ainsi, les protagonistes féminins renvoient à divers modèles de pratiques féminines actualisées. Le personnage de Louise est le prototype même de la femme au foyer et de la naïve. Son portrait est avant tout brossé à travers celui des autres personnages féminins dont il se définit par opposition. Le personnage de Diane est masochiste et correspond à un modèle féminin également très typé. Diane, en rencontrant un personnage rocker et sadique, se découvre des goûts masochistes, attitudes qui renvoient implicitement à cette idée que les femmes sont des victimes qui s'ignorent mais qui au fond aiment ça. Danielle, l'étudiante muette, se prostitue pour payer ses études. Enfin Dominique représente la carriériste par excellence qui n'a d'attache sentimentale que de multiples amants qui lui laissent des relents d'amertume.

Les personnages masculins obéissent à une typification analogue. Le jeune Alain, doux, naïf et bête, est le représentant de la génération de l'audio- («idiot»)visuel. On lui attribue un ensemble d'attitudes et de valeurs conformistes, voire réactionnaires. Il incarne à lui seul toute la jeune génération qui est vue comme un ensemble manipulable et investie par des forces passéistes. Le personnage de Claude

n'échappe pas à cette entreprise de banalisation, de réduction du réel. Le récit le pare de plusieurs attributs liés au cliché de l'homosexuel: esthète, s'intéressant à l'art, bon cuisinier, compréhensif et consolateur d'hétérosexuelle déçue. Il reste toutefois un personnage porteur de danger (peut-être du Sida). À l'homosexualité est également associée la notion de mort; la référence aux peintres de l'aube n'est à cet égard pas anodine. À cette tendance se greffe celle, d'ailleurs fréquente dans la représentation des gais à l'écran, qui associe l'homosexualité au masochisme. Cela n'est pas sans effet de sens que l'on présente une certaine filiation entre l'homosexuel et la masochiste Diane. Cette vision hétérosexuelle de l'homosexualité est révélatrice dans la répartition stéréotypée des rôles, tant sexuels que professionnels. De plus, le fait de poser l'homosexualité masculine comme marginale la reconduit vers le cloisonnement, vers la banalisation.

Quant aux deux autres personnages masculins, l'un représente le baiseur invétéré, l'éternel Don Juan qui trompe impunément sa femme et qui trouve dans les femmes (Dominique par exemple) des êtres plus accessibles en tant que partenaires sexuelles mais également plus menaçantes. Sa citation des rapports Masters and Johnson, Hite sur la sexualité féminine prouve bien l'angoisse que vivent les hommes devant la sexualité des femmes. Pierre, le personnage hédoniste par excellence, centré sur le présent, a troqué la morale du travail au profit de la poursuite du plaisir. Ses relations amoureuses, d'une durée maximum de deux ans, sont un indice de sa philosophie de vie axée sur l'ici et maintenant.

Si on pose donc ici une galerie de personnages offrant une variété de types qui répond à la démonstration du narrateur, on stigmatise certains comportements en les élevant à une fonction caricaturale, typée. Cette accentuation instaure une rupture entre la fiction et la narration, dédiciant cette dernière pour la ramener du côté de l'énonciation. Le recours à certaines phrases clichées ou stéréotypées de même que des attitudes préconstruites sont autant de marques déstabilisant la représentation réaliste. Le film tombe souvent dans l'ironie et revêt un aspect subversif en dénudant le cliché par les formes les plus diverses de travestissement.

Le montage des deux univers différents, chacun avec leur tonalité, permet notam-



PHOTO BERTRAND CARRIÈRE

LE DÉCLIN DE L'EMPIRE AMÉRICAIN

ment de faire émerger le point de vue ironique du grand imagier et parolier. La coprésence des éléments contradictoires n'existe que pour le spectateur. C'est dans le procès de lecture de l'ensemble des propos tenus dans les deux camps que se réalise la mise en rapport ironique des pôles antinomiques. C'est dans ce jeu d'oppositions que l'on voit toute l'ironie déployée par l'auteur narrateur. Elle intervient au niveau de la communication entre l'énonciateur et le spectateur et non au niveau des personnages représentés. L'ironie n'est pas vraiment diégétique. Elle est plutôt affaire de point de vue sur la diégèse. Elle échappe aux personnages et se joue dans le dispositif, dans l'acte de discours. L'ironie d'Arcand se veut didactique et n'admet pas une véritable équivoque. Le récit n'impose pas que l'on adhère aux valeurs véhiculées par les diverses figures narratives représentées. Il propose ses diverses figures à l'observation et au jugement critique, non à l'identification et à l'adoption. L'ironie participe des stratégies d'un discours critique. Elle est l'expression d'une agressivité détournée, dans la mesure où l'ironie se manifeste par une composante ludique.⁹

Ainsi, les personnages sont embourbés dans les clichés de la libéralisation des mœurs. Ils se complaisent dans une sorte de révélation d'eux-mêmes qui finalement cache plus qu'elle ne découvre. Par exemple, les pseudo-révélation de Louise quant à l'échange de couples, exprimés en termes de clichés, lui servent à se leurrer relativement à sa véritable situation de femme

trompée. Ces révélations sont suivies de tentatives d'occultation de Rémy (qui nie devant la galerie masculine toute participation à une «partouze»). Les révélations des personnages sont sujettes à caution. Le récit campe un narrateur qui perçoit et comprend tout ce qui se passe. Le montage fait ressortir le jeu de vérités et mensonges, les leurres qu'entretiennent les membres de ce couple. Le narrateur est loin de s'effacer. Les personnages font également de l'auto-ironie sur leur milieu ou sur eux-mêmes. Ces personnages vivent dans un milieu relativement restreint. Ces nouveaux narcisses contemplant leur reflet non pas tant pour s'admirer que pour y chercher sans relâche les failles, les signes de fatigue et de décrépitude. Ils privilégient l'évasion par l'ironie et par la conscience critique de soi.

Prenons un ultime exemple d'ironie structurelle. La dernière scène mettant aux prises les huit personnages, le lendemain de la soirée mouvementée: la conversation piétine, tourne en rond; le narrateur insiste sur la déformation que les personnages font subir aux aventures d'un collègue avec une Italienne lors d'un colloque, aventures qui font écho à ce qui a été mis en scène pendant 90 minutes. On revient à la case départ. Cette scène est en quelque sorte une métonymie du récit. Les personnages exagèrent, amplifient les aventures de leur collègue universitaire. Cette histoire apparaît comme du déjà vu, du rebattu, du réchauffé. Chacun y va de sa version. On montre ainsi le caractère usé, répétitif,

cyclique des discours tenus par les divers protagonistes. L'auteur narrateur présente donc une situation relevant à la fois du cliché et de l'ironique. Ce ramassis de versions devient dès lors une tactique délibérée exerçant une interpellation directe du spectateur et l'oblige à se distancer. Il y a un écart considérable entre ce que disent les personnages et ce que pense le narrateur (sans le dire). En jouant sur les cordes de l'ironie et de l'humour, le film s'enveloppe d'un filet pour se protéger du constat cynique que le récit pose sur les rapports hommes-femmes.

Toute la force du film est donc d'avoir installé le déjà vu, le déjà dit non pas dans ses marges mais au cœur même du récit massivement. Cette sédimentation du déjà vu apparaît comme une des cartes majeures du dispositif d'échange et du même coup du succès que le film connaît auprès du public. Toutefois, cette inflation de clichés s'efface en partie en adoptant l'humour et l'ironie comme stratégies de détournement. ●

DENISE PÉRUSSE

1/ La diégèse du film se résume à la rencontre d'un groupe d'universitaires dans un chalet des Cantons de l'Est pour la fin de semaine. Au départ, le film découpe un espace très spécifique selon le sexe: les hommes préparent un repas dans un luxueux chalet à la campagne; les femmes font des exercices dans un centre sportif en ville. On passe alternativement d'un clan à l'autre tout en illustrant ou contredisant leurs propos par des fragments rétrospectifs. Puis on assiste à la rencontre des sexes, mixité qui provoque l'éclatement du seul couple stable et la mise à jour de petits drames intimes.

2/ Jenny, Laurent, «Structure et fonctions du cliché», *Poétique*, no 12, Seuil, 1972.

3/ Herchberg-Pierrot, Anne, «Problématiques du cliché», *Poétique*, 43, sept. 80, pp. 334-345.

4/ Voici deux extraits probants: Rémy signale qu'il faut mentir aux femmes dans le mariage. De même, Pierre raconte: «Quand t'as des aventures, les pauvres filles vont tomber amoureuses de toi».

5/ Ces préjugés sont proférés autant par des hommes que par des femmes.

6/ Soulignons ici que le cliché comme le stéréotype sont des formules figées, toutes faites. Le stéréotype, toutefois, est d'extension plus large et désigne tout rituel, toute pratique reçue, i.e. qu'on les accepte d'autorité.

7/ Yagello, Marina, *Les mots et les femmes*. Payot, Paris, 1978, p. 57.

8/ Elle laissent également entendre que l'hétérosexualité est tout de même leur pratique ultime.

9/ Groupe û. «Ironique et iconique», *Poétique*, 36, nov. 78, p. 442.

Denise Pérusse prépare un doctorat en sociologie (cinéma) à l'Université Laval et est active à l'Association québécoise des études cinématographiques.

Retournement et duplicité

Le cinéma, tout comme l'histoire, n'est pas une science morale. Le film narratif régite une quantité de plans en un volume textuel déjouant le récit, la pose des personnages, la position du spectateur. Le film en lui-même devance le simple déroulement de son histoire. Le premier plan du DÉCLIN DE L'EMPIRE AMÉRICAIN montre une jeune étudiante vietnamienne tout attentive; son statut de plan subjectif d'un vu dont on tarde à montrer la véritable motivation du voyeur prend forme neuf plans plus tard quand Rémy parle à son ami Pierre de son attirance envers elle. Exerger exemplaire avec le plan de l'enseignement de Rémy, ces deux premiers plans installent un axe bipolaire de l'objet vu et du sujet voyant, de l'écoute et de la parole, du passif et de l'actif, ils instaurent une dualité entre le perçu et le nommé tout en se situant temporellement dans la série des flash-back pédagogiques du film. Le film est déjà là le spectateur pas encore. Ce dernier entamera plus tard ce va-et-vient projectif, rétroactif, typique de sa lecture. N'étant rarement contemporain au film, il ne faut pas s'étonner de la labilité de ses positions identificatoires. Le DÉCLIN n'assure guère de stabilité où le conforter. Vouloir maintenir un jugement définitif sur ce film (sur tout film) où l'oscillation des identifications des et aux personnages montre un envers réel d'un désir imaginaire ambivalentiellement ancré, participe du leurre de toute représentation hâtive.

Le caractère pulsionnel, «poussant», du film déplace sans cesse son objet. Il n'est pas tant à la recherche effrénée d'une satisfaction qu'à une réhabilitation rageuse d'une blessure désirante. Il a l'art de se tromper sur sa source où pulsions du moi et pulsions sexuelles s'entrecroisent. Mais le DÉCLIN, à l'encontre de plusieurs autres films et de plusieurs autres films québécois, délaisse quelque peu les voies économiques du refoulement et de la sublimation et emprunte celles plus dynamiques du double retournement: le renversement d'une motion en son contraire et contre la personne propre. Le caractère double ne suffit pas à qualifier la tension de ce retournement; la polarité, ambivalentielle, duelle en traduit bien la confusion, mais mieux encore, la duplicité en extrait la muette trahison. La dualité fixe ses éléments opposés, la duplicité, au con-

traire, les fait circuler, les trouble, les brouille.

De l'effet à l'affect

Le DÉCLIN, en un mouvement complexe, produit en un premier temps toute une chaîne d'oppositions gigognes, de dédoublements et ce jusqu'au point minimal de non-retour de l'affect («Et tout d'un coup, le fil s'est cassé» dit Diane) où s'opère en un deuxième temps le renversement des motions. Le film reprend ces polarités narratives et en un troisième temps les redouble dans ses propres formes d'expression cinématographique.

Le film, par l'alternance, forme toute désignée du montage pour délimiter notre champ conflictuel, inaugure une première chaîne d'oppositions, le renversement de surface, moderne, triomphant et ironique, des femmes au gymnase et des hommes à la maison, chaîne de laquelle se dédouble d'autres séries d'oppositions, de la jeunesse à la vieillesse, de l'homosexualité à l'hétérosexualité desquelles séries se dédoublent attirances et conflits personnels et ce jusqu'au dernier retranchement où chacun des sujets se retrouve avec sa propre dualité dans cette descente pyramidale des oppositions. Le DÉCLIN, non cartésien, emmêle l'ordre de connaissance et l'ordre des choses où l'enchevêtrement des causalités ne s'accorde nullement à leur hiérarchie militante.

Cette dynamique d'un chaos affectif n'appelle aucune victimisation singulière, mais bien plutôt un espace vide général n'habilitant aucune position privilégiée. Le vide creuse indifférent ces oppositions. Celles-ci ne créent pas le vide, elles en proviennent et tentent vainement de le combler. Seul le vide permet l'expression égale de la flagornerie et de l'attachement de Rémy, l'amour et la haine de Dominique, l'être heureux et ne pas être brillant d'Alain, la tragédie historique et la comédie humaine chez Danielle, le narcissisme mélancolique de Pierre, la nuit et l'aube de Claude, la vérité et le mensonge de Louise, l'autodestruction et la satisfaction masochistes de Diane, notre passé présent et nous. Le lapsus technique d'omission de la virgule et de l'article défini du titre original du livre de Michel Brunet (**Notre**

passé, le présent et nous) n'enlève rien à la lecture inconsciente de sa valeur interprétative. Ce passé présent ajoute à l'inextricable des positions et du temps, à leur liaison pour faire sens. Le petit détail prégnant par sa brillance rejoint le grand ensemble des contradictions et contrariétés.

Rémy ne ment pas plus aux autres que Louise à elle-même quand elle avoue ne pas avoir joui avec Charles, qu'elle n'a rien à se reprocher avec François. Le mensonge organique de celui-là puisqu'«il ment comme il respire», dit Pierre, et le mensonge psychique de celle-ci se retrouvent une même parenté dans la dénégation. Louise victime par trop parfaite, d'une naïveté défiante, mais défiante parce que naïve, ne cesse de questionner, voire de pointer, la position de l'autre: l'homosexualité épisodique de Dominique et de Diane, la prostitution par Danielle, le malheur personnel de Dominique. Enfin chaque personnage du film essuie à sa façon un retour malencontreux, un recul cinglant, un envers des choses. La relation sado-masochiste nous livre le caractère le plus éclairant de ce renversement hostile et ambivalent des positions: l'élément de satisfaction et de bénéfice de la perversion dans la douleur. Le masochisme érogène et le masochisme féminin prennent figure nommable dans le film et occultent un masochisme moral général pourtant nettement plus destructeur. Et si ici il y a une morale, c'est une morale resexualisée où le sadisme du surmoi et le masochisme du moi s'avèrent le lieu originare de ces oppositions et retournements et le moi idéal, vecteur de ce vide. Dans un article général sur le cinéma québécois *La mélancolie et le banal* (**Dérives** #52), je tente de travailler les résistances et les surfaces de ces fictions endeuillées, abandonniques et orphelines. Le DÉCLIN anime ces pulsions profondes, remue des figures éclatantes, traque ce lieu d'achoppement du réel. Mais le réel n'a pas de prise, comment alors parler de prise du réel. C'est une emprise. L'empire des faits peut bien s'enfermer, se protéger derrière des questions dites essentielles, ça ne l'empêche pas de se détourner de toute symbolisation. Car à s'approcher d'un objet, de quel autre veut-on se distancier?

Le film, à sa manière, relance ces oppo-

sitions dans un fantasme de clôture parfaite et propose à sa véritable dimension de langage cinématographique un autre espace de lecture où différent dire et vouloir dire. «Un cinéma qui refuse à assumer la dualité de son espace et à l'articuler en champs cinématographiques (...) empêche l'imaginaire du spectateur de jouer et de suturer le discours» Jean-Pierre Oudart (*La suture*, Cahiers du cinéma #211, p.53)

Seule l'écriture filmique nous permet de mieux retracer la position de ces polarités, d'en relancer la signification. De la grande segmentation du récit à la construction minimale du plan, la turgescence du film bande continuellement ses tensions en une sorte de sexuisemblance des images.

Les génériques du début et de la fin, les deux pôles extrêmes du film, se regardent en chiens de faïence. Celui du début, monumental, architectonique et fortement citationnel à la mesure même du titre et du film, plante son empreinte dans le signifiant cinématographique. Un long travelling d'une durée de deux minutes et cinquante-six secondes, frontal, très centré, se saisit de l'espace d'un hall universitaire pour y happer tout au fond deux personnages, Dominique et Diane en préparation d'entrevue. Le plan en mouvement produit l'espace tout en l'avalant, marque le temps tout en le contrôlant, cherche ses personnages tout en les cloisonnant. L'infiniment grand et l'infiniment petit obsèdent la perspective comme en un tableau et l'ouvrent béante à la mélancolie en un point de vue omniscient, tout-percevant, géométrisant sa fuite. Le générique de la fin renverse la proposition initiale, i.e. reprend l'espace profilmique cette fois-ci de l'extérieur et le morcelle en six plans fixes de vues différentes de la maison de campagne en hiver. À la musique triomphale et processionnelle de Haendel succède au générique de fin un duo de piano plein de réserve et d'intimité. Le ralentissement dépressif gagne le décor final et hivernal. La plénitude introductive se délite en une coda du peu, abandonnique et désertique.

Le film se déplace furtivement de l'effet à l'affect. En jeu de tensions entre ses plans, il travaille à déséquilibrer le rapport de désir d'emprise de la frontalité du début en une sorte de latéralité qui, à défaut d'égalité, dessine l'obscureté pernicieuse des sentiments. Du primaire de LA MAU-DITE GALETTE à la secondarisation du DÉCLIN se manifeste une graphie spatiale

du cinéma d'Arcand dans le code de composition des plans, le tracé de la caméra. RÉJEANNE PADOVANI circonscrit les axes du haut et du bas, du public et du privé, pour départager les pouvoirs politiques et économiques de leurs officines. GINA tente de subvertir cet axe en créant un parallèle entre deux mondes et deux modes de réalité, le filmique et le social, leur illusoire rapprochement n'en marque que mieux leur éloignement. Le DÉCLIN, dans un monde social plus homogène, esquisse par la latéralité une possible rencontre, n'en ressort qu'un simulacre d'échange ravivant comme toujours de l'altérité et de l'adversité.

Cette tension se démène dans le plan entre fond et surface, clair et flou, avant-plan et arrière-plan. Il n'y a plus de zone privilégiée, l'instance critique se gîte dans le champ même, dans son moindre repaire. La symétrie de certains plans se traverse non sans décharge énergétique ni sans menace pour son équilibre. Diane et Dominique fouettent d'un trait rapide le champ filmique dans leur sprint au terrain de football. Les déplacements des personnages se lisent comme des lignes contrevenant parfois à la composition générale. Diane et Dominique parcourent hall, allées, corridors universitaires: par leurs questionnements, elles barrent d'un doute l'univocité directionnelle du plan. Les promenades des personnages tirent un trait railleur sur les paysages et de leurs pas, ils creusent davantage cet écart entre le repli obstiné des hommes et l'angoissante beauté des lieux. Le solennel et le processionnel des plans se riment à la démarche tantôt sérieuse d'Alain et Pierre descendant les marches du chalet et s'éloignant sur un gazon d'un vert absolu, tantôt enjouée de la mise au four du coulubiak et sa sortie, puis défiante de la rencontre des quatre femmes et des quatre hommes. Les corps des personnages dans leur avancée deviennent des trajets énonciatifs du plan et prennent parfois la netteté tranchante d'une ligne, l'éroussement dubitatif d'une oblique. La position scénique de Danielle ou Alain, souvent relégués en arrière-plan, ne peut se lire uniquement dans la hiérarchie d'importance narrative des personnages, mais aussi comme un regard embarrassé, un point de vue critique, délogeant la primauté des énoncés en avant-plan.

Corps, discours, objets ne se contrarient pas toujours, ils remplissent parfois les mêmes exigences pulsionnelles. Les corps

suivent les appareils de gymnastique sur lesquels se redoublent mimétiquement les mouvements de la machine-cinéma. Les petits panos accompagnent les glissements rotatifs des baigneuses causés par les tourbillons du bain, d'autres mouvements étirent et prolongent les allées et venues des appareils. Il s'ensuit une sorte de littéralité de la position du corps et du discours défiant l'obscène. Les exercices physiques de Diane au terrain de football se veulent la réplique de son discours sexuel. Ses mouvements d'assouplissement, tête vers l'arrière, miment Mario lui tirant les cheveux, son corps complètement renversé évoque ses positions de plus en plus humiliantes, sa rapidité à la course révèle l'énergie à vouloir aller plus loin.

À la fois, le film s'agit dans la prise à corps même du plan et se débat dans ses diverses et riches alternances de plan à plan. Les multiples raccords, regard, mouvement, les nombreux champs et contre-champs, les parallèles répétitifs entre les segments amenuisent peu à peu l'autonomie signifiante du plan, cette contre-force le tire vers un autre champ. Le plein du plan se questionne sur sa propre suffisance, il appelle l'autre plan à sa rescousse. Les images ne s'articulent alors plus uniquement entre elles mais avec le champ absent. Toutes les jaculations verbales des personnages s'appuient sur cet autre manquant, cet autre absent. Les multiples interventions imagiques, discursives consistent à mettre un troisième terme qui bouche et aussi boucle le vide, si possible. Ce troisième terme idéaliste vise à la perfection du schéma d'autant plus que le double interpelle toujours un tiers mais dans son essentielle absence réelle ou virtuelle.

La première rencontre des quatre femmes et des quatre hommes juste avant le grand dîner extrait ce champ de l'Absent, de la contradiction même du rassemblement. Les femmes sortent de la voiture à gauche, les hommes se lèvent de la terrasse à droite, les plans tendent bien l'axe de la rencontre à venir. Les personnages se dirigent les uns vers les autres. La caméra se retire de cet axe oblique pré-établi et frontalement, dans un vaste plan d'ensemble, elle attend, voire retarde, quelques secondes leur entrée respective dans le champ, elles de gauche, eux de droite. La latéralité du film se trouve là à son aise, latente, mise à nu. Le film se révèle et se réveille à lui-même dans la duplicité de cette scène. Sous l'apparence première d'un western

frondeur et rieur à la Sergio Leone, les plans de la rencontre à l'extrême limite du champ-contrechamp ménagent, par une série de raccords, un espace filmique de l'entre-deux plan, l'intervalle où s'installe physiquement la caméra, s'inscrit imaginairement le spectateur, s'énonce l'instance critique. Le hors-champ filmique bascule dans le champ, l'envers du décor se nomme absence. Ce moment de la venue retardée des personnages découvre un espace vide maintenant réel séparant d'autant plus les sujets que l'instant d'après, en un mouvement contraire, ils s'entrouvriront grand les bras. Le plan distant de la rencontre brise la rampe identificatoire des regards et dans une ironie contrastante à la Keaton, il mine le champ vide de multiples bombes à retardement sous couvert de civilités, d'amabilités.

Le champ-contrechamp établit souvent la figure du désir, de son relais, d'un espace plein suturant justement ce manque à combler dans le code du montage. Mais le travail particulier d'Arcand marque ce champ désirant d'une fêlure, d'une brisure — à la fois cicatrice ancienne et rupture à venir. Le film se joue dans cet intervalle où les sujets tentent de s'immiscer. Ce lieu ne saurait être occupé, le film essaie d'en faire son sujet, mais il l'évitera pour mieux l'évider. Un espace barré. Le signifiant est bien plus fort que tout.

Le film dégage un moment de cinéma que l'histoire seule ne réussit pas à exprimer, laisse entrevoir un lieu d'écriture, d'énonciation provoquant la minceur de la perception rivée à l'écran comme en un miroir. Le film n'abonde pas toujours totalement dans le sens de son énoncé. Dans la scène de la rencontre, Arcand bifide l'espace filmique, crée une légère scission où la contradiction, l'opposition binaire affichent le véritable lieu de cet antagonisme. La dualité du film se joue dans le vide à remplir dans l'alternance de la présence et de l'absence. Les spécificités du cinéma permettent de fouiller le motif symbolique de l'agitation diégétique. Ces questions sur le cinéma, Arcand les pose non pas arbitrairement mais en un moment stratégique du récit de l'histoire des sujets. La scène du miroir de GINA réitère cette réflexion théorique réinvestie dans le récit. Image dans l'image, le film confronte à la surface de sa représentation le corps imaginaire fantasmé de la danseuse et le corps réel documenté de l'ouvrière. Mais en refaçonant leurs images dans la glace, cette scène redistribue l'opposition en

échange d'un gain de réel chez Gina et un regain d'imaginaire chez Dolorès. Un principe économique domine cet univers filmique, Arcand tient alors une comptabilité sévère: ce que l'on gagne d'un côté, on le perd de l'autre.

En résumé, à l'intérieur même des plans du DÉCLIN et ce, à l'encontre de leur symétrie, des lignes de tension défient la maîtrise du cadre. Dans le passage d'un plan à un autre, dans leur latéralité, un hors-champ de l'Absence se surperpose au désir, tout comme le leurre de la prise du champ souligne la méprise du contre-champ. Et dans un plus grand ensemble narratif, le film va réitérer ces contre-pouvoirs.

L'histoire officielle se délite en histoires parallèles par une série de flash-back. Ils n'illustrent pas que de simples états d'âme, mais des états de fait contradictoires, antithétiques, discursifs. Certains se focalisent en récits intimes d'amour, d'aventure se donnant au change comme plus grande vérité encore: Rémy, Louise, Claude se remémorent Barbara, François les dragues sur la montagne, avec le délice propre des choses du passé d'altérer l'abrupte réalité de leur présent révolu. D'autres flash-back se révèlent comme de véritables agents de contre-espionnage, ils enjambent le récit régulier pour énoncer par-dessus l'histoire première leur propre version; la scène du petit déjeuner en tête-à-tête chez Louise et Rémy renforce, par le cliché, l'idée du bonheur conjugal basé sur le mensonge et l'aveuglement, les scènes d'amour de Rémy avec Dominique et Diane rendent risible par leur burlesque drôlerie la position de ce dernier et misérable la naïveté de Louise, les récits de celle-ci nous avouent ses désirs cachés et la crise de jalousie de Nathalie, la fille de Diane, nous renvoie l'envers de la beauté de la maternité. L'affirmation de la diégèse paraît alors autocontradictoire face à l'épreuve niante des flash-back. Mais il est impossible pour un film d'affirmer de lui-même son degré de vérité, il sème alors son propre doute, sa propre méfiance. La valeur de révélation des flash-back, leur temporalité passée, leur discours idéalisé se retournent dialectiquement contre leur propre assertion, car ces trois conditions réactualisent une pensée fantasmatique se leurrant sur la plénitude du moment rencontré. Autrement dit, si du flash-back émerge une contre-vérité minant la diégèse première, ces scènes rétroactives ne se trouvent-elles pas par contagion des mêmes

zones incertaines dont elles sont issues? Et dans le doute se glisse dissimulée la comédie, cheville d'équilibre de la feinte. La vision soudaine de Louise — elle voit Rémy dans les bras de Dominique — perce l'écran et ne relève-t-elle pas tendancieusement la nature aussi projective du flash-back.

De ces retours en arrière, les enseignements de Rémy, Diane et Claude se détachent comme des aphorismes lumineux conduisant une lecture du film en trois temps. L'un nous avertit que l'histoire n'est pas une science morale (le cinéma, non plus), l'autre retourne cette proposition et dénote les limites psychologiques de l'histoire (et de tout film), et le troisième clôt le tout par une réflexion sur la mort et l'art (dont le cinéma). Les vues esthétiques de Claude sur Rembrandt et Géricault rejoignent les plans de nuit dans lesquels le film et ses personnages se confondent. De la grande noirceur duplessiste à la petite noirceur post-référendaire s'étaye tout un prisme de zones grises dans lesquelles se reflètent de nombreuses analyses de la société québécoise et ses productions culturelles. La sémantique de la couleur retrouve la sémantique de la forme. Le noir appelle l'espace dépeuplé, vide, la disparition de l'objet. Pour Claude, chez Géricault et surtout le Caravage, l'aube traduit la mort, mais ne dissipe-t-elle pas les angoisses nocturnes, n'est-elle pas annonciatrice du sentiment dépressif où le visuel de la chose s'abat mélancoliquement sur le moi. La nuit tombe sur le sujet, l'habite, le hante, la lumière le poursuit, il lui faut l'affronter... encore une journée.

Les grands mélancoliques parlent d'une voix blanche, sans tonalité, puis se taisent, les autres agitent les variations infinies du malaise. Le petit déjeuner final rayonne sur une scène théâtrale où le malendendu mari-vaudesque fait place à la vérité pirandellienne, diverse, équivoque. On ne saura jamais vraiment le fond de l'histoire. Il n'y aurait point de trame et certains l'auraient découverte par erreur ou projection. Car tout récent qu'il est, le DÉCLIN DE L'EMPIRE AMÉRICAIN ne se lit pas tant comme miroir de la société d'aujourd'hui que comme l'empreinte stratifiée d'un objet déjà fort éloigné. ●

DENIS BELLEMARE

Professeur de cinéma à l'Université du Québec à Chicoutimi, Denis Bellemare prépare une thèse de doctorat sur le cinéma québécois: La mélancolie et le banal.

La vérité perdue

LE DÉCLIN DE L'EMPIRE AMÉRICAIN marque une rupture radicale par rapport à la cinématographie québécoise antérieure. Bien qu'utilisant une forme théâtrale traditionnelle — avec l'emploi de l'unité de temps, d'action et aussi à sa manière de lieu — son propos, lui, est loin de l'être. Ce qui est mis en scène, sous des dehors désabusés, c'est la crise de la modernité au Québec.

Est-ce un hasard si le thème traité pose le problème crucial des relations entre les sexes? Car justement, c'est dans la façon de vivre la sexualité que se sont manifestés les bouleversements les plus profonds de nos sociétés contemporaines. En abordant de front cette question, avec ce mélange de liberté et de dérision que lui aurait envié un Guitry, Arcand n'éclaire pas seulement les rapports entre les hommes et les femmes, aujourd'hui, mais également le processus historique qui a conduit à leur éclatement. C'est pourquoi l'Histoire est omniprésente dans le film. Elle y joue le rôle de fil conducteur afin de reconstituer la vérité perdue. Car où est la vérité dans ce monde d'illusions médiatiques, de miroitements, de points de fuite, d'errances. Malgré l'apparent cynisme de leur discours, ces lieux communs qu'ils débitent à la pelle, tous les personnages du film sont à la recherche de cette vérité. L'acuité du regard, dépourvu de complaisance, que pose Arcand sur le Québec témoigne à l'évidence de la modernité de cette société et de sa capacité de pouvoir anticiper les modèles sociaux futurs.

La force et la faiblesse

Modernité toute problématique qui, aussitôt affirmée comme Force, comme Positivité, voit déjà à l'horizon son déclin contenu dans ce même mouvement qui l'a portée. Ici la crise des déracinements de la modernité coïncide avec celle d'une société minoritaire, confrontée à l'échec du projet national.

Au lieu de sombrer dans la morosité — dont témoignait justement LE CONFORT ET L'INDIFFÉRENCE — LE DÉCLIN agit plutôt comme un catalyseur en nous montrant justement ce que le Québec a de singulier, d'original, de contemporain. Nul n'est besoin de le nommer. La lucidité des dialogues, la retenue, la sobriété du com-

portement des personnages y pourvoient amplement. Car cette attitude proche de l'épicurisme antique, inaugure, mine de rien, une nouvelle morale face aux désarrois de la vie d'aujourd'hui.

La mort du père

Cette vision contraste avec cette autre tendance de la modernité qui va vers le morcellement, la fuite en avant et dont UN ZOO, LA NUIT constitue un nouvel avatar. Optant pour un langage cinématographique éclaté, urbain, donc très actuel, le film de Lauzon véhicule les nouveaux lieux communs de la post-modernité. Incapables de dire, de nommer ce qui les sépare, les personnages retournent à leur propre solitude sans s'être mesurés aux causes profondes de leur aphasie. Rien d'étonnant que ce genre de cinéma développe l'impuissance ou la mort du père comme leitmotiv. On sait depuis Lacan que l'accès à la sphère du symbolisme passe par le Père. Wim Wenders avait magistralement montré l'aboutissement de cet échec dans PARIS, TEXAS.

Lauzon a la même ambition mais ne parvient pas à présenter le rapport entre le fils et le père dans ce qu'il y a de conflictuel, de proprement violent. Pourtant ce ne sont pas les occasions qui manquent. La principale est certainement l'homosexualité de Marcel. Jamais le père n'est confronté à cette réalité, lui qui pourtant a su très bien deviner les vrais motifs de la longue absence de son fils. La violence non-dite dans ce rapport resurgit ailleurs comme pur spectacle, gratuité.

LE DÉCLIN pose la question du père différemment. C'est par le Savoir qu'est remis en question l'autorité et l'unité de la figure paternelle. Un Savoir caricatural, cousu de clichés, qui, dans sa dérision, dévoile toutefois les rapports de classe et le vide existentiel qu'il est supposé masquer. Tout se passe comme si Machiavel avait quitté l'isolement de son «penthouse» du CONFORT pour envahir subrepticement tout l'espace du DÉCLIN. L'autorité du film réside là: l'aveu de «faiblesse» de tout pouvoir, de tout savoir. Tel Machiavel devant le Prince, l'aveu des personnages du DÉCLIN se traduit par la conscience. Conscience de leur blessure originelle dont l'assomption passe par l'imaginaire, le symbolique.

Cette attitude démontre que la société qui a produit ce film a réussi à résoudre certaines de ses contradictions dont la plus profonde est son conflit avec sa culture d'origine, la culture française. Les éléments constitutifs de la culture française — l'intellectualité, le plaisir du discours, de la bonne chair, de l'amour — sont déphasés par l'américanité. L'identité proposée n'est plus territoriale mais symbolique.

Le rôle des intellectuels

La mise en scène des intellectuels en ce sens est révélatrice. Pour la première fois, il y a adéquation entre bourgeoisie et pouvoir intellectuel. Ce n'est pas un hasard. L'éducation a été le vecteur principal de la Révolution tranquille au Québec. Que cette émancipation par la connaissance soit montrée clairement dans un film québécois, marque une rupture à l'égard de la cinématographie québécoise nationale qui a joué la carte du populisme pour se donner bonne conscience. Le monde des intellectuels n'a jamais été celui des ouvriers. LE DÉCLIN a l'honnêteté de le reconnaître. Les personnages du DÉCLIN n'ont pas honte de leurs attributs de classe et ne rêvent plus de s'exiler à Paris ou New York. C'est un signe!

Le film d'Arcand donne à voir la résolution d'un rapport à la culture. C'est en ce sens qu'il rejoint une problématique transculturelle. Pour notre société minoritaire et tourmentée qui a perdu un idéal, le rêve d'une identité forte, LE DÉCLIN en propose une autre axée sur la fonction métaphorique. Cette identité n'est plus spécifiquement territoriale mais se renouvelle sans cesse en inventant continuellement de nouveaux rapports à la culture. C'est une voie autrement plus exigeante qui commande un souci de perfection et une volonté de dépassement constant. La conscience de sa propre fragilité en est le plus sûr garant. ●

FULVIO CACCIA

Écrivain et critique de cinéma, Fulvio Caccia est membre du comité de direction du magazine transculturel *Vice Versa*. Il a publié *Sous le signe du Phénix* (Éd. Guernica, 1985), un recueil d'entretiens avec des créateurs d'origine italienne. Il s'intéresse particulièrement à la transformation des identités dans le contexte québécois.

La critique féministe et

LE DÉCLIN DE L'EMPIRE AMÉRICAIN

Comme tous les succès, celui du DÉCLIN n'est pas seulement un succès de salle, mais un succès de salon. Ce film a fait parler tous ceux et celles qui l'ont vu (et sans doute les autres). Personne n'a échappé au déferlement du verbe, de la passion, à un moment ou un autre pour défendre ou attaquer. À l'automne 86, le Québec en entier parlait du DÉCLIN. Bravo Monsieur Arcand et merci, cela faisait longtemps qu'on en se parlait plus beaucoup, anesthésiés sans doute par le confort et l'indifférence (une formule heureuse d'un de vos films amers qui, lui aussi, avait fait des remous dans le Québec post-référendaire). En allant sur le terrain (privé) des relations entre les hommes et les femmes, en faisant de ce terrain un champ d'observation sociale, en élaborant la métaphore sur le thème: «ainsi déclinait l'Occident», vous avez réveillé un chat qui dormait à peine, la critique féministe.

Louky Bersianik partit en guerre le 9 août 1986, avec un long article paru dans **Le Devoir**: «L'empire du statu quo». D'autres suivirent, répondant plus ou moins au premier, ce sont ces textes qui sont cités plus loin. Mais avant le DÉCLIN, Denys Arcand, cinéaste, ses films et sa vision des femmes avaient déjà été stigmatisés par la critique féministe comme d'ailleurs l'ensemble de la production cinématographique québécoise depuis les années 60. Dans un chapitre du livre **Femmes et cinéma québécois**, sous la direction de Louise Carrière, celle-ci étudie les images de femmes dans le cinéma masculin de 1960 à 1983.

Une critique serrée qui présuppose pour le cinéma une fonction de lucidité sociale et de critique, une fonction presque militante qui déboucherait, si on va jusqu'au bout de la logique de ce discours, sur une sorte de version contemporaine du réalisme soviétique. C'est ce qui se dessine en filigrane dans les propos de Louise Carrière quand elle termine sa rétrospective de vingt de cinéma québécois ainsi: «On ne peut bâtir un cinéma québécois dynamique et critique sans une totale remise en question des représentations féminines à l'écran.» Une phrase définitive, volontaire

et sans appel et qu'on pourrait bien accepter comme telle si la représentation n'était pas chose complexe. On sait très bien, cependant tout ce qui provoque ce genre de réaction, il n'est pas question une minute de mettre en cause la légitimité et l'importance de la lutte des femmes contre les stéréotypes, il reste que ce type de critique mène à regarder le cinéma en oubliant le regard des cinéastes, en oubliant que la critique sociale à l'oeuvre dans certains films, comme dans certains romans ne passe pas forcément par la non-représentation des stéréotypes et par leur bannissement horrifié. Les choses sont plus complexes. Quand Buñuel filme **LE CHARME DISCRET DE LA BOURGEOISIE**, pour prendre un exemple qui ne touche pas la représentation des femmes, il met en scène des bourgeois, des militaires et des curés, des personnages qui sont de l'ordre du stéréotype sans pour autant être vraiment suspect d'encenser la bourgeoisie, l'église ou l'armée. Les bons sentiments et la bonne conscience militante ne sont pas des garants de la critique sociale «juste», si tant est que cette notion existe.

De Louise Carrière à Louky Bersianik, la critique féministe n'échappe pas aux simplifications de l'idéologisme, ce qui, du coup affaiblit sa portée: si le cinéma ne met pas en scène une représentation des femmes jugée positive, ou correspondant à la réalité de leurs luttes pour l'émancipation, son propos ne peut être que réactionnaire, machiste et mystificateur. La dénonciation qui fonde ce discours critique prend alors des allures de mauvais procès, car elle veut faire entrer dans un carcan théorique, une réalité qui par définition, ne peut qu'y échapper — comme d'ailleurs, elle échappe à d'autres modèles.

Quand Louise Carrière analyse le cinéma québécois des années 60 à 80, elle remarque le peu d'importance que celui-ci accorde aux femmes, à leurs émotions, à leur expérience particulière de la vie, à leurs problèmes spécifiques (contraception, maternité). Pour elle, les femmes ne sont représentées que comme des objets vendus à la sexualité des hommes et forcément perdante dans la transaction. Même

quand les femmes sont fortes, dit-elle: «(leur) force... est réduite à une certaine autonomie sexuelle, quoi qu'il faille y regarder de plus près. RÉJEANNE PADOVANI, GINA laissent entrevoir des personnages féminins décidés, mais le viol et la mort en font encore une fois des victimes». Donc, non seulement les hommes ne représenteraient pas les femmes selon leur réalité, mais ils en feraient toujours des victimes, des perdantes. Mauvais procès, décidément, dont les exemples tirés du cinéma d'Arcand illustrent à merveille les vices de forme.

Car ce ne sont pas les femmes qui sont particulièrement perdantes, dans son univers, c'est vraiment tout le monde.

Le pessimisme d'Arcand est absolu. Dans son monde, il n'y a pas de place pour la tendresse ou les sentiments, pas plus pour ceux des hommes que pour ceux des femmes. Dans GINA, pourtant, les personnages ébauchent des relations qui pourraient ressembler à de la solidarité ou même à de l'affection: Gina et Dolorès, Gina et la femme de l'hôtelier, les cinéastes entre eux et même Gina et les cinéastes forment une sorte de réseau de sensibilités complices, où la sexualité, malgré le métier de Gina ne joue pas le rôle principal. Malgré cela, la mort et la violence terrible vont tout raser, c'est vrai, mais il est vraiment très difficile de savoir qui sort gagnant. Sûrement pas les bons sentiments, puisqu'ils sont raillés et présentés comme des épisodes dérisoires dans un monde où tout rentre dans l'ordre convenu des choses. Sûrement pas ceux qui essayent de comprendre et de s'apitoyer (les cinéastes) puisque dans le fond, ils passent à côté de ce qui se passe vraiment. Gina se fait violer, certes, mais au moins, elle est en prise directe avec la réalité et elle réagit, elle se venge. Les cinéastes, eux, retournent à leurs studios tourner des fictions anodines après avoir effleuré un univers qu'ils ont voulu dénoncer sans y arriver (l'usine) et une tragédie dont ils ont bousculé un instant les règles et à laquelle ils ont participé, le tout sans le savoir. Par-tout, ils se sont révélés totalement impuissants.

La même logique est déjà à l'oeuvre dans RÉJEANNE PADOVANI, plus caricaturale et implacable encore: rien ne peut troubler l'univers du pouvoir. Cet univers est complètement pourri, mais il se tient debout à force de chantage, de veulerie, de corruption. Les faibles, les purs et en l'occurrence, les pures (la journaliste, les gauchistes et Réjeanne Padovani, à sa façon) sont forcément perdants. On peut bien reprocher à Arcand le didactisme de ses démonstrations et son pessimisme réducteur, mais c'est une autre histoire, et ce n'est pas tout à fait celle du machisme.

Évidemment, avec le DÉCLIN, tout se corse. Arcand aborde de front le rapport entre les hommes et les femmes, dans le contexte de la société dite post-moderne, avec ses héros intellectuels, prospères, fatigués et revenus de tout: de leur carrière, de la pensée, de la révolution sexuelle, qu'il faut bien appeler comme ça parce qu'on a consacré le terme, et puis en bloc, de la politique, du nationalisme, et même du destin glorieux du monde occidental.

Même procédé que d'habitude chez Arcand, deux univers décrits séparément, dans un montage alterné rigoureux: d'un côté les femmes, de l'autre les hommes. Exposition classique, puis rencontre dans un souper «familial» puisque tout ce beau monde est supposé constituer une famille d'élection (par opposition à la famille biologique bannie ou perdue), qui, par bien des aspects se révélera plus cruelle et plus névrotique que l'autre. Discussion post-souper: règlements de comptes divers, révélations indiscrettes: tout le monde a couché avec tout le monde, et une des femmes, plus naïve que les autres ne le savait pas, elle croyait à la fidélité de son mari, elle tombe de haut et découvre que, justement, le sus-dit était un tombeur. Drame aigu, vite ravalé, car tout rentre dans l'ordre (bourgeois, aurait-on dit en d'autres temps). Conclusion connue: rien ne bouge en ce bas monde et tout, fatalement décline. La mécanique Arcand, efficace, maîtrisée, implacable.

La critique de Louky Bersianik fonctionne en retour avec la détermination du rouleau compresseur. Tout y passe. L'humour du film le rend équivoque, ambigu et confus, jouant à la fois sur «le constat du réel et le fantasme». Le film «reproduit les clichés de la politique sexuelle et reconduit le sexisme ordinaire

du début à la fin». Le film décrète que l'accession au pouvoir des femmes est un signe avant coureur du déclin d'une civilisation, or les femmes n'ont jamais accédé au pouvoir; alors? Et puis, bien sûr le personnage joué par Louise Portal, victime jouissant des brutalités de son amant, vient cautionner la violence faite aux femmes. Quant à l'amant en question (joué par Gabriel Arcand), son compte est vite réglé: «Il incarne la supériorité du macho inculte sur une femme scolarisée». Double insulte, aux femmes et au savoir!

Pour Louky Bersianik, les femmes, dans le DÉCLIN, sont à la fois mystifiées, ridiculisées alors même qu'elles se croient libres et autonomes. La preuve: toutes les plaisanteries salaces que les hommes du film ne se gênent pas pour faire alors qu'elles sont absentes. Et même si elles répondent un peu sur le même ton, entre elles, elles n'atteignent jamais le degré de vulgarité et de mépris de leurs maîtres. Au delà de cette limite (atteinte) — serait-on tenté de conclure — il ne s'agit plus d'une critique, mais d'un règlement de comptes, dont le film est à peine le prétexte. À aucun moment, Louky Bersianik ne semble considérer le film comme une construction du réel, comme une mise en scène. Elle l'aplatit pour le faire entrer dans son propos, en enlevant au cinéaste toute possibilité de distance, de regard.

Selon elle, Arcand en montrant que le sexisme est toujours là, en montrant la misogynie et la complaisance, cautionne tout cela: il est derrière chacun de ses personnages masculins, il guide leurs pensées perverses et leur fatuité. Il les fait triompher.

Pourtant le film est loin d'être aussi simple. Il n'est pas évident que les personnages masculins y aient le beau rôle. Pas de gagnants dans cet univers glauque malgré les décors prospères, dans ce monde sec et rigide malgré la cordialité de surface et la liberté revendiquée. La cendre de la dérision et le givre de l'amertume.

On y a vu, malgré tout de la tendresse: entre les femmes, entre les hommes et dans les rapports du personnage de l'homosexuel avec tous. Elle affleure peut-être parfois mais elle est vite effacée par le retour au cynisme.

Paradoxalement, la misogynie des mâles du film est tellement déconfitée, tellement enflée par le désarroi qu'elle pourrait pres-

que être touchante si Arcand était moins retenu, si son regard était moins froid.

Mais Arcand ne s'apitoie jamais dans le DÉCLIN, c'est, plus que jamais, un maître du grincement. Ses personnages se reprennent en main aussi vite qu'ils se sont perdus, ils ont un surmoi tyrannique et bien entraîné. S'il y a une ellipse à faire, Arcand choisit toujours de la faire sur le sentiment. Ses personnages du DÉCLIN sont avant tout des verbeux, des bavards, ce sont des as de la répartie et de l'esquive. Même la femme bafouée restera très sobre dans son malheur. La raison domine, elle protège du drame, de l'éclatement, et surtout d'un quelconque changement.

L'univers d'Arcand est clos, il est noir et sans issue. C'est peut-être cela qui irrite surtout, dans le fond, et qui prête le flanc. Mais la critique porte à faux quand elle dénonce le sexisme et l'anti-intellectualisme d'Arcand, comme si la satire n'était pas là, comme si le regard froid de l'auteur n'était pas un regard critique.

Cependant une satire n'est vraiment réussie que dans une certaine subtilité, une certaine ambiguïté. Or, il reste qu'on sort du DÉCLIN plutôt écrasé par la charge, comme en sortant de RÉJEANNE PADOVANI, de GINA, ou de LA MAUDITE GALETTE. Entre LA MAUDITE GALETTE et LE DÉCLIN, il y a certes un décalage de classe et d'esthétique, mais l'enfer reste le même.

Un enfer dont Italo Calvino parle ainsi à la fin de son livre **Les villes invisibles**: «L'enfer des vivants n'est pas chose à venir: s'il y en a un c'est celui qui est déjà là, l'enfer que nous habitons tous les jours, que nous formons d'être ensemble. Il y a deux façons de ne pas en souffrir. La première réussit aisément à la plupart: accepter l'enfer, en devenir une part au point de ne plus la voir. La seconde est risquée et elle demande une attention, un apprentissage continuel: chercher et savoir reconnaître qui et quoi, au milieu de l'enfer, n'est pas l'enfer, et le faire durer et lui faire de la place.»

Arcand, lui, s'en tient à la première manière... et parfois on manque d'air. ●

VÉRONIQUE DASSAS

Véronique Dassas est journaliste pigiste. Elle a été responsable de la rédaction au magazine le **Temps fou** de 1980 à 1983.

Réflexion sur un succès



PHOTO JEAN-BERNARD FORÉE

Photo de groupe à l'occasion de la première du DÉCLIN à Paris

Qu'est-ce qui fait le succès d'un film? Mystère et boule de gomme...! On a beau analyser les films à succès dans toutes leurs composantes, rien n'y fait. Une constante se dégage pourtant: il n'existe pas de recettes infaillibles. Pourquoi le film LE DÉCLIN DE L'EMPIRE AMÉRICAIN a-t-il tant de succès en France? Plusieurs éléments qui, en soi ne sont rien d'autre que des atouts, y contribuent.

Les journaux comme les réseaux de télévision canadiens ont largement fait état du phénomène qu'est devenu LE DÉCLIN, par sa percée sur le marché français et ce, de façon exagérée. Pourquoi? Parce que le cinéma québécois n'a pas l'habitude du succès, il est, par tradition et de fait, peu confiant. Sentez-vous des relents de colonialisme dans cette recherche de reconnaissance? Imaginez *Antenne 2* à Montréal, comme *Radio-Canada* l'a fait pour LE DÉCLIN à Paris, interviewant monsieur et madame tout le monde à la sortie de MANON DES SOURCES et présenter en topo ces témoignages au téléjournal! C'est ridicule.

Par ailleurs, il n'est pas simple de vendre un film québécois à Paris. Les critères d'évaluation sur la rentabilité possible d'un film diffèrent énormément entre la

France et le Québec. Si l'on prend à titre d'exemple le choix des comédiens au Québec, le «star system» n'existe pas, dans le sens où le nom d'un comédien ou d'une comédienne, quel qu'il soit, n'attirera pas automatiquement les foules. En France par contre, un Montand, un Depardieu, une Adjani, ont un public attiré; donc au niveau de la rentabilité, ils sont des garanties. Nous n'avons pas d'équivalent au Québec. D'ailleurs les distributeurs québécois n'évaluent pas les films selon les mêmes critères que leurs confrères français qui regardent d'abord le «casting». Ce n'est qu'un exemple des différences entre l'industrie cinématographique française et québécoise. Pour vendre nos films, il faut comprendre le système très hiérarchique de la France et s'y adapter.

Qui vend nos films à l'Europe? Il n'y a pas de règle absolue: rarement les producteurs, plus souvent les distributeurs. Les institutions comme la *Délégation générale du Québec* à Paris ou *Téléfilm Canada* sont mandatées pour faire la promotion de notre cinéma. *Téléfilm Canada* dispose de 2,5 millions pour assurer la présence du Canada à toutes les manifestations cinématographiques internationales. La *Délégation du Québec* à Paris organise projections, entrevues et lancements pour

favoriser la vente. Ces activités n'ont malheureusement pas une grande portée sur le marché du film. Les journalistes canadiens, en reportage à Paris, en font largement état dans la presse québécoise pour que nous, contribuables, soyons assurés que l'argent du trésor n'est pas gaspillé en vain. La presse française, elle, en fait peu de cas. Par contre on parle beaucoup des films, canadiens ou autres, moussés par des Français.

Nicole Liss organise à Cannes, pour LE DÉCLIN DE L'EMPIRE AMÉRICAIN, une bonne couverture de presse pendant la durée du festival. Neuf mois plus tard, à Paris, Gabrielle Mairesse de la maison de distribution UGC prend le film en charge pour son exploitation commerciale. Une campagne de presse précède le film: des milliers d'affiches sont collées un peu partout dans la ville. Denys Arcand passe trois fois en quatre jours à *France-Inter*, la radio d'État. Avant même la première séance, tous les quotidiens parisiens publient un article sur le film. Dès le premier jour, le 3 février, le film fait 6 258 entrées dans quinze salles différentes; à la première semaine, 58 871 entrées à Paris et périphérie, et en province 45 745. Les entrées augmentent à la deuxième semaine et le film est encore à l'affiche à Paris en octobre.

Le distributeur compare l'audience de la première semaine à celle du film de Coppola PEGGY SUE GOT MARRIED.

LE DÉCLIN bénéficie d'une bonne mise en marché: «savoir faire» et moyens financiers. Le producteur-distributeur René Malo connaît bien le marché français, il a de nombreux contacts établis et de plus il a du flair en tant que distributeur. Rappelons qu'à ce titre, il avait misé sur le film DIVA de Beinex bien avant sa reconnaissance. Après le succès de Cannes, l'équipe de Malo a battu le fer pendant qu'il était chaud, elle n'a pas chômé. À Paris, la *Délégation générale du Québec* sous la demande expresse des producteurs, a investi le maximum dans le party du DÉCLIN. De plus, la *Délégation* paie une allocation quotidienne aux comédiens, venus gratuitement en première classe sur les ailes d'*Air Canada*, faire la publicité du film. Le distributeur français UGC investit 500 000 dollars dans le film. Tout cela sans parler de la promotion faite par *Téléfilm Canada* et *l'Ambassade du Canada*.

Aucun film n'a bénéficié d'un tel traitement. L'ampleur de ce lancement rappelle un peu celui du film de Gilles Carle LES PLOUFFE, boudé à Paris malgré un investissement de plus de 200 000 dollars et de bonnes critiques. Le film, projeté dans 23 salles à Paris et périphérie, et dans 150 salles en province, n'eut au total que 65 000 entrées après trois semaines complètes. Il ne faut pas que des contacts politiques qui permettent de trouver l'argent pour financer et mousser un film; il faut aussi la connaissance du marché français pour faire reconnaître son produit sans avoir à refaire une partie des dialogues, comme ce fut le cas pour LES PLOUFFE, ou de mettre quelques comédiennes ou comédiens français obligés par la coproduction (qui ne s'intègrent pas toujours bien au scénario) comme dans LES FOUS DE BASSAN de Yves Simoneau.

Si on ne peut attribuer le succès du DÉCLIN uniquement à une bonne mise en marché, on ne peut non plus l'attribuer qu'à son seul contenu, ni à son succès cannois. Car si d'une part, on investit le prix de la production en publicité et que le public ne l'aime pas, rien n'y fera. Qu'on pense à ISHTAR avec des vedettes comme Dustin Hoffman, Warren Beaty et Isabelle Adjani, ou encore HOLD-UP qui ont été des bides monumentaux malgré tout.

D'autre part, un bon film ce n'est pas suffisant.

LE DÉCLIN n'est pas le seul bon film que le Québec ait produit et ce n'est pas non plus le seul à gagner un prix dans un festival international aussi prestigieux que celui de Cannes. Récemment le film JACQUES ET NOVEMBRE de Jean Beaudry et François Bouvier, gagnant du prix du jury au premier festival international du film de Tokyo, ex-aequo avec LE BAISER DE LA FEMME ARAIGNÉE de Hector Babenco, fut lancé à Paris sans succès. Le coût d'ensemble du lancement de ce film, fait directement dans les locaux de la *Délégation* avec «petits-sandwichs-pas-de-croûte», ne couvre même pas le prix du vin consommé pour le party du DÉCLIN. Le film LES ORDRES de Michel Brault a remporté en 1975, au festival de Cannes, le prix de la meilleure mise en scène, ex-aequo avec Costa-Gavras. Malgré une publicité acceptable, un distributeur important, il n'a eu qu'un succès d'estime. L'absence d'intérêt des Français pour le film a été attribué à plusieurs éléments: le fameux accent québécois, l'absence de vedettes dans la distribution et la comparaison avec les films de Costa-Gavras qui sont visuellement plus scandaleux. Les deux premiers éléments retiennent davantage l'attention et longtemps on y croira, le troisième étant davantage une question de style. Mais telle était la situation en 1975 et le film avait un contenu plus explosif que LE DÉCLIN DE L'EMPIRE AMÉRICAIN. Il est d'ailleurs amusant de lire, dans un article de Jack Kapica dans l'édition du 18 avril 1975 du *Globe and*

Mail, question de se remettre dans le contexte, cette définition des films réalisés par les Québécois: «When it came time to choose Canadian entries for the 1975 Cannes film festival, some selectors began muttering, privately, that Québec seemed capable of making only two kinds of film. The sex farce and the political statement.» On a bien sûr envie de répondre: peut-être, mais le Québec le fait bien et sans le film francophone que reste-t-il comme cinématographie nationale? Le film, primé à plusieurs reprises, ne fut pas un succès financier, même *CBC*, la télévision canadienne anglaise, refusa d'en acheter les droits.

LE DÉCLIN DE L'EMPIRE AMÉRICAIN vient faire mentir ce qu'on a toujours dit de l'exportation du film québécois: notre accent n'est pas un obstacle et l'absence de vedettes internationales non plus. Il demeure que pour assurer le succès d'un film, il faut savoir le vendre et savoir à quelle porte frapper pour que la reconnaissance soit rentable, et Dieu sait que le film francophone a besoin de cette rentabilité s'il veut survivre.

Qu'est ce qui a fait le succès du film LE DÉCLIN DE L'EMPIRE AMÉRICAIN? Que dire? Un ensemble de choses... Nous ne savons toujours pas ce qui fait le succès d'un film et pas davantage de celui-là.

MARGUERITE LEMAY

Professeure au Collège André-Laurendeau, Marguerite Lemay est aussi coordonnatrice du regroupement des professeurs de cinéma du niveau collégial.



Avec Robert Wise, président de l'«Academy of Motion Picture Arts and Sciences»

Les hauts et les bas

d'un scénario devenu diva

Rapports de lectures du scénario du DÉCLIN DE L'EMPIRE AMÉRICAIN

Durant nos conversations avec Denys Arcand, il fut souvent question des conditions et des contraintes du métier de cinéaste. Une des plus éprouvantes, pour le scénariste-réalisateur, se situe au moment où divers comités de lectures institutionnels évaluent le scénario d'un projet pour permettre aux administrateurs de décider des formes d'aides assurant le financement du film. Pour éclairer les aléas de ce processus dans le cas du DÉCLIN DE L'EMPIRE AMÉRICAIN, Denys Arcand a versé au dossier un échantillon de ces lectures et nous a fourni ses «morceaux choisis». À noter, pour compléter le tableau, qu'un des rapports de Téléfilm Canada est très positif et conclut: «Très bon scénario!» Il peut être intéressant aussi de souligner que le rapport principalement positif de Micheline Lanctôt pour l'ONF n'en cache pas moins «une crainte vive à l'égard de ce film... c'est qu'il n'arrive pas à se trouver un public»!

Société générale du cinéma

Premier lecteur

Le scénario me semble traversé de trop de courants d'air pour que l'entreprise ne soit pas périlleuse... Je sais qu'il y a moyen d'en tirer une oeuvre forte, ce qui n'est pas le cas en ce moment. Si tourné tel quel, j'ai peur que le réalisateur ne s'accule à devoir envisager de faire de la post-scénarisation lors du montage, et c'est loin d'être facile!... Les personnages véhiculent et sont victimes d'innombrables clichés, sans que le scénariste ait au moins pris la peine de les traiter de façon originale... Les personnages me semblent faire du sur-place... très peu crédible à mes yeux son stage de masseuse pour payer ses études en histoire... Plusieurs répliques sont extraordinairement longues... Si l'auteur trouvait moyen de rajouter au fil des pages une pincée d'humour par-ci, un bon «flash» par là...

Second lecteur

La rencontre de tous les personnages au souper tourne un peu à vide; l'intérêt se relâche... la conclusion s'étire pour ne pas oublier personne... les personnages sont uniformément semblables, trop monolithiques pour conserver un intérêt... Ces éternels étudiants ont un ton sociologique un peu lassant... Des personnages qui parlent beaucoup à l'extérieur d'eux-mêmes, un peu légers, mal existants... Louise devrait quitter Rémy et Rémy freaker...

Téléfilm Canada

Premier lecteur

LE DÉCLIN est une très sartrienne (donc passablement dépassée) entreprise de démythification... Plutôt que de s'intituler (fort pompeusement, malgré l'ironie) LE DÉCLIN DE L'EMPIRE AMÉRICAIN, vaudrait beaucoup mieux SEUL OU AVEC D'AUTRES PART II... TOUT est échec dans LE DÉCLIN (si bien que logiquement le film devrait en être lui-même); ... ce que Domini-que est, dit, baise constitue une charge qui frise la misogynie de sang froid... entre le cul et les belles grandes idées à 100 piasses, il me semble qu'il y aurait de la place, non pas pour quelque humanisme, sinon ce scénario n'existerait pas, mais à tout le moins pour une certaine «épaisseur», une certaine profondeur... tant qu'à discuter à perpétuité, comme le fait l'auteur... beaucoup d'anecdotes pourraient prendre le panier sans que le sujet en souffre, bien au contraire. Par exemple les farces plattes sur le Tiers-Monde et ceux qui crèvent de faim finiront par jouer contre l'auteur... son récit s'articule comme une soirée en gang... c'est le fun chez soi... mais sur un écran pendant probablement deux heures... la présente structure me semble être essentiellement radiophonique...

On finit par se croire à «Droit de Parole», le débat télédiffusé de Radio-Québec... Surabondance et complaisance... je suis peu à peu tombé dans un ennui total... S'il se réalise, LE DÉCLIN DE L'EMPIRE AMÉRICAIN devrait obligatoirement passer en programme double avec LA BÊTE LUMINEUSE de Perrault... quand on veut manipuler, cinéma-vérité et cinéma dramatique s'équivalent.

Second lecteur

... Cette façon s'avère décevante... la démonstration ne se fait plus... on aurait aimé qu'à partir de ces prémisses, soit tirée une intrigue originale et proprement dramatique comme dans COMING HOME, par exemple... ici il n'y a pas d'intrigue véritablement... à la longue ces conversations roulant pratiquement toujours sur le même sujet n'arrivent plus tellement à nous intéresser... ce qu'on peut reprocher à ces personnages c'est de n'être pas suffisamment fouillés et surtout de se ressembler... Sur quatre personnages féminins, trois portent des prénoms commençant par la même lettre... il est à craindre que le public n'apprécie pas le cynisme dans lequel versent les dialogues... les flash-backs, comme les dialogues, perdent petit à petit leur intérêt... En conclusion: bien que le scénario parte de thèmes valables, le développement par la suite ne laisse pas espérer qu'on pourra amuser, ni intéresser, le public suffisamment.

Office national du film

Micheline Lanctôt, 27 juin 1985

... Il y a longtemps que je m'étais trouvée en présence d'un texte aussi personnel, aussi convaincant dans son originalité, par conséquent aussi compliqué à évaluer; une voix individuelle, lucide, claire, simple... Ce texte a atteint un équilibre très délicat entre l'essai et la fiction que tout effort pour mieux définir risque de détruire, ce qui amènerait nécessairement une trivialisation du propos.

Michel Tremblay

Tous les personnages sont «complets», ce qui est plutôt rare dans un scénario de film: on devine d'où ils viennent, ils sont magnifiquement décrits dans leur présent et on peut facilement imaginer où ils vont; on a même envie, en lisant, d'en faire le casting tellement ils sont ce que les acteurs appellent de «bons» personnages: la viande est abondante et nourrissante. J'envie les acteurs qui joueront dans ce film. Cette description du déclin de l'empire américain à travers le cul est d'une hallucinante efficacité... Ce chassé-croisé du fond du corps par des gens qui n'ont la réputation que de penser, est irrésistible. Une véritable trouvaille.

Textes critiques de Denys Arcand

Les divertissements

Il est bien entendu que pour tous les esprits un peu lucides, l'équation économie-politique-culture (équation strictement égale et facteurs rigoureusement interdépendants) est une donnée essentielle et indiscutable de toute réflexion sur la destinée des groupes humains. Ainsi les intellectuels ne précèdent jamais une révolution, pas plus d'ailleurs que les économistes ou les politiciens; ils sont tous à l'intérieur de celle-ci sur des points d'égalité absolument équidistants.

Ainsi, on parle souvent par exemple des «problèmes» de la littérature québécoise ou du cinéma québécois. Or ce qu'il faut savoir à propos de ces «problèmes» c'est qu'ils sont en rapport exact avec les problèmes de la politique québécoise et de l'économie québécoise. Ils ne les précèdent ni ne les devancent. Ce n'est absolument pas en réglant «d'abord» notre économie que nous réglerons les problèmes de notre culture. Et le contraire est également faux. Tout groupe humain a toujours une âme globale qui teinte inmanquablement et sa politique et son économie et sa culture. Une société qui se donne comme artistes nationaux Claude-Henri Grignon et Gratien Gélinas est fatalement gouvernée par Maurice Duplessis et administrée par la *Noranda Copper* et la *Consolidated Paper*. Franco a les cinéastes et les littérateurs qu'il mérite.

Et il n'y a pas de solution artificielle à ces équations. Ainsi ce n'est pas en donnant de l'argent à la culture qu'on assurera le développement de celle-ci. (...) On ne triche pas avec la culture pas plus qu'avec la Bourse ou avec le Parlement. Et ce n'est pas non plus des «pour mon drapeau je viens ici mourir» qui nous permettront d'accéder à notre liberté politique. (...)

C'est devant ces constatations que la critique artistique doit se définir. (...) La question est de savoir si l'apparition de telle ou telle oeuvre a une signification culturelle profonde et de voir la relation qui s'impose entre cette signification et le milieu culturel politique et économique qui l'enveloppe.

Prenant alors pour acquis (et c'est, je crois, le parti-pris de cette revue) que le Québec est entré dans une période révolutionnaire, toute critique culturelle doit nécessairement être faite par rapport à cette situation donnée. Il ne s'agit donc plus de savoir si telle pièce de théâtre est universelle, si elle est écrite en bon français ou si elle a des chances de succès à Tokyo, Paris, ou Toubrouk. Cela est accessoire. Ce qu'il faut situer, et c'est là l'essentiel, c'est la position de cette pièce dans la révolution. Et la précision de cette position est aussi nécessaire que la connaissance exacte de nos moyens politiques et de notre actif économique. Car si nous avons besoin de courage, nous avons peut-être encore plus besoin de lucidité et d'exactitude.

P.S.: Bien sûr, bien sûr! divertissements ou sens pascalien!

(Parti Pris, Vol I, no 1, oct. 1963)

Des évidences

Il n'y a rien à dire sur notre cinéma que toute personne intelligente ne sache déjà. D'ailleurs, on ne peut jamais dire ou écrire grand chose sur le cinéma qui ne soit littérature. (...)

Nous savons bien que les prouesses des caméramen, des monteurs et des ingénieurs du son n'étaient que des leurres pour masquer la minceur de l'émotion et de la pensée des films québécois. Minceur bien souvent imposée par les conditions de travail obligatoires à l'intérieur d'un organisme directement rattaché à un ministère fédéral, et aussi par le trouble intérieur des cinéastes eux-mêmes, la plupart du temps assez lucides pour discerner les terribles faiblesses de leur formation, de leur pensée, de leur situation de Canadiens français et en même temps trop impuissants et trop isolés pour trouver les cheminements intérieurs propres à les faire déboucher sur des émotions lucides qui préludent aux créations définitives. Cinéastes par ailleurs trop pauvres pour travailler hors des cadres de l'organisation fédérale et appartenant à un peuple trop indigent et trop colonisé pour que ses hommes d'affaires ou son gouvernement provincial puisse se payer le «luxe» d'un cinéma national. (...)

Au vrai notre cinéma se porte comme notre littérature, comme notre peinture: il baigne dans une médiocrité malheureuse. Il se dit chaque jour que «ça s'en vient». Chaque cinéaste, seul, misérable, sans structure de pensée la plupart du temps, se débat avec ses petites angoisses et il parle de «son long métrage» où il va enfin tout dire à la face du monde. (...)

Comme tous les gens d'ici, le cinéaste est seul, puisque la conscience collective est une chose que nous apprenons à peine à reconnaître. Le cinéaste n'est aidé par personne et surtout pas par les critiques. (La revue *Objectif* surtout). Ces critiques veulent placer le cinéma québécois dans des perspectives qui le dépassent; ils ont déjà conclu que l'équipe française de l'*ONF* était composée de théoriciens du cinéma vérité. Ils parlaient de Jean Rouch et des autres. Quelle blague! Les grands théoriciens, c'est pour les pays civilisés. Ici, le candid-eye, c'est la bouée de sauvetage inconsciente des pauvres gens qui ne veulent pas couler dans la platitude des téléthéâtres de Radio-Canada. Et toute la critique des films québécois doit être faite en fonction de la situation globale de notre nation, et des conditions d'existence des cinéastes.

(Parti Pris, Vol I, no 7, avril 1964)

«Le chat dans le sac» de Gilles Groulx

(...) D'une certaine manière, LE CHAT DANS LE SAC est une oeuvre orientale. Comment s'étonner alors que le film ne soit qu'une interminable conversation, où l'on soupèse tour à tour les valeurs de l'individu contre la force de la société, la nécessité d'une révolution sociale pour les Canadiens français, la différence entre l'action proprement dite et l'agitation, etc. etc.

Mais là où vient la difficulté, c'est quand le même film semble vouloir être à la recherche d'une solution à ces problèmes. (...) Gilles Groulx a un choix à faire comme tous les hommes. Et avec LE CHAT DANS LE SAC ce choix est uniquement posé, il n'est pas vécu ni dans un sens ni dans l'autre. Mais il faudra que ce choix se fasse et rapidement, car comme le dit si bien dans le film, Barbara: «Qui hésite se perd». Plus d'un homme d'une intelligence supérieure s'est ainsi détruit. Car la vie pose des équivoques qu'il faut ne pas savoir résoudre. La condition humaine étant elle-même équivoque et polyvalente. Le problème est de garder en vue cette équivoque et de fermer les yeux en souriant, ou bien d'agir quand même. Car cette notion de la polyvalence de tout geste humain ne doit pas provoquer des hésitations morbides et des piétinements futiles comme chez Cicéron par exemple. Elle doit au contraire inciter à l'immobilité totale ou bien à l'action totale tout en éclairant ces deux attitudes d'une lumière crue de lucidité et d'ironie souriante comme chez Lucrèce ou Jules César. (...)

(Parti Pris, Vol. II, no 1, sept. 1964)

Cinéma et sexualité

À l'intérieur d'une situation aliénante trois formes principales d'existence peuvent ordinairement être vécues: l'aliénation, la révolte et la révolution. Le chemin de la liberté va de la première à la dernière de ces situations. Pierre Maheu a bien décrit ce cheminement dans le premier numéro de *Parti Pris*. Or le cinéma québécois comme tous les miroirs de notre société (et comme évidemment notre société elle-même) a entrepris sa marche sur ce chemin de la liberté. Si cette liberté recherchée doit être globalement sociale, religieuse et politique, elle doit être aussi, particulièrement, sexuelle; puisque toute existence libre et totale exige une appréhension également libre et totale des réalités sexuelles.

De ce point de vue spécial, l'histoire de notre cinéma commence évidemment dans l'aliénation la plus complète. Chaque film de l'époque des ténèbres, du ROSSIGNOL ET LES CLOCHES à COEUR DE MAMAN, est un tableau d'aberrations sexuelles toutes plus troublantes les unes que les autres. Chaque film dans cette optique demanderait une longue analyse, qui restera toujours

difficile à faire cependant, puisqu'il n'existe de ces films que de rares copies souvent mutilées et de toutes manières difficiles à obtenir. Mais cette analyse serait extrêmement stimulante pour l'approfondissement de la connaissance de notre âme collective. (...) Là s'étalent tous nos complexes et tout notre inconscient sauvage. (...)

Ce qu'il faut dire d'abord à propos d'Aurore, c'est qu'elle est une victime volontaire. (...) Aurore est comme Donalda qui reste avec Séraphin parce que celui-ci est son mari devant le curé, devant le village, et que les lois immuables de Dieu et de la société lui interdisent de quitter son mari. (...)

Pour Aurore et Donalda il n'y a que l'anéantissement ou le salut. Et le salut c'est l'acceptation de la cruauté des forts. Chez Sade et dans *Histoire d'O* les victimes sont enfermées dans de sombres châteaux, gardées par des serviteurs manaçants, c'est ce qui les force à demeurer devant la volonté des maîtres. Ici les structures sociales et religieuses suffisent amplement à emprisonner les victimes. Les victimes de Sade et de l'*Histoire d'O* débouchent souvent sur une forme de plaisir sexuel essentiellement masochiste. Chez Donalda et Aurore pointe de sexualité avouée, mais un bonheur délétère, une bonne conscience rédemptrice. (...)

Bien entendu, dans *AURORE* comme dans à peu près toute notre culture, le père n'existe pas. (...) En un sens, on peut dire que tout ce qui arrive à Aurore n'est dû qu'à cette absence du père et que la fillette n'est que la victime *du monde sauvage des femmes*, d'où les mâles *sont systématiquement exclus*. Il s'agit ici de l'éternel père canadien-français: stupide, grossier, bon catholique, honnête, continent, batailleur, sentimental. Il est tout cela mais il n'est rien, ni sympathique, ni antipathique: il n'existe pas devant la toute puissance des mères.

Peu à peu cependant, comme notre société, le cinéma québécois émergea de ces cauchemars sexuels. Il y eut *LA FEMME IMAGE* de Guy Borremans d'un érotisme ésotérico-poétique à la Lo Duca, mais où au moins pour la première fois, on voyait une femme nue dans un film québécois. Je me souviens des ciné-clubs d'autrefois où on se passait *LA FEMME IMAGE* avec des mines de Sorcières de Salem. Un peu dans le même style il y eut *KRONOS* de Denys Saint-Denis. Il y eut ensuite *SEUL OU AVEC D'AUTRES* où à travers des blagues d'étudiants nous tentions péniblement de nous libérer. Il y eut récemment *À TOUT PRENDRE... À TOUT PRENDRE* comme la majeure partie de nos oeuvres d'art est l'histoire d'un échec et d'une fuite. (D'Alain Grandbois à Borduas...) Il fait cependant entrer par le thème de l'homosexualité et de l'avortement, notre cinéma dans le monde de la révolte. Mais la révolte n'est pas chose facile, elle s'apprend et se durcit lentement; n'est pas révolté qui veut. (...)

(Parti Pris, Vol I, nos 9-10-11, été 1964)

Pour parler du cinéma canadien

Je trouve qu'on écrit déjà beaucoup trop sur le cinéma d'ici. Au fond, nous n'avons pas de cinéma, nous avons une littérature cinématographique. J'ai l'impression que si l'on recueillait tous les articles, dossiers, mémoires, etc. écrits sur notre cinéma, la lecture en serait plus longue que le visionnement de tous les films de ce même cinéma.

De nos jours on peut à peine ouvrir un journal ou une revue sans que tel cinéaste à la mode ne nous livre dans un interview interminable les douleurs créatrices qui le torturent, sans qu'il nous reproche d'avoir mal compris son film, sans qu'il s'étende avec complaisance sur l'ostracisme dont il est victime, sans qu'il nous annonce ses projets délirants en exigeant d'avance de notre part, un amour inconditionnel doublé d'une admiration sans bornes.

Pour ma part, je ne peux m'empêcher de penser qu'il y a quelque chose de malsain dans tout cela. Mais disons tout de suite à la décharge des cinéastes, que les choses saines sont rares au Québec.

(Comment faire ou ne pas faire un film canadien, Cinémathèque canadienne, 1967)

Deschambault ou la campagne...

Tout observateur un peu perspicace aura remarqué que la campagne est très à la mode chez les intellectuels. Particulièrement chez les cinéastes. Le bottin du syndicat général du cinéma se lit comme une liste électorale des comtés ruraux. On comprend que dans leur métier harassant et hautement technique, les cinéastes aient besoin de la paix des champs pour récupérer. Sans compter qu'il n'est pas besoin de citer Paolo Soleri pour savoir que les grandes métropoles sont condamnées à une mort plus ou moins prochaine. C'est pourquoi j'ai choisi de demeurer à Deschambault dans le comté de Portneuf.

De ma fenêtre, je vois rouler les flots majestueux de notre beau Saint-Laurent, sillonnés de toutes parts par des pétroliers et des Chris-Crafts à moteur Mercury 110 forces. Dans mes promenades sur les berges, je vois flotter doucement le ventre en l'air, des poissons argentés tandis que je respire à pleins poumons l'odeur d'acide sulfurique de la Domtar de Donnacona et de la Bathurst du Cap-de-la-Madeleine. Par les soirs calmes, on entend au loin le chant de la centrale nucléaire de Gentilly et de son système de refroidissement défectueux. (...)

Malheureusement, quelque soir, la tempête de neige est si violente que tout se tait et la campagne s'enfoncé dans un silence qui me glace. Heureusement que je peux me précipiter sur ma T.V. et qu'immédiatement Lise Payette vient me reliaer à la culture et à la civilisation universelle. (...)

Et je ne parle même pas de cet extraordinaire choc des cultures qui nous procure la pizza de Portneuf, les mets chinois de Cap-Santé, le hot-chicken des Grondines. Inutile non plus d'insister sur l'intensité des échanges humains et l'authentique vie culturelle du terroir québécois, de la salle de bowling de Saint-Casimir au tournoi de ballon-balai de Saint-Basile, jusqu'au théâtre Royal de Donnacona pour y visionner *GUNGALA DÉESSE DE LA JUNGLE*.

Je terminerai en citant cette phrase du philosophe Paul Paré: «La campagne c'est pareil comme la ville, c'est juste un peu moins pire», mais comme tout cinéaste québécois est condamné pour ne pas mourir à se contenter du «moins pire», on comprendra le sens de ma démarche.

(Le Devoir, 28 oct. 1972)

Le film historique: Problèmes de réalisation

(...) C'est pourquoi nous pouvons dire que l'histoire est une science, dans le sens d'une démarche cognitive, mais que le cinéma est un art, c'est-à-dire un ensemble de techniques hautement spécialisées qui tend à présenter sur un écran un message lumineux. En dernière analyse, les modalités de présentation de ce message obéissent à des lois internes qui se suffisent à elles-mêmes et ne sauraient être asservies à des règles extérieures, historiques par exemple. (...)

Certes, les sujets de certains films peuvent être de nature historique, dans le sens que les personnages représentés sur l'écran peuvent appartenir à une époque révolue, mais leur existence demeure filmique et toute analyse de cette existence n'éclaircit en fin de compte que la réalité cinématographique. (...) C'est d'ailleurs une caractéristique évidente de toutes les oeuvres d'art portant sur l'histoire de révéler davantage le point de vue de leur créateur et de leur époque que d'éclaircir véritablement le passé. Les centaines de films américains du type western ne nous apprendront jamais rien sur la civilisation amérindienne, si ce n'est la manière dont cette civilisation était perçue par les cinéastes américains au moment où ceux-ci faisaient leurs films. (...)

Mais le cinéma est un art et si, comme tel, il présente une «vision du monde», cette vision, pour actualisée qu'elle soit, peut être axée sur une théorie de l'histoire. Et c'est à ce niveau que peut et doit se faire la jonction entre le cinéma et l'histoire. Non pas au niveau de la pratique scientifique ni à celui de la méthode didactique, mais au niveau de la spéculation, de la philosophie de l'histoire. Et là le cinéma ne prétendra pas être autre chose que la vision personnelle d'un ou de quelques cinéastes. La profondeur, la clarté et la puissance de cette vision constitueront l'intérêt premier du film, et non pas la reconstitution historique en soi. L'exactitude d'un film par rapport au passé réel n'a guère d'importance. (...)

Ainsi l'on pourrait probablement dire que la manière pour un cinéaste de conjuguer le cinéma et l'histoire serait de faire des films à partir d'une conscience historique. Le degré d'approfondissement de cette conscience sera garant de la valeur des films.

(Le cinéma de l'histoire, Cultures, Les Presses de l'Unesco et la baconnière, Vol. II, no 1, 1974)

Je me refuse à réfléchir

Depuis un certain temps, je me refuse à réfléchir. Je me refuse même à lire des livres théoriques: c'est un processus d'abêtissement. Je me sens dans une période de création d'histoires, et je ne veux pas en sortir. Je me laisse envahir de plus en plus par des choses irrationnelles; si je les énonce (sous forme d'idées), je les tue. Tout ce que je savais avant d'écrire GINA, c'est que, du temps où je tournais des documentaires à l'extérieur de Montréal, mon équipe et moi étions toujours seuls dans l'hôtel avec la danseuse. (...)

On se disait «il faudrait faire un film sur tout ça», ça nous trottait dans la tête. Après PADOVANI, j'ai dit: «ça y est, on y va». Mais je ne peux pas faire — comme Jacques Leduc — un film qui soit totalement fidèle à cette réalité banale, un film où il ne se passerait vraiment rien. Ça ne me satisfait pas. Il faut que j'y mette de la fiction. Alors j'ai fait mes recherches sur les faits divers et j'ai bâti le personnage de Gina.

Il est possible que ça n'aille pas vraiment avec ma méthode ou que ça soit contradictoire. Mais je suis contradictoire: j'aime des choses différentes, j'aime Jean-Luc Godard et THE FRENCH CONNECTION. J'aime que le bon punisse le méchant à la fin, même si ce n'est plus du tout réaliste. Disons que GINA est un film aussi écartillé que moi. (...)

Les scènes de GINA qui disent quelque chose sur les femmes et sur les intellectuels n'ont pas été mises là en fonction d'une théorie. Elles ont été vécues comme ça, elles arrivent tous les jours comme ça. (...)

En ce qui concerne les femmes, je ne sais pas pourquoi je me concentre de plus en plus sur elles; peut-être parce que je les aime beaucoup, ou parce qu'elles font de bons personnages.

Les femmes québécoises que je connais sont toutes mal prises. La propriétaire de l'hôtel, la petite serveuse, tu en rencontres de douzaines comme ça en campagne. Le personnage de Frédérique Collin est foncièrement sain, correct, sympathique. Mais j'ai bien mis le plan de son mariage à la fin, et le mariage est le tombeau de la condition ouvrière qui garantit que ce couple-là, quelles que soient ses qualités individuelles, ne sera jamais libre dans un système économique comme le nôtre, avec les salaires qu'il gagne. Gina est libre parce qu'elle gagne cinq fois plus que Dolorès, et parce qu'elle n'aime personne.

Par contre, si on veut faire des changements sociaux, c'est sur Dolorès qu'il faut compter et non sur Gina. La danseuse est une marginale, comme les cinéastes sont des marginaux (ils ont cela en commun).

(Le Devoir, 25 janv. 1975 — *Propos recueillis par Robert Guy Scully*)

Lettre au Festival - Symposium sur l'ONF, 6 mars 1981

(...) Quant à parler de l'ensemble de mes films, j'en suis capable. Je vois bien, rétroactivement, qu'on peut retracer une certaine logique dans la suite de ces films, que certains thèmes sont apparents, une fascination pour les phénomènes politiques, une préoccupation pour les luttes de la classe ouvrière, une certaine image des femmes, etc. Je ne suis pas tellement intéressé à réfléchir là-dessus. Chaque film pour moi est une aventure entièrement nouvelle même si pour un critique je peux paraître ressasser indéfiniment les mêmes sujets. Je pense qu'il faut laisser à la critique ce qui lui appartient en propre

et qu'une certaine absence d'introspection est nécessaire à toute création. Je suis assez convaincu que la démarche critique est diamétralement opposée à la démarche créatrice. Je ne dis pas que les deux ne peuvent pas être exercées par un même individu, mais jamais au même instant et sur le même sujet. (...)

La rigueur du sport

Je travaille à faire des films ou des émissions de télévision, c'est dire que je suis plongé tous les jours dans un monde où la fumisterie règne absolument. Je me réfugie souvent et régulièrement dans la pratique de certains sports pour y retrouver le plaisir de la rigueur que mon métier me refuse continuellement.

Dans mon métier, tout est affaire d'opinion. On aime ou on n'aime pas tel film, tel cinéaste. Un film turc, YOL, remporte un prix au festival de Cannes. Je vais le voir et je trouve que c'est un navet. Toute la critique montréalaise soutient que CARMEN de Carlos Saura est un pur chef-d'oeuvre. Je rencontre Bernard Gosselin, avec qui j'ai partagé il y a vingt ans un amour aussi bref qu'intense pour une danseuse de la banlieue de Madrid, il me déclare péremptoirement: «Ne te dérange pas pour CARMEN, c'est totalement insignifiant». Luc Perreault, dans *La Presse*, soutient que le dernier film de Gilles Groulx est une apologie de l'establishment financier. Ce point de vue me sidère. Il y a quelques années j'avais vu ANNIE HALL de Woody Allen, j'en garde un bon souvenir. Je lis les mémoires de Luis Buñuel et j'apprends qu'il trouve ANNIE HALL très mauvais. Je me trouve idiot. La situation se complique encore plus quand il s'agit de mes propres films.

LE CONFORT ET L'INDIFFÉRENCE a été qualifié d'oeuvre magistrale par certains et de navet crypto-fasciste par d'autres. Pire encore, des distinctions se font entre mes films que je n'arrive pas à saisir. Il me semble que je suis toujours le même, et pourtant Patrick Straram que j'aime beaucoup, apprécie LE CONFORT mais abhorre GINA. Je n'y comprends rien. Pour la télévision, j'écris à reculons, sans y croire et pour des raisons alimentaires, la série *Duplessis* c'est un succès considérable. J'aime beaucoup les films de Jacques Leduc mais nous sommes douze dans la salle. Quel mystère!

Sur un court de tennis, il n'y a pas de mystère. Le service de John McEnroe n'est pas une affaire d'opinion. Quelles que soient vos affinités électives la balle va venir vers vous à cent dix milles à l'heure, chargée de sidespin. John McEnroe ne vous demande pas de l'aimer, il se soucie très peu de l'opinion que vous pouvez avoir de lui, tout ce qu'il vous demande c'est d'essayer de retourner la balle. Si vous ne pouvez pas le faire, c'est lui qui va gagner la partie. Et le principe du jeu est de gagner la partie. C'est simple et c'est précis. (...)

Je me demande si le corps n'apprend pas mieux que la tête. Car je n'ai aucune idée de ma valeur comme cinéaste ou comme scénariste. Au gré de mes humeurs, certains soirs, je me trouve tout à fait bien ou totalement pourri. (...) Dans les pays où l'activité culturelle est en partie soumise à la logique capitaliste, le box-office, les ventes ou les cotes d'écoute imposent au moins une certaine logique, même bâtarde, à la production. Mais ici, où tout finalement dépend des subventions gouvernementales, on publie, on tourne et on met en ondes n'importe quoi n'importe comment et à n'importe quel prix, au gré des opinions de nos fonctionnaires culturels. Ce qui renforce encore la sensation d'arbitraire et d'irréalité générale. Ce qui explique peut-être un peu pourquoi le soir, devant leur miroir, de pauvres cinéastes québécois finissent par s'imaginer qu'avec plus d'encouragements ils pourraient devenir de nouveaux Kurosawas. En haut de la piste de descente de Val d'Isère, seul un schizophrène dangereux peut s'imaginer l'égal de Steve Podborski. (...)

Le sport de compétition ne permet pas d'échappatoires. (...) Quand, sur un court de tennis, je suis en train de me faire laver 6-0 et 6-0 par un détestable petit junior, je peux toujours me dire qu'au fond ce n'est pas trop grave parce que mon dernier scénario est vraiment assez réussi. Et quand, au premier visionnement de mon dernier film, je tremble de peur, je me reconforte en me disant que dans deux semaines je serai en ski et que là je vivrai vraiment.

(Format Cinéma, No 33, 6 février 1984)

1959

À L'EST D'EATON¹

16mm, n. & b., muet, 20 minutes, 1959

Coréalisation: *Denys Arcand, Stéphane Venne*

1/ Réalisé alors qu'ils étaient finissants au Collège Ste-Marie, ce petit film aujourd'hui disparu, présentait le portrait d'une journée dans la vie d'un étudiant. Le film a été projeté à l'Élysée dans le cadre d'un programme de films amateurs.

1962

SEUL OU AVEC D'AUTRES

16mm, n. & b., 63 minutes 58 secondes, 1962

L'Association générale des étudiants de l'Université de Montréal présente SEUL OU AVEC D'AUTRES. Un film de: *Denys Arcand, Denis Héroux, Stéphane Venne*. Assistance technique: *Michel Brault, Gilles Groulx*. [GÉNÉRIQUE DE FIN] Vous avez vu: *Nicole Braün, Pierre Létourneau, Marie-José Raymond, Michelle Boulizon, Marcel Saint-Germain, Carl Mailhot*. Ainsi que: *Guy Rocher, directeur du département de sociologie de l'Université de Montréal*. Scénario et mise-en-situation: *Denys Arcand, Stéphane Venne*. Images: *Michel Brault assisté de Jean-Pierre Payette, André Saint-Denis, Claude Héroux*. Prise de son: *Marcel Carrière*. Montage: *Gilles Groulx assisté de Bernard Gosselin*. Musique: *Stéphane Venne interprétée par: François Cousineau et son ensemble*. Script-girl: *Josiane Guillemain*. Producteur délégué: *Georges Lefebvre*. Directeur de la production: *Denys Héroux*. Laboratoire Mont-Royal. SEUL OU AVEC D'AUTRES est une production de l'Association générale des étudiants de l'Université de Montréal 61-62. Fin.

Tournage: À Montréal, à l'automne 1961

Devis: Environ 24 000\$

1964

CHAMPLAIN

16mm, couleurs, 28 minutes 5 secondes, 1964

Canada, L'Office national du film présente CHAMPLAIN [GÉNÉRIQUE DE FIN] Scénario et réalisation: *Denys Arcand*. Illustrations: *Frederic Back*. Images: *Bernard Gosselin avec Gilles Gascon*. Caméra d'animation: *Doug Poulter et James Wilson avec M. Fallen et J. Chouinard*. Montage: *Werner Nold, Bernard Gosselin*. Musique exécutée par: *Le Quintette de cuivres de Montréal et Kenneth Gilbert*. Commentaire lu par: *Gisèle Trépanier, Georges Dufaux*. Enregistrement: *Joseph Champagne*. Mixage: *Ron Alexander, Roger Lamoureux*. Production Office national du film Canada 1964.

Numéro de production: 61-729

Devis: 37 776\$

Titre de travail: SAMUEL DE CHAMPLAIN, UNE RÉÉVALUATION

Version: CHAMPLAIN

Distribution: Office national du film

* [FESTIVAL INTERNATIONAL DU FILM DE MONTRÉAL — 5^e] — bande annonce

35mm, n. & b., 1 minute, 1964

Réalisation: *Gilles Carle*. Denys Arcand interprète le rôle de: *Un poursuivant*.

* JUSQU'AU COU

35mm, n. & b., 73 minutes 50 secondes, 1964

Réalisation: *Denis Héroux*. Scénario: *Denis Héroux*. Élaboration: *Denys Arcand, Gilles Groulx, Pierre Lemelin, Jean Rivard*. Production: *L'Association générale des étudiants de l'Université de Montréal*.

QUÉBEC 1603

16mm, couleurs, 14 minutes 43 secondes, 1964

Canada. L'Office national du film présente QUÉBEC 1603 d'après le film CHAMPLAIN de *Denys Arcand*. Adaptation et montage: *Réjane Charpentier*. [GÉNÉRIQUE DE FIN] Illustrations: *Frédéric Back*. Images: *Bernard Gosselin avec Gilles Gascon*. Musique exécutée par: *Le Quintette de cuivres de Montréal et Kenneth Gilbert*. Enregistrement: *Joseph Champagne*. Mixage: *Ron Alexander, Roger Lamoureux*. Production Office national du film Canada 1964.

Numéro de production: 63-716

Devis: 3 000\$

Titre de travail: CHAMPLAIN (scolaire)

Version: SAMUEL DE CHAMPLAIN (QUÉBEC 1603)

Distribution: Office national du film

* LE TEMPS PERDU

16mm, n. & b., 27 minutes 8 secondes, 1964

Réalisation: *Michel Brault*. Production: *Office national du film*. Denys Arcand interprète le rôle de: *Jeune homme à la voiture sport*.

1965

LES MONTRÉALISTES

16mm, couleurs, 27 minutes 36 secondes, 1965

Canada, L'Office national du film. LES MONTRÉALISTES. [GÉNÉRIQUE DE FIN] Réalisation: *Denys Arcand*. Scénario: *Andrée Thibault*. Images: *Bernard Gosselin assisté de Jacques Leduc avec la participation de Michel Brault*. Montage: *Monique Fortier*. Montage sonore: *Pierre Bernier*. Musique: *The Renaissance Singers of Montreal dirigés par: Donald Mackey*. Pièces électroniques: *Pierre Henry, Pierre Schaeffer*. Auteurs: *Gustave Lanctôt, Maurice Careless*. Commentaire lu par: *Gisèle Trépanier, Gilles Marsolais*. Effets spéciaux: *Gilles Tremblay*. Mixage: *Joseph Champagne, George Croll*. Direction: *André Belleau*. L'Office national du film 1965.

Numéro de production: 62-717

Devis: 33 584\$

Titre de travail: *Pour l'amour du ciel*
Mysticisme

Version: VILLE-MARIE

Distribution: Office national du film

LA ROUTE DE L'OUEST

16mm, couleurs, 28 minutes 10 secondes, 1965

Nous tenons à remercier de leur collaboration le Musée national d'Islande, le Musée national du Danemark, le Musée de l'Université d'Oslo, le Musée de la Tapiserie de la Reine Mathilde de Bayeux, le Musée de la Marine de Madrid, le Musée et le Monastère de Saint-Laurent de l'Escorial. Canada l'Office national du film présente LA ROUTE DE L'OUEST. [GÉNÉRIQUE DE FIN] Où voulons-vous donc aller? Voulons-nous franchir la mer? Où nous entraîne cette passion puissante qui prime pour nous toute autre passion? Pourquoi ce

vol éperdu dans cette direction vers le point où jusqu'à présent tous les soleils déclinèrent et s'éteignirent? Dira-t-on peut-être un jour de nous que, gouvernant toujours vers l'Ouest, nous espérons atteindre une Inde inconnue — mais que c'était notre destinée d'échouer devant l'Infini? Ou bien mes frères, ou bien? — Nietzsche. **Scénario et réalisation:** Denys Arcand. **Images:** Bernard Gosselin. **Montage:** Werner Nold. **Musique:** Kenneth Gilbert à l'orgue, Olav Harstad (enregistrement Folkways), Sorcha ni Ghuairim (enregistrement Folkways), Société de Musique d'Autrefois (Enregistrement Elektra). **Commentaire lu par:** Christian Delmas. **Mixage:** E.T. Haley. **Aviseurs:** Gustave Lanctôt, Maurice Careless. **Production:** André Belleau. Office national du film Canada 1965

Numéro de production: 63-714

Devis: 36 914\$

Titre de travail: L'ÈRE DES DÉCOUVREURS
DÉCOUVREURS

Distribution: Office national du film

MONTRÉAL UN JOUR D'ÉTÉ

35mm, couleurs, 11 minutes 40 secondes, 1965

L'Office du film du Québec présente MONTRÉAL UN JOUR D'ÉTÉ. [GÉNÉRIQUE DE FIN] **Images:** Bernard Gosselin. **Musique:** Stéphane Venne. **Montage et réalisation:** Denys Arcand, des Cinéastes associés. **Délégué à la production:** Raymond-Marie Léger. Ce film a été produit pour le pavillon du Québec à l'exposition universelle de Montréal 1967. MONTRÉAL UN JOUR D'ÉTÉ. Office du film du Québec MCMLXV.

Version: MONTRÉAL ON A SUMMER DAY

Distribution: Office du film du Québec

1966

* MON OEIL

16mm, couleurs et n. & b., 86 minutes 57 secondes, 1966

Réalisation: Jean Pierre Lefebvre. **Production:** Cinak. **Denys Arcand interprète le rôle de:** un personnage anonyme.

VOLLEYBALL

35mm, n. & b., 13 minutes 26 secondes, 1966

VOLLEYBALL. Production Office national du film. [GÉNÉRIQUE DE FIN] **Réalisation et montage:** Denys Arcand. **Avec la collaboration de:** Jean-Claude Labrecque¹, Gilles Gascon¹, Jean Roy¹, Thomas Vamos¹, Bill Graziadei², Jacques Drouin², Ron Alexander², Roger Lamoureux². **Animation:** Kaj Pindal. **Musique:** Claude Léveillé et Les Pharaons. **Direction générale:** Jacques Bobet. **Production Office national du film du Canada³.** **Distribution:** Columbia. © Office national du film du Canada MCMLXVI.

Numéro de production: G-24-65

Devis: 19 021 \$

Titre de travail: VOLLEYBALL I

Version: VOLLEYBALL

Distribution: Office national du film

1/ À l'image

2/ À l'enregistrement sonore

3/ Ce film fut commandité par la Direction de la santé et du sport amateur — Ministère de la Santé nationale et du Bien-être social: mais cette mention n'apparaît pas au générique final.

1967

ATLANTIC PARKS / PARCS ATLANTIQUES

35mm, couleurs, 17 minutes 20 secondes, 1967

L'Office national du film du Canada présente PARCS ATLANTIQUES. [GÉNÉRIQUE DE FIN] **Réalisation et montage / Direction and editing:** Denys Arcand **assisté par / assisted by:** Pierre Bernier. **Images de / Photography by:** Gilles Gascon **assisté par / assisted by:** Roger Rochat. **Avec / With:** Marie-José, Jean et Jérôme Décarie. **Chansons par / Songs by:** Les Sinners. **Musique par / Music by:** François Cousineau. **D'après une idée de / Based on an idea by:** Jacques Bobet. **Avec la collaboration de / With the collaboration of:** Claire Boyer, Don Wellington, Ron Alexander, Claude Delorme. **Direction générale / Executive producers:** Jacques Bobet, André Belleau. **Produit pour:** La Direction des Parcs Nationaux et des Lieux Historiques, Ministère des Affaires Indiennes et du Nord Canadien. **Produced for:** The National and Historic Parks Branch, Department of Indian Affairs and Northern Development. **Distribution / Distributed by:** Columbia Pictures of Canada. © L'Office national du film du Canada / The National Film Board of Canada. MCMLXVII

Numéro de production: G-13-65

Devis: 44 182\$

Distribution: Office national du film

* C'EST PAS LA FAUTE À JACQUES CARTIER

16mm, couleurs, 72 minutes 21 secondes, 1967

Réalisation: Georges Dufaux, Clément Perron. **Production:** Office national du film. **Denys Arcand interprète:** Un petit rôle anonyme.

* ENTRE LA MER ET L'EAU DOUCE

35mm, n. & b., 84 minutes 35 secondes, 1967

Réalisation: Michel Brault. **Production:** Coopératio. **Scénario:** Denys Arcand, Michel Brault, Marcel Dubé, Gérald Godin, Claude Jutra.

* NOMININGUE... DEPUIS QU'IL EXISTE

16mm, couleurs et n. & b., 72 minutes 36 secondes, 1967

Réalisation: Jacques Leduc. **Production:** Office national du film. **Denys Arcand interprète le rôle de:** Jeune habitant de Nominique (partie fiction).

1970

ON EST AU COTON

16mm, n. & b., 158 minutes 33 secondes¹, 1970²

L'Office national du film du Canada ON EST AU COTON. **Par:** Denys Arcand³, Serge Beauchemin⁴, Pierre Bernier⁵, Alain Dostie⁶, Gérald Godin⁷, Pierre Mignot⁸. [GÉNÉRIQUE DE FIN] ON EST AU COTON À L'Office national du film du Canada. 1970. **Avec la collaboration de⁹:** Georges Vaillancourt (Député-maire, Coaticook), Edward F. King (Président, Dominion Textile — Penman's), Claude Lemelin (Économiste), Madeleine Parent, Jacques Girard (Président, comité de recyclage), R. Tremblay (Gérant, Penman's), Carmen Bertrand (Coaticook), Bertrand Saint-Onge (Granby), Marc Lettre (Directeur du personnel, Penman's), Jean-Paul Beaudry (Ministre de l'industrie et du commerce, Québec), Jean-Luc Pépin (Ministre de l'industrie et du commerce, Ottawa), Abbé Gérard Dion (Comité des textiles).

Numéro de production: 85-012-49
Tournage: De septembre 1968 à février 1970
Devis: 152 266\$
Titre de travail: LES INFORMATEURS
INFORMATEURS
Distribution: Office national du film

1/ La première copie non-censurée faisait 173 minutes. Celle qui circula sous le manteau faisait 162 minutes 3 secondes.
2/ Ce carton a été ajouté au film: *Afin de replacer ce film dans son contexte social, économique et politique, il est bon de retenir qu'il a été tourné de septembre 1968 à février 1970, terminé dans sa présente version en mars 1971 et mis en distribution par l'ONF en 1976.*
3/ Réalisation
4/ Son
5/ Montage
6/ Images
7/ Recherchiste
8/ Images
9/ Ces personnes sont identifiées par des sous-titres dans le film.

1971

LA MAUDITE GALETTE

35mm, couleurs, 100 minutes 29 secondes, 1971

Cinak présente Luce Guilbeault, Marcel Sabourin dans LA MAUDITE GALETTE. **Avec:** René Caron, J.-Léo Gagnon, Maurice Gauvin, Andrée Lalonde, Suzanne Valéry, Jean-Pierre Saulnier, Gabriel Arcand, Julien Lippé et Hélène Loiselle. **Scénario et dialogues:** Jacques Benoit. **Images:** Alain Dostie avec Louis de Ernsted, Michel Caron et Guy Dufaux. **Son:** Serge Beauchemin avec Patrick Rousseau. **Mixage:** Jack Burman. **Montage:** Marguerite Duparc. **Musique:** Michel Hinton, Gabriel Arcand et Lionel Thériault. **Studios:** André Perry. **Décor et accessoires:** Jacques Méthé. **Électricien:** Jacques Rousseau. **Assistants à la production:** Francesca Pozzy, Jean-Pierre Alamy. **Maquillages:** Suzanne Rioux-Garand et Blanche Pierrehumbert. **Effets spéciaux:** Normand Aubin. **Photographe:** Attila Dory. **Tourné en Panavision** © Cinévision Liée. **Laboratoire:** Bellevue-Pathé Montréal. **Eastmancolor.** **Réalisation:** Denys Arcand assisté de: André Corriveau et Monique Gervais. **Production:** Cinak, Les Films Carle-Lamy, France-Film. **Avec la participation de:** La Société de développement de l'industrie cinématographique canadienne. **Distribution:** France-Film. **Directrice de production:** Marguerite Duparc. **[GÉNÉRIQUE DE FIN]** Marcel Sabourin (Ernest), René Caron (Roland), Suzanne Valéry (Amie de Roland), Luce Guilbeault (Berthe), Sophie et Stéphane Carrière (Les enfants), J.-Léo Gagnon (L'oncle Arthur), Monique Gervail (La gardienne), Jean-Pierre Saulnier (Rosaire), Gabriel Arcand (Ti-Bi), Charlie Beauchamp (L'hôtelier), Maurice Gauvin (L'homme aux bagues), Andrée Lalonde (La blonde), Mireille (La danseuse), Normand Lanthier, Maurice Saint-Jean (Les deux durs), Philippe Reynal (Gardien du parking), Danielle Naud (Serveuse du restaurant) Serge Thériault, Robert Gagnon (Deux clients), Gaétan LaFrance, Jean-Pierre Légaré (Deux policiers), Julien Lippé (Père), Hélène Loiselle (Mère), Bernard Gosselin, Denys Arcand (DéTECTIVES), Attila Dory (Photographe). LA MAUDITE GALETTE © Cinak Liée, Québec, 1971.

Tournage: À Montréal, du 25 mai au 25 juin 1971
Devis: 145 000\$
Titre de travail: CALIBRE 45
UNE MAUDITE GALETTE
Version: Il existe une copie du film avec sous-titres anglais
Distribution: France-Film

1972

QUÉBEC: DUPLESSIS ET APRÈS...

16mm, n. & b., 114 minutes 32 secondes, 1972

L'office national du film du Canada présente QUÉBEC: DUPLESSIS ET APRÈS... **[GÉNÉRIQUE DE FIN]** **Film par:** Denys Arcand¹, Serge Beauchemin², Pierre Bernier³, Alain Dostie⁴, Jacques Drouin⁵, Réo Grégoire⁶, Pierre Letarte⁷, Pierre Mignot⁸, André Théberge⁹. **Idée originale:** Pierre Maheu. **Musique:** La Chorale de l'église de Deschambault dirigée par Élise Paré. **Interprètes:** Gisèle Trépanier (catéchisme), Robin Spry (Durham). **Collaboration:** Richard Besse, Claire Boyer, Anahid Bozian, Greluche Demers, Michel Descombes, Monique Fortier. **Production:** Paul Larose. QUÉBEC: DUPLESSIS ET APRÈS... © Office national du film du Canada, 1972. **[GÉNÉRIQUE DE FIN]** **Avec la collaboration de**¹⁰: André Léveillé (Union Nationale — Maisonneuve), Jean-Robert Ouellet (Libéral — Maisonneuve), Robert Burns (Parti Québécois — Maisonneuve), Antoine Drolet (Crédit Social — Portneuf), Bernard Landry (Parti Québécois — Joliette), Pierre Roy (Union Nationale — Joliette), Robert Quenneville (Libéral — Joliette), Guy Pelletier (Parti Québécois — Portneuf). QUÉBEC: DUPLESSIS ET APRÈS... **Production** Office national du film du Canada, 1972.

Tournage: À Joliette, Portneuf et Montréal, du 6 avril 1970 au 15 octobre 1970.
Numéro de production: 85-025
Devis: 115 511\$
Coût réel: 80 546\$
Titre de travail: DUPLESSIS
DUPLESSIS EST ENCORE EN VIE
Version: QUÉBEC: DUPLESSIS AND AFTER
Distribution: Office national du film

1/ Réalisation et montage
2/ Son
3/ Montage
4/ Images
5/ Son
6/ Images
7/ Images
8/ Images
9/ Recherchiste
10/ Ces personnes sont identifiées par des sous-titres dans le film.

1973

* ON N'ENGRAISSE PAS LES COCHONS À L'EAU CLAIRE

16mm, n. & b., 111 minutes 31 secondes, 1973

Réalisation: Jean Pierre Lefebvre. **Production:** Cinak. **Denys Arcand interprète le rôle de:** Rocket.

RÉJEANNE PADOVANI

35mm, couleurs, 93 minutes 42 secondes, 1973

Ce film est un film de fiction. Toute ressemblance avec des personnes vivantes ou mortes serait une coïncidence. Cinak présente Jean Lajeunesse, Pierre Thériault, Frédérique Collin, Roger Lebel dans RÉJEANNE PADOVANI. **Avec:** Margot Mackinnon, Hélène Loiselle, Thérèse Cadorette, Jean-Pierre Lefebvre, René Caron, J.-Léo Gagnon, Céline Lomez, Paule Baillargeon, Jean-Pierre Saulnier, Gabriel Arcand, André Melançon, Julien Poulain, Bernard Gosselin, Henri Gamer, Stan Gibbons, Guylène Lefort, Marguerite Plante, Normand Lanthier, Stéphane et Sophie Carrière, Attila Dory, Claude Thibault, Jacques Leduc, Roger Frappier, Michel Bouchard, Lea amis de Prisma, Raymond Des-saint, Évelyne Robitaille, Jean-Luc Morin, Josiane Roy et Luce Guilbeault¹. **[GÉNÉRIQUE DE FIN]** **Scénario et dialogues:** Denys Arcand avec Jacques Benoit. **Images:** Alain Dostie avec Louis de Ernsted et Michel Caron. **Son:** Serge Beauchemin avec Jacques Blain. **Mixage:** Jean-Pierre Joutel. **Montage:** Marguerite Duparc, Denys Arcand. **Musique:** Willibald Glück et Walter Boudreau chantée par Margot Mackinnon. **Maquillages:** Suzanne Rioux et Jacques Lafleur. **Costumes:** Nicole Béasse. **Coiffures:** Salon Maxime Patrick. **Électriciens:** Jacques Rousseau et Réjean Laramée. **Photographe:**

Attila Dory. Assistants à la production: Valmont Jobin et Carolle Bureau. Laboratoires: Bellevue-Pathé. Tapisseries: Micheline Beauchemin. Meubles: Roche et Bobois de Valiquette. Décorateurs ensembliers: Robert Scheen et Louise Ménard. Verrerie et vaisselle: Rinfret. Automobiles: Renault Canada et Harold Cummings Chevrolet. Directrice de production: Marguerite Duparc. Régisseur: M. Yvon Dufour. Réalisation: Denys Arcand avec Jacques Méthé et France Lachapelle. Production: Cinak. Avec la participation de: La Société de développement de l'industrie cinématographique canadienne. Distribution: Cinépix © Cinak Ltée 1973.

Tournage: À Montréal, du 26 octobre au 28 novembre 1972

Devis: 201 000\$

Titre de travail: LA MORT DE LUCIE PATRIARCA

Version: Il existe une version avec sous-titres et une doublée en anglais

Distribution: Cinépix

1/ Denys Arcand fait une brève apparition non-mentionnée: il est le garde du corps de Sam Tannenbaum

1975

GINA

35mm, couleurs, 94 minutes 25 secondes, 1975

Un film des Productions Carle-Lamy tourné avec la participation financière de la Société de développement de l'industrie cinématographique canadienne, Cinémas unis Ltée, Les films du nouveau monde inc., Cinépix inc., Les laboratoires de film Québec. Céline Lomez et Claude Blanchard dans GINA. Avec: Frédérique Collin, Serge Thériault, Gabriel Arcand, Louise Cuerrier, Jocelyn Bérubé, Paule Baillargeon, Jean-Pierre Saulnier, Roger Lebel, Julien Lippé, André Gagnon, Carol Faucher, Gilles Marsolais, Stan Gibbons, Katerine Mousseau, Michèle Lehardy, Dorothée Berryman, avec la participation de: Donald Lautrec et la présence de: Denise Filiatrault, Donald Pilon, Marcel Sabourin. Images: Alain Dostie avec Louis de Ernsted, Michel Caron et André Gagnon. Son: Serge Beauchemin avec Alain Corneau. Mixage: Michel Descombes. Décors et accessoires: Michel Proulx avec Jacques Chamberland. Costumes: Denis Sperdouklis. Électriciens: Jacques Pâquet, Denis Deslauriers. Photographe: Bruno Massenet. Secrétaire: Lucie Drolet. Assistants de production: André Guimond, Luc Perreault. Musique: Michel Pagliaro (Geomic Music Corp.), Barbara Benny. Producteur: Pierre Lamy. Producteur exécutif: Luc Lamy. Directrice de production: Louise Ranger. Réalisation: Denys Arcand avec Jacques Méthé, René P. Pothier, France B. Lachapelle, Avé Chiriac. [GÉNÉRIQUE DE FIN] Jouaient également dans ce film: Philippe Bélec, Normand Lanthier, Georges Leduc, Jacques Méthé, Gilles Michaud, Alphonse Piché. Collaboration au montage: Pierre Bernier. Collaboration au scénario: Jacques Poulin, Alain Dostie, Jacques Benoit. Cascadeurs: Jean Lysight, Gaétan Lafrance, Jean Deschenaux. Les danses de Céline Lomez étaient réglées par Eva Von Gencsy. La partie de billard était réglée par Robert Paquette. Maquillages spéciaux: Marie-Angèle Breitner-Protat. Effets optiques: Les films Truca Ltée. Mixage: Sonolab inc. Laboratoire: Les laboratoires de film Québec. Les chansons (Francodisques inc.) «T'as donc des beaux bib bop». Par: Paolo Noël. «Nous deux». Par: Marc Hamilton. «Demande-moi ce que tu veux». Par: Jacques Boulanger. «Le loup, le renard, le lièvre». Par: Marthe Fleurant. Nous remercions spécialement: Bombardier Ltée, Capri Automobile Ltée, Queenswear (Canada) Ltd. Attachés de presse: Hélène et Robert Paradis. GINA. © Les productions Carle-Lamy Ltée, 1975.

Tournage: À Berthierville, Louiseville et Montréal, du 11 mars au 10 mai 1974

Devis: 360 000\$

Distribution: Cinépix

* LA TÊTE DE NORMANDE ST-ONGE

35mm, couleurs, 116 minutes 2 secondes, 1975

Réalisation: Gilles Carle. **Production:** Les productions Carle-Lamy. Denys Arcand interprète le rôle de: Jean-Paul.

1976

LA LUTTE DES TRAVAILLEURS D'HÔPITAUX

16mm, n. & b., 27 minutes 38 secondes, 1976

[GÉNÉRIQUE DE FIN] Film par: Denys Arcand, Jacques Blain, Ronald Brault, Alain Dostie, François Gill. Les Productions Prisma inc. LA LUTTE DES TRAVAILLEURS D'HÔPITAUX. © Confédération des syndicats nationaux. Mai 1976.

1981

LE CONFORT ET L'INDIFFÉRENCE

16mm, couleurs, 108 minutes 52 secondes, 1981

LE CONFORT ET L'INDIFFÉRENCE. Film de: Denys Arcand, Pierre Bernier¹, Alain Dostie², Serge Beauchemin³. Avec: Jean-Pierre Ronfard dans le rôle de Nicolas Machiavel⁴. [GÉNÉRIQUE DE FIN] Images additionnelles: Pierre Letarte, André Luc Dupont, Martin Leclerc, Roger Rochat, Bruno Carrière, Jean-Pierre Lachapelle, Pierre Mignot. Son additionnel: Yves Gendron, Claude Hazanavicius, Richard Besse, Esther Auger, André Dussault, Jacques Drouin, Jean-Guy Normandin. Mixage: Jean-Pierre Joutel. Assistants à la caméra: Séraphin Bouchard, Michel Caron, Jacques Tougas, Daniel Jobin, René Daigle, Serge Lafortune, Jacques Méthé, Simon Leblanc, Robert Martel. Assistante au montage: France Dubé. Administratrices: Michelle Mercier, Denise Deslauriers, Diane Leblanc, Evelyn Régimbald. Assistants à la production: Lucie D'Amour, Huguette Bergeron. Nous remercions de leur précieuse collaboration les cinéastes: Bernard Gosselin, Pierre Perrault, Tahani Rached, Gilles Groulx, Jacques Bensimon, Jacques Godbout, Guy L. Coté. Production: Roger Frappier, Jean Dansereau. LE CONFORT ET L'INDIFFÉRENCE. Production Office national du film du Canada 1981.

Numéro de production: 92-216

Tournage: À Montréal, Ottawa, Paris, Québec, Trois-Rivières, du 8 septembre 1977 au 22 mai 1981

Devis: 200 000\$

Titre de travail: QUÉBEC ET APRÈS...

Distribution: Office national du film

1/ Montage

2/ Images

3/ Son

4/ Apparaissent aussi dans le film: René Lévesque, Elizabeth II, Ronald Jones, Louis Lebeau, Réal Laflamme, Pierre Brodeur, Thérèse Laramé, Paul Desmarais, Jacques Lemieux, Irène Typaldos, Maurice Chaillot, Irène Fournaris, Hauris et Monique Lalancette.

1983

EMPIRE INC.

16mm, couleurs, 1983, 50 minutes 46 secondes par épisode¹

Épisode II: BROTHER, CAN YOU SPARE \$17 MILLION?² With: Robert Clothier, Lyn Jackson, Charles Jolliffe, Alexander Knox, Pamela Redfern, Tony Van Bridge. Written by: Douglas Bowie and Jacques Benoit. Directed by: Denys Arcand. Montreal 1983. [GÉNÉRIQUE DE FIN] Executive Producer: Mark Blandford. Producer: Paul Risacher. Head Writer for the Series: Douglas Bowie. Associate Producer: Stefan Wodoslawsky. Kenneth Welsh (Munroe), Martha Henry (Catherine), Jennifer Dale (Cleo), Peter Dvorsky (Jimmy), Gabriel Arcand (Gene), Donald Pilon (Chuck), Graham Batchelor (Henry), Pamela

Redfern (Helen), Robert Clothier (Percy), Joe Ziegler (Larry), Mitch Martin (Amy), Marie Fay (Maureen), Tony Van Bridge (Arthur), Philip Neilsen (Hugh), Alexander Knox (Atholstan), Mireille Thibeault (Paulette), Lyn Jackson (Violet), Gail Desmarais (Singer), Charles Jolliffe (Metcalf). **Director of photography:** Alain Dostie. **Art Director:** Pierre Garneau. **Music:** Neil Chotem. **Story Editor:** Joan Irving Herman. **Casting:** Dorothy Gardner, Emma Hodgson. **Editor:** Pierre Bernier, Alfonso Peccia. **Production Manager:** Connie Ballam. **Assistant Director:** Louise Turcotte Gerlache. **Unit Administrators:** Maurice Gingras, Tamara Lynch. **Costume Designer:** Fernand Rainville. **Make-up Artist:** Guy Juneau. **Hair Stylist:** Guy Roy. **Set Designers:** Nicolas Sologoub, Hubert Poirier. **Set Decorators:** Hervé Ouimet, Denis Paquette, Charles Boulay. **Continuity:** Johanne Prigent. **Camera Operator:** Michel Caron. **Boom Operator:** Esther Auger. **Gaffer:** Roger Martin. **Key Grip:** Emmanuel Lépine. **Staging Crew Leader:** Raymond Fontaine. **Post Production Coordinator:** Grace Avrith. **Sound:** Richard Besse. **Sound Editor:** William Graziadei. **Re-Recording:** Jean-Pierre Joutel, Adrian Croll. **Acknowledgements:** Bank of Montreal, Canadian Imperial Bank of Commerce, Mount Stephen Club, L'Orchestre Métropolitain. Empire, Inc. was produced by the CBC with the collaboration of the National Film Board of Canada. A CBC Montreal Production Copyright CBC MCMLXXXIII

Épisode V: TITANS DON'T CRY³ **With:** Don Granbery, Linda Griffiths, Lyn Jackson. **Written by:** Douglas Bowie. **Directed by:** Denys Arcand. Montreal 1954. [GÉNÉRIQUE DE FIN]⁴

Épisode VI: THE LAST WALTZ⁵ **With:** Mitch Martin, Michael J. Reynolds, Errol Slue, Joe Ziegler. **Written by:** Douglas Bowie. **Directed by:** Denys Arcand. Montreal 1960. [GÉNÉRIQUE DE FIN]³ Additional personnel for the series. **Executive Consultant:** Robert Verrall. **Unit Publicist:** Lana Iny. **2nd Assistant Directors:** Hans Van Der Sluys, Jean Gadoua. **Unit Administrators:** Jackie Van Echten, Yvon Payette, Elizabeth Joyce. **Production Secretary:** Lise Gagné. **Drama Unit Secretary:** Andrée Chamberland. **Focus Puller:** Daniel Jobin. **Camera Assistant:** Nathalie Moliavko-Visotsky. **Second Unit Camera:** Susan Trow. **Additional Sound Recording:** Hans Oomes, Louis Hone. **Electricians:** Claude Derasp, Norman Viau. **Grips:** Johnny Daoust, Pierre Charpentier. **Boom Operator:** Esther Auger. **Additional Casting:** Barbara Cartwright, Sophie Sénécal. **Assistant Designers:** Robert Chabot, Pierre Despars, Jean Leroux. **Make-Up Assistants:** Jean Charles Pelchat, Claudie Tailon. **Hair Stylist:** Jean Viriato. **Costume Assistants:** Claude Gagnon, Renée Tardif. **Wardrobe Attendants:** Denise D'Argy, Jeannette St-Laurent, André Vouton. **Staging Crew:** Jean Paul Beausoleil, Frank Colonello, Fernand Harnois, Michel Martinez, Donato Monaco, Horal Rivard. **Special Effects:** Fernando Grégoire, Gilles Roussel. **Properties:** Maurice Dumas, Prosper Gravel. **Drivers:** Brian

Camacho, Raymond Castonguay, Jacques Champagne, Daniel Vzychi. **Still Photography:** Atilla Dory, André LeCoc. **Design Co-Ordinators:** Raymond Décaire, Raymond Lestage. **Graphic Artists:** Emile Chevalier, Pierre Fiore, Claude Gauthier, Guy Lamontagne, Bernard Poisson, Val Teodori. **Music Research:** Michael Whelan. **Music Editor:** Julian Olson. **Post Sync Effects:** Ken Page c.f.e. **Negative Cutters:** Arlene Sawyer, Robert Shipley. **Assistant Editors:** France Dubé, Antonio Virgini. **Production Assistants:** Henri Boucher, Guy Légaré, Yves Mathieu, Diane Thomas. **Gofer:** Michael Borlace. **Traffic Control:** Jean Marc Allard, Jean Claude Cloutier. **Historical Consultants:** Michael Bliss, Terry Copp, David Fowler, Jacques Lecoursière. EMPIRE, INC. was produced by the CBC with the collaboration of the National Film Board of Canada. A CBC Montreal Production Copyright CBC MCMLXXXIII

Numéro de production: 5-507-4
Version: EMPIRE INC.
Distribution: Société Radio-Canada

1/ La série comprend six épisodes. Denys Arcand en a réalisé trois. Il a contribué à la scénarisation du quatrième mais son nom ne figure pas au générique.
2/ Version française: CHARITÉ BIEN ORDONNÉ
3/ Version française: LAURA
4/ Pour la suite du générique, voir l'épisode II
5/ Version française: LA DERNIÈRE VALSE
6/ Pour la suite du générique, voir l'épisode II

[ALLEZ VOIR]

35mm, couleurs, 30 secondes, 1983

Réalisation: Denys Arcand. **Images:** Nick Allen Wolfe. **Son:** Normand Mercier. **Scripte:** Marie Daoust. **Montage:** Pierre Des Marchais. **Producteur:** Yves Plouffe. **Production:** Télépro Inc. **Commanditaire:** Le ministère des Affaires culturelles du Québec.

1984

LE CRIME D'OVIDE PLOUFFE

35mm, couleurs, 107 minutes, 1984

I.C.C. International Cinema Corporation, Société Radio-Canada, Office national du film du Canada en association avec Alcan présente une coproduction avec Filmex, Film A2 LE CRIME D'OVIDE PLOUFFE. **D'après le roman de:** Roger Lemelin. **Scénario:** Roger Lemelin, Denys Arcand. **Avec:** Gabriel Arcand, Jean Carmet, Anne Létourneau, Véronique Jannot, Donald Pilon, Pierre Curzi, Frank Fontaine, Juliette Huot, Denise Filiatrault, Jean Lajeunesse, Roger LeBel¹ et la participation spéciale de Dominique Michel. **Images:** François Protat. **Direction artistique:** Jocelyn Joly. **Costumes:** Nicole Pelletier. **Son:** Claude Haza-navicius, Michel Guiffan. **Montage:** Monique Fortier (ONF). **Coprodacteur exécutif:** Jacques Bobet (ONF Canada). **Coprodacteur:** Gabriel Boustani (France). **Producteurs exécutifs:** Denis Héroux, John Kemeny. **Productrice:** Justine Héroux. **Réalisation:** Denys Arcand. [GÉNÉRIQUE DE FIN] Gabriel Arcand (Ovide Plouffe), Véronique Jannot (Marie), Jean Carmet (Pacifique Berthet), Anne Létourneau (Rita Toulouse-Plouffe), Donald Pilon (Stan Labrie), Pierre Curzi (Napoléon Plouffe), Juliette Huot (Joséphine Plouffe), Denise Filiatrault (Cécile Plouffe), Serge Dupire (Guillaume Plouffe), Louise Laparé (Jeanne Plouffe), Nathalie Vachon (Arlette Plouffe), Rémy Girard (Annonceur à la radio), Yves Jacques (Bob), Ginette Boivin (Maryse), Julien Poulin (Voyou dans le cabaret), Normand Choquette (Représentant de commerce), Jean Martin (Sculpteur), Claude Laroche (Vendeur de dynamite), Dominique Michel (Agent de voyage), Frank Fontaine (Déetective), Alain Zouvi (Agent d'aéroport), Roger LeBel¹ (Grand avocat), Marcel Leboeuf (Avocat d'Ovide), Jean Lajeunesse (Procureur de la couronne), René Caron (Juge), Jean Claudio (Consul de France), Alain Charbonneau (Commissaire de bord), Luc Proulx, Claude Lemieux (Prisonniers), Louis Georges Girard (Gardien d'Ovide), Marie José Gauthier (Petite amie de Stan), Gérard Thibault (Gérard Thibault), Bernard Meney (Philippe d'Ormesson), Marcel Giguère (Chauffeur de taxi), Jean Chalifour (Autre voyou dans le cabaret), Sylvie Catherine Beaudoin, Diane Chalifour, Geneviève Rioux (Femmes dans le cabaret), André Frappier (Président du jury), Jean-Jacques Trudeau (Photographe de presse), Claude Philippe (Autre détective), Laurent Imbeault (Huissier). **Producteur associé:** Ashley Murray (ONF). **Directrice de production:** Micheline Garant. **Images additionnelles:** Jean-Pierre Lachapelle (ONF). **Assistants-réalisateurs:** Jacques Wilbrod Benoit, Monique Maranda, Martha S. Laing. **Scripte:** Johanne Prigent. **Assistants à la caméra:** Yves Drapeau, Michel Bernier. **Adjoint au directeur artistique:** Raymond Dupuis. **Accessoiriste:** Ronald Fauteux. **Décorateurs ensemble:** Jean-Baptiste Tard, François Séguin. **Accessoiristes de plateau:** Patrice Benge, Ian Lavoie. **Accessoiristes hors plateau:** Jean Labrecque, Josiane Moreau. **Effets spéciaux:** Louis Craig. **Coordonnatrice aux décors:** Vicky Frodsham. **Assistants aux décors:** Jacques Belair, André Chamberland, Jean-Maurice Fecteau, Henry Gagnon, Sidney Léger. **Peintres:** Claire Alary, Sylvie Lacerte. **Chef menuisier:** Jean Parisien (ONF). **Menuisiers:** Eugène Monette (ONF), Jacques Charon (ONF). **Voitures d'époque:** Jacques Arcouette. **Maquilleuse:** Marie-Angèle Protat. **Assistante-maquilleuse:** Blanche Pierre-Humbert. **Coiffeur:** Gaëtan Noisoux. **Assistante coiffeur:** Christiane Bleau. **Assistante aux costumes:** Lise Pinet. **Habillements:** Hazel Côté, Sylvie Rochon, Céline Coulombe. **Assistants:** Roger Houle, Sophie Béasse. **Costumière de figuration:** Laurie Drew. **Habillements de figuration:** Louise Gagné, Mary Jane Wallace, Claire Garneau, Luc Breton. **Assistante monteuse:** Anne Whiteside. **Monteurs de son:** Paul Dion, Anne Whiteside, Serge Viau. **Bruitiers:** Peter McBurnie, Andy Malcolm. **Effets sonores électroniques:** Yves Laferrière. **Mixeurs:** Jean-Pierre Joutel, Adrian Croll. **Perchistes:** James L. Thompson, Marc Conil (stagiaire). **Laboratoire:** Office national du film du Canada, Grant Dearnley, Conrad Perreault. **Musique originale:** Olivier Dassault (Éditions O.D.). **Chef électricien:** Don Saari.

1986

LE DÉCLIN DE L'EMPIRE AMÉRICAIN

35mm, couleurs, 101 minutes 36 secondes, 1986

Corporation Image M & M et l'Office national du film du Canada présentent Dominique Michel, Dorothee Berryman, Louise Portal, Pierre Curzi, Rémy Girard, Yves Jacques, Geneviève Rioux, Daniel Brière et Gabriel Arcand dans **LE DÉCLIN DE L'EMPIRE AMÉRICAIN**. **Image:** Guy Dufaux. **Son:** Richard Besse. **Montage:** Monique Fortier. **Costumes:** Denis Sperdouklis. **Décor:** Gaudeline Sauriol. **Musique:** François Dompierre sur des thèmes de Haendel. **Directrice de production:** Lyse Lafontaine. **Producteur délégué:** Pierre Gendron. **Producteurs:** René Malo, Roger Frappier. **Scénario et réalisation:** Denys Arcand. **Avec la participation de:** Evelyn Régimbald, Lisette Guertin, Alexandre Rémy, Ariane Frédérique, Jean-Paul Bongo. **Images de la nature:** Jacques Leduc. **Premier assistant réalisateur:** Jacques Wilbrod Benoît. **Scripte-assistante:** Johanne Prigent. **Deuxième assistant réalisateur:** Monique Maranda. **1er assistante à la caméra:** Nathalie Moliavko-Visotzky. **2ième assistante à la caméra:** Sylvaine Dufaux. **Assistante au montage:** Diane Boucher. **Maquillages:** Micheline Trépanier. **Assistée de:** Cécile Rigault. **Coiffures:** Gaëtan Noiseux. **Habilleur:** Mario Davignon. **Assistant aux costumes:** Pierre Perreault. **Chef électricien:** Roger Martin. **Électriciens:** Normand Viau, Claude Fortier. **Chef machiniste:** Yvon Boudrias. **Machiniste:** Jean-Pierre Lamarche. **Accessoiriste de plateau:** Charles Bernier. **Assisté de:** Louis Gascon. **Accessoiriste de plateau:** Alain Singher. **Menuisier:** Claude Lafond. **Régisseur:** Estelle Lemieux. **Assistants de production:** Jean-Pierre Fauteux, Bruno Bazin, Frédéric Lefebvre, François Fauteux, Sylvain Arsenault. **Piano et clavier électronique:** Édith Boivin-Béluse, Lorraine Prieur. **Enregistrement de la musique:** Paul Pagé. **Monteur du son:** Paul Dion. **Assistants:** Marie-Claude Gagné, Carole Gagnon. **Monteuse des dialogues:** Diane Boucher. **Mixeurs:** Jean-Pierre Joutel, Adrian Croll. **Bruiteur:** Andy Malcolm. **Enregistrement du bruitage:** Louis Hone. **Perchiste:** Yvon Benoît. **Collaboration amicale au scénario:** Mark Blandford, Yvon Rivard, Catherine Ruelle, Louise Vandelac, Monique Proulx, Jean-Claude Lauzon, Gabriel Arcand. **Coordonnateur de production:** Jean Gérin. **Assistante spéciale du réalisateur:** Huguette Bergeron. **Comptable:** Micheline Bonin. **Administratrice:** Monique Létourneau. **Assistée de:** Louise Cousineau. **Secrétaire:** Johanne Pelletier. **Directeur du laboratoire:** Conrad Perreault. **Photographe de plateau:** Bertrand Carrière. **Coordonnateur technique:** Édouard Davidovici. **Post-production:** Suzanne Dussault. **Générique:** Serge Bouthillier. **Ce film a été produit avec la participation de:** Téléfilm Canada, La Société générale du cinéma du Québec, La Société Radio-Canada. **Remerciements:** Centre de conditionnement physique Nautilus, Université de Montréal, service des installations et équipement sportifs, Centre Claude-Robillard, Ville de Montréal — Cidem-Cinéma, Municipalité de Magog, Municipalité de Georgeville, Ville d'Outremont, Lunette Louis-René Lamarche, La Baie (vêtements), Podium Sports Le Relais Inc., Peoples Jewellers Ltd., Eau Montclair, Orelia, Yogourt Delisle, Coca-Cola, Schenley Canada, Seagram, Gyaki Agencies (Pilsner Uguell), A. Lasonde & Fils (Oasis). **Les personnages et événements de ce film sont purement fictifs et toute ressemblance avec des personnes et événements réels sont pure coincidence ou l'effet du hasard.** Fin. **LE DÉCLIN DE L'EMPIRE AMÉRICAIN.** © Corporation Image M & M Ltée. Office national du film du Canada 1986.

Tournage: Le 12 et 13 septembre et du 15 octobre au 5 novembre 1985, à Montréal
Du 16 septembre au 11 octobre 1985, à Magog

Coût: 1 775 000\$

Titre de travail: CONVERSATIONS SCABREUSES

Version sous-titrée anglaise: THE DECLINE OF THE AMERICAN EMPIRE

Version italienne: IL DECLINO DELL'IMPERO AMERICANO

Version espagnole: EL DECLIVE DEL IMPERIO AMERICANO

Version allemande: DER UNTERGANG DES AMERIKANISCHEN IMPERIUMS

Distributeur: Les films René Malo inc.

[MARTIN]

35mm, couleurs, 30 secondes, 1986

Électriciens: Charles Hughes, John Lewin, Guy Rémillard (ONF). **Chef machiniste:** Serge Grenier. **Machinistes:** Robert Grenier, Grégoire Schmidt. **Régisseur général:** Josette Perotta. **Régisseur extérieur:** François Sylvestre. **Assistants à la régie:** Ken Korrall, Michel Côté, Gilles Perrault, Joe Sanchez, Ronald Vachon, Harold Trépanier, Jean Racine, Michel Boyer, Neil Bibby, Jacques Bernier. **Secrétaire de production:** Dominique Houle. **Réceptionniste:** Linda Ekdahl. **Comptable de production:** Réjeanne Boudreau. **Assistants-comptables:** Barbara Pecs, Francine Lagacé. **Comptables:** Lise Turcot (ONF), Monique Létourneau (ONF). **Publiciste:** Claire Parisien. **Photographe de plateau:** Piroška Mihalka. **Stagiaire:** Guy Bouchard, Pierre Spénard, Christian Bénard, René Labelle. **Générique:** Serge Bouthillier (ONF). **DEUXIÈME ÉQUIPE DE TOURNAGE.** **Réalisation:** Denis Robert. **Caméra:** Roger Rochat (ONF). **Assistant à la caméra:** Séraphin Bouchard (ONF). **Assistant à la production:** Michel Chauvin. **ÉQUIPE FRANÇAISE.** **Directrice de production:** Anne-Marie Otte. **Secrétaire de production:** Caroline Perchaud. **Administrateur:** Cecilia Mignon. **Chef opérateur:** Guy Delattre. **Premier assistant opérateur:** Christian Vivier. **Preneur de son:** Jean-Bernard Thomasson. *Ce film est une coproduction canado-française entre I.C.C. International Cinéma Corporation, Société Radio-Canada, Office national du film du Canada et Film-max — Film A2 en association avec Alcan avec la collaboration de Téléfilm Canada, l'Institut québécois du cinéma, Famous Players Ltd.* FIN © 1984.

Numéro de production: 85-340

Tournage: A Montréal et à Québec, du 19 juillet au 15 octobre 1983

Devis: 6 200 000\$

Titre de travail: LES PLOUFFE II

Version: Il existe une version avec sous-titres anglais

Distribution: Les films René Malo

1/ Lebel

2/ Incluant le coût de la série pour la télévision tournée par Gilles Carle

[EXPORTATION]

35mm, couleurs, 90 secondes, 1984

Réalisation: Denys Arcand. **Images:** Pierre Mignot. **Son:** Serge Beauchemin. **Scripte:** Johanne Prigent. **Production:** Télépro Inc. **pour:** BCP. **Commanditaire:** Alcan

[IMPORTATION]

35mm, couleurs, 90 secondes, 1984

Réalisation: Denys Arcand. **Images:** Pierre Mignot. **Son:** Serge Beauchemin. **Scripte:** Johanne Prigent. **Production:** Télépro Inc. **pour:** BCP. **Commanditaire:** Alcan

[LANCEMENT]

35mm, couleurs, 30 et 60 secondes, 1984

Réalisation: Denys Arcand. **Images:** Alain Dosite. **Son:** Normand Mercier. **Scripte:** Marie Daoust. **Production:** Télépro Inc. **pour:** Publicité Martin. **Commanditaire:** Hydro-Québec.

1/ Existe en version anglaise

[SIÈGE MONDIAL]

35mm, couleurs, 90 secondes, 1984

Réalisation: Denys Arcand. **Images:** Pierre Mignot. **Son:** Serge Beauchemin. **Scripte:** Johanne Prigent. **Production:** Télépro Inc. **pour:** BCP. **Commanditaire:** Alcan

[SYNTHÈSE]

35mm, couleurs, 90 secondes, 1984

Réalisation: Denys Arcand. **Images:** Pierre Mignot. **Son:** Serge Beauchemin. **Scripte:** Johanne Prigent. **Production:** Télépro Inc. **pour:** BCP. **Commanditaire:** Alcan

Réalisation: Denys Arcand. **Concepteur (Agence):** Louis Gauthier. **Directeur artistique (Agence):** Yves Simard. **Producteur:** Nicole Giroux. **Directeur de production:** Harold Trépanier. **Directeur photo:** François Protat. **Assistant-caméraman:** Michel Bernier. **Chef électricien:** Normand Viau. **Électricien:** Jean-Maurice de Ernsted, Paul Viau. **Chef machiniste:** Jean-Louis Daoust. **Ingénieur du son:** Dominique Chartrand. **Perchiste:** Philippe Scultety. **Directeur artistique:** Jocelyn Joly. **Ensemblier:** Jean-François Ménard. **Chef accessoiriste:** Patrice Bengle. **Costumière:** Michelle Hamel. **Maquilleuse:** Marie-Angèle Breiter-Protat. **Scripte:** Danielle Kelleny. **Assistant de production:** Paul Vanzadelhoff. **Coordinatrice de production:** Anne Plamondon. **Supervision de la post-production:** Michelle Tremblay. **Laboratoire:** Bellevue-Pathé. **Monteur:** Avdé Chiriaeff. **Sonorisation:** Serge Lacroix, Studio Marco. **Musicien:** François Dompierre. **V.T.R.:** Centre de montage électronique. **Interprétation:** Claude Gauthier. **Voix hors-champ:** Ginette Bellavance. **Production:** Les films 24 Inc. **pour:** Cossette Communication Marketing. **Commanditaire:** Telecom Canada.

1/ Existe en trois versions

[RAISON PAYANTE]

35mm, couleurs, 30 secondes, 1986

Réalisation: Denys Arcand. **Concepteur:** Jean-Jacques Strélski. **Producteur (Agence):** Nycole LeMonde. **Producteur:** Charles Ohayon. **Directeur de production:** Mychèle Boudrias. **Directeur photo:** François Protat. **Assistant caméraman:** Michel Girard. **Chef électricien:** Buddy Bradley. **Électricien:** Brian Baker, Manal Hassib. **Chef machiniste:** André Ouellet. **Machiniste:** Philippe Palu. **Ingénieur du son:** Michel Charron. **Perchiste:** Louis Marion. **Scripte:** Danielle Kelleny. **Directeur artistique:** Serge Jacques. **Chef accessoiriste:** Louis Marion. **Costumière:** Hélène Schneider. **Maquilleuse:** Marie-Josée Lopez. **Supervision post-production:** Côté-Post. **Coordination post-production:** Michelle Tremblay. **Assistant de production:** Paul Vanzadelhoff. **Monteur:** Christine Denault. **Musicien:** Yves Lapierre. **Sonorisation:** Serge Lacroix, Studios Marco. **Laboratoire:** Bellevue-Pathé. **V.T.R.:** Centre de montage électronique. **Interprétation:** Pierre Curzi. **Figuration:** Valérie Gagné, Réjean Gauvin, Yvan Benoît, Jacques St-Germain. **Voix hors-champ:** Albert Millaire. **Maison de production:** Les Films 24 inc. **pour:** Cossette Communication Marketing. **Commanditaire:** Telecom Canada.

1987

[PROVIGO]

35mm, couleurs, 15 secondes par message¹, 1987



PHOTO DENYS ARCAD

QUÉBEC: DUPLESSIS ET APRÈS...

Réalisation: Denys Arcand. **Concepteur (Agence):** Jean-Jacques Strélski, Cheryl Reay. **Directeur artistique (Agence):** Paul Lavoie. **Producteur (Agence):** Danièle Bourdages. **Producteur:** Nicole Giroux. **Directeur de production:** Michel Chauvin. **Assistant-réalisateur:** Normand Bourgie. **Directeur photo:** Karol Ike. **Assistant caméraman:** Michel Girard. **Chef électricien:** Steve Danyluck. **Électricien:** Robert Mattiget, Charles Beetz. **Chef machiniste:** Michael Bertrand. **Machiniste:** Stéphane de Ernsted. **Directeur artistique:** François Séguin. **Styliste:** José Di Stasio. **Ensemblier:** Frances Calder. **Assistant ensemblier:** Paul Renouf. **Chef accessoiriste:** Patrice Bengle, Ian Lavoie. **Diététicienne:** Michelle Gélina. **Maquilleuse:** Marie-Josée Lopez. **Coiffeur:** Serge Morache. **Costumière:** Andrée Morin. **Habilleuse:** Martine Drapeau. **Scripte:** France Boudreau. **Coordinatrice de production:** Anne Plamondon. **Assistant de production:** Paul Vanzadelhoff, Gilles Perreault. **Musicien:** François Dompierre. **Laboratoire:** Bellevue-Pathé. **Monteur:** Avdé Chiriaeff. **Supervision post-production:** Côté-Post. **Coordinatrice à la post-production:** Michelle Tremblay. **Sonorisation:** Serge Gaudet, Les Studios Marco, Serge Lacroix. **V.T.R.:** Centre de montage électronique. **Interprétation:** (POISSON) Serge Bossal, Raoul Bastarache, Rod Holmes, Christian Chiosa. (MELON) Philip Spensley, Johanne Seymour. (VICTOIRE) Isabelle Truchon, Rosie Yale, Jean Roberge, Judith Bérard, Normand Fauteux. (POMME) Denys Picard, Lyne Roberge. (OIGNONS) Linda O'Dwyer. (RÉVEIL) Marie Cantin, Réjean Guénette. (CHIEN) Lenn Watt. (FLAMME) Bruno Arsenault, Claudine de Repentigny. (SPÉCIALITÉ) Jacques Lavallée. (SINGERIES) Patrice Coquereau, Karine St-Louis. (PROUESSES) Valérie Belley. (NOËL 87) Les enfants Catherine Major, Marie-Hélène Foisy, Jean-Paul Velasquez, Léon Luc, Nicolas Savard, Justin Smith, Maura Fishman, Mitchell Samlal, Emmanuella Cosimi, Sophia Belley, Cedric Benn. (OURSON) Éléonore Tranchemontagne. **Voix hors-champ:** Jean Besré, Gordon Pinsent. **Maison de production:** Les Films 24 inc. **pour:** Cossette Communication Marketing. **Commanditaire:** Les Supermarchés Provigo.

1/ Il y a treize messages publicitaires qui existent chacun en version française et anglaise. Leurs titres: CHIEN, FLAMME, MELON, NOËL, OIGNONS, OURSON, POISSON, POMME, PROUESSES, RÉVEIL, SINGERIES, SPÉCIALITÉ, VICTOIRE

* UN ZOO, LA NUIT

35mm, couleurs, 105 minutes, 1987

Réalisation: Jean-Claude Lauzon. **Production:** Les productions Oz inc., Office national du film du Canada. **Denys Arcand interprète le rôle de:** L'homme du peep show.

* Les titres précédés d'un astérisque renvoient à des films qui n'ont pas été réalisés par Denys Arcand.



PHOTO ATTILA DORY

RÉJEANNE PADOVANI

Repères bibliographiques

Entretiens

Denys Arcand: la conscience des Québécois. — Perspectives, 22 déc. 1973

La genèse du film: une entrevue avec Denys Arcand. — Cinéma/Québec, vol.1 no 2 (juin/juil. 1971), p.32

La maudite galette: Denys Arcand. — Cinéma/Québec, vol.1 no 9 (mai/juin 1972), pp.27-29

AMIEL, Mireille. — Denys Arcand. — Cinéma 73, no 180 (sept.-oct. 1973), pp.102-105

ANDREU, Anne. — Denys Arcand: «Les Québécois sont des parasites logés sur le dos de la baleine américaine». — L'Événement du jeudi, 5 fév. 1987, pp.82-83

BONNEVILLE, Léo. — Entretien avec Denys Arcand. — Séquences, no 74 (oct. 1973), pp.5-11

BOUTHILLIER-LÉVESQUE, Jeannine. — Entrevue avec Denys Arcand. — Positif, no 187 (nov. 1976), pp.20-22

CIMENT, Michel. — Entretien avec Denys Arcand: sur Le déclin de l'empire américain. — Positif, no 312 (fév. 1987), pp.16-20

DEMERS, Pierre. — Denys Arcand, cinéaste. — Mouvements, vol.4 no 1 (sept.-oct. 1986), pp.46-50

DORLAND, Michael. — Renaissance man. — Cinema Canada, no 134 (oct. 1986), pp.15-19, 21

HENNEBELLE, Guy. — Brève rencontre... avec Denys Arcand. — Écran 72, no 9 (nov. 1972), pp.26-28

HENNEBELLE, Guy. — Entretien avec Denys Arcand. — Écran 73, no 19 (nov. 1973), pp.61-63

LIONET, G. & GHALI, N.. — Denys Arcand: le chemin d'un cinéaste québécois. — Jeune Cinéma, no 73 (sept.-oct. 1973), pp.23-26

MARCORELLES, Louis. — Entretien avec Denys Arcand. — Image et son, no 270 (mars 1973), pp.81-94

PERREAULT, Luc. — Arcand: créer une sorte d'inquiétude. — La Presse, 29 sept. 1973

PERREAULT, Luc. — Duplessis n'est pas encore mort. — La Presse, 24 juin 1972

RACINE, Claude. — Denys Arcand: le confort après l'indifférence. — 24 Images, nos 28-30 (automne 1986), pp.27-32

ROYER, Jean. — Denys Arcand: à quoi rêvent les Québécois?. — Le Devoir, 6 fév. 1982

TADROS, Jean-Pierre. — Le textile et le viol de la strip-teaseuse. — Le Jour, 25 jan. 1975

TADROS, Jean-Pierre. — Un film dramatique pour provoquer une série de sentiments: Réjeanne Padovani. — Cinéma/Québec, vol.3 no 1 (sept. 1973), pp.17-23

WRIGHT, Judy & MAGIDSON, Debbie. — «Making films for your own people» an interview with Denys Arcand. — This Magazine, vol.8 no 4 (nov.-déc. 1974) (réédité dans Canadian Film Reader / FELDMAN, Seth & NELSON, Joyce eds. — Toronto : Peter Martin Associates, 1977, pp.217-234)

Critiques de films

LE CONFORT ET L'INDIFFÉRENCE

BAILEY, Bruce. — Documentary original but short on entertainment. — The Gazette, 6 fév. 1982

BISSONNETTE, Lise. — La vengeance et le mépris. — Le Devoir, 30 jan. 1982

BONNEVILLE, Léo. — Le confort et l'indifférence. — Séquences, no 108 (avril 1982), pp.18-20

CACCIA, Fulvio. — Le Miroir de Narcisse: Le confort et l'indifférence de Denys Arcand. — Virus, fév. 1982

DORLAND, Michael. — Le confort et l'indifférence. — Cinema Canada, no 82 (mars 1982), pp.32-33

GAGNON, Lysiane. — Un confort bien relatif. — La Presse, 9 fév. 1982

GAY, Richard. — Un essai percutant. — Le Devoir, 6 fév. 1982

JOHNSON, William. — Arcand's film has a sneer for everyone. — The Globe and Mail, 10 fév. 1982

LEDUC, Jacques. — Le confort et l'indifférence. — Format Cinéma, no 12 (15 fév. 1982), p.3

LEMELIN, Serge. — Arcand s'est fait plaisir et... vengé d'une défaite. — Le Quotidien, 24 mars 1982

LEMIEUX, Louis-Guy. — Un film qui explique le «NON» des Québécois: «Le confort et l'indifférence» de Denys Arcand. — Le Soleil, 8 fév. 1982

LEVER, Yves. — Pour renouer avec le cinéma politique: Le confort et l'indifférence. — Relations, mai 1982

MALTAIS, Murray. — Référendum: Arcand rouvre la plaie: «Le confort et l'indifférence». — Le Droit, 5 avril 1982

MARCORELLES, Louis. — Le confort et l'indifférence de Denys Arcand. — Le Monde, 11 mars 1983

PERREAULT, Luc. — Petites et grandes histoires: La femme d'à côté, La guerre du feu, Le confort... — La Presse, 13 fév. 1982

TRUDEL, Clément. — Une leçon de politique: «Le confort et l'indifférence». — Le Devoir, 29 jan. 1982

LE CRIME D'OVIDE PLOUFFE

BONNEVILLE, Léo. — Le crime d'Ovide Plouffe. — Séquences, no 118 (oct. 1984), pp.34-36

DORLAND, Michael. — Denys Arcand's Le crime d'Ovide Plouffe. — Cinema Canada, no 112 (nov. 1984), pp.24-25

FARGE, Bernard. — Le crime d'Ovide Plouffe. — Fiches du cinéma, no 807 (16 jan. 1985), p.4

GAY, Richard. — Du Lemelin bien servi par Arcand. — Le Devoir, 1 sept. 1987

LAPOINTE, Jean-Marie. — «Le crime d'Ovide Plouffe» un film qui charme et plaît: un pas en avant pour le cinéma québécois. — Progrès Dimanche, 2 sept. 1984

LEMIEUX, Louis-Guy. — Un film plein de fraîcheur: «Le crime d'Ovide Plouffe». — Le Soleil, 28 août 1984

LEVER, Yves. — Nostalgie, quand tu nous (re)tiens...?. — Relations, no 505 (nov. 1984), pp.307-308

MASSON, Alain. — Le crime d'Ovide Plouffe. — Positif, no 289 (mars 1985), p.71

PATAR, Benoît. — L'étonnant crime d'un cinéaste: Le crime d'Ovide Plouffe. — 24 Images, nos 22-23 (automne 84-hiver 85), p.70

PERREAULT, Luc. — «Le crime d'Ovide Plouffe»: surprise signée Arcand. — La Presse, 28 août 1984

ROY, Pierrette. — Denys Arcand a misé sur une formule gagnante: Le crime d'Ovide Plouffe. — La Tribune, 13 oct. 1984

LE DÉCLIN DE L'EMPIRE AMÉRICAIN

BERSIANIK, Louky. — L'empire du statu quo. — Le Devoir, 9 août 1986

BILODEAU, François. — Au sujet du Déclin de l'empire américain de Denys Arcand: bourrasque glaciale. — Liberté, no 167 (oct. 1986), pp.68-73

BONNEVILLE, Léo. — Le déclin de l'empire américain. — Séquences, no 125 (juil. 1986), pp.18-20

BRAUDEAU, Michel. — La langue verte et le cœur juste: «Le déclin de l'empire américain», de Denys Arcand. — Le Monde, 5 fév. 1987

CANBY, Vincent. — «Decline» a comedy by French-Canadians. — The New York Times, 27 sept. 1986, p.11

CIMENT, Michel. — **Le déclin de l'empire américain.** — Positif, nos 305-306 (juil.-août 1986), pp.28-30

COULOMBE, Michel. — **Au-delà de cette limite votre confort n'est plus valable.** — Ciné Bulles, vol.6 no 1 (août-oct. 1986), pp.7-9

DELANEY, Marshall. — **The joy of sex.** — Saturday Night, (oct. 1986), pp.71-72, 74

DENBY, David. — **Bull session.** — New York, 24 nov. 1986, p.80

DORLAND, Michael. — **Denys Arcand's Le déclin de l'empire américain.** — Cinema Canada, no 134 (oct. 1986), p.20

FOURNIER, François & THUOT, Jean-François & VILLENEUVE, Daniel. — **Déclin d'un empire ou échec d'une génération?.** — Le Devoir, 25 août 1986

HAIM, Monica. — **Le lecteur fait le film.** — Copie zéro, no 32 (juil. 1987), pp.6-7

JAMET, Dominique. — **Le déclin de l'empire américain: Oh, Canada!.** — Le Quotidien de Paris, 4 fév. 1984

JEAN, Marcel. — **«Words are cheap, baby»: «Le déclin de l'empire américain».** — Le Devoir, 21 juin 1986

LEVER, Yves. — **Au milieu de tous les déclin: Le sacrifice et Thérèse.** — Relations, no 524 (oct. 1986), pp.249-250

MARSOLAIS, Gilles. — **Le déclin de l'empire américain, de Denys Arcand.** — Vie des arts, no 124 (Déc. 1986)

PELLETIER, Francine. — **Match nul.** — La Vie en rose, no 38 (sept. 1986), pp.45-46

PERREAULT, Luc. — **Le déclin de l'empire américain: du pain et des jeux.** — La Presse, 19 juin 1986

PLEAU, Marcel. — **La sagesse du nihilisme: une interprétation du Déclin de l'empire américain.** — Copie zéro, no 32 (juil. 1987), pp.4-5

POWER, John. — **The bigger chill.** — Los Angeles Weekly, 21 nov. 1986, p.43

PRÉDAL, René. — **Le déclin de l'empire américain.** — Jeune cinéma, no 175 (juil. 1986), pp.22-23

ROY, André. — **Histoire de culs: Le déclin de l'empire américain de Denys Arcand.** — Spirale, no 63 (sept. 1986), p.16

SARRIS, Andrew. — **Arcand and his Academics.** — The Village Voice, 2 déc. 1986, p.99

SCOTT, Jay. — **Sex and Canada's 2 solitudes.** — Globe and Mail, 5 sept. 1986, p.A14

SKLAR, Robert. — **Decline of the American empire.** — Cineaste, vol.15 no 2 (déc. 1986), pp.46-47

STEIN, Elliott. — **The 24th New York Film Festival.** — Film Comment, vol.22 no 6 (nov.-déc. 1986), pp.50-51

VANDELAC, Louise. — **Le déclin... enfin... —** Tribune juive, jan. 1987, pp.46-47

GINA

BEAULIEU, Janick. — **Gina.** — Séquences, no 80 (avril 1975), pp.21-22

CERVONI, Alain. — **Le Québec rude: «Gina», de Denys Arcand.** — L'Humanité, 9 juin 1976

DAIGNEAULT, Claude. — **«Gina»: le Québec de la démission.** — Le Soleil, 22 fév. 1975

DUSSAULT, Serge. — **«Gina», un film violent dans un monde violent.** — La Presse, 25 janv. 1975

GAY, Richard. — **Notre condition de violés: «Gina» de Denys Arcand.** — Cinéma/Québec, vol.4 no 2 (avril 1975), pp.11-14

JEANCOLAS, Jean-Pierre. — **Gina.** — Positif, nos 171-172 (juil.-août 1975), pp.64-65

KNELMAN, Martin. — **Gina a lurid parable about Quebec social injustice...and a deeply felt expression of the man who made the movie.** — The Globe and Mail, 8 fév. 1975

LORD, René. — **«Gina» soulève des problèmes qui concernent notre région.** — Le Nouvelliste, 29 janv. 1975

MALINA, Martin. — **Mind, Blood and Flesh.** — Montreal Star, 25 janv. 1975

MARSOLAIS, Gilles. — **Denys Arcand: un pessimisme justifié?.** — Vie des arts, no 80 (automne 1975), pp.64-65

MARTIN, Robert. — **Arcand's bitterness ultimately buries Gina's fine points.** — The Globe and Mail, 23 juin 1976

SCULLY, Robert Guy. — **Un film politique qui communique.** — Le Devoir, 25 janv. 1975

SICLIER, Jacques. — **Gina, de Denys Arcand.** — Le Monde, 18 juin 1976

TADROS, Jean-Pierre. — **Une éclaboussante réusite: «Gina» de Denys Arcand.** — Le Jour, 25 janv. 1975

TESTA, Bart. — **Denys Arcand's sarcasm: a reading of Gina.** — Dialogue: cinéma canadien et québécois: Canadian and Quebec Cinema. — Montréal: Mediatexte Publications Inc. : La Cinémathèque québécoise, 1987. — pp.203-222. : ill. — (Canadian film studies/ Études cinématographiques canadiennes : 3)

LA MAUDITE GALETTE

AMIEL, Mireille. — **La maudite galette.** — Cinéma 72, no 170 (nov. 1972), p.145

BEAULIEU, Janick. — **La maudite galette.** — Séquences, no 70 (oct. 1972), pp.26-27

CHAUVET, Louis. — **La maudite galette.** — Le Figaro, 7 oct. 1972

GAY, Richard. — **Notre condition interrogée: La maudite galette.** — Cinéma/Québec, vol.2 no 3 (nov. 1972), pp.25-27

JEANCOLAS, Jean-Pierre. — **Denys Arcand: La maudite galette.** — Jeune cinéma, no 70 (avril-mai 1973), pp.18-19

L'HERBIER, Benoit. — **La maudite galette: un pas lentement vers l'avant.** — Le Grand journal illustré, 18 sept. 1972

LANKEN, Dane. — **Arcand losses subtle touch.** — The Gazette, 9 sept. 1972

LÉVESQUE, Robert. — **1968: «Les belles-soeurs», 1972: «La maudite galette»: Le Québec en marche.** — Québec-Press, 10 sept. 1972

LORD, René. — **La maudite galette: l'auto-massacre des désespérés.** — Le Nouvelliste, 29 sept. 1972

MAÎTRE, Manuel. — **Une certaine idée des Québécois...: «La maudite galette».** — La Patrie, 14 sept. 1972

MALTAIS, Murray. — **Coup d'oeil chez nos assassins.** — Le Droit, 23 sept. 1972

MARCORELLES, Louis. — **«La maudite galette», de Denys Arcand.** — Le Monde, 29 sept. 1972

MAURIAC, Claude. — **Voici venue l'ère des poissons.** — L'Express, 2 oct. 1972, p.50

NIOGRET, H. — **La maudite galette.** — Positif, no 147 (fév. 1973), pp.75-76

PERREAULT, Luc. — **Né pour un petit pain.** — La Presse, 9 sept. 1972

SCULLY, Robert Guy. — **Denys Arcand «au milieu de la bécasse».** — Le Devoir, 9 sept. 1972

SHEK, Ben. — **En français: cinema from Quebec.** — Performing arts in Canada, vol.10 no 1 (printemps 1973), pp.34-35

ON EST AU COTON

CHAREST, Ginette. — **«On est au coton».** — Point de mire, 16 août 1971, pp.34-35

GWIAZDA, Wojtek. — **Workers' film now on screen: forced underground.** — The Gazette, 9 déc. 1975

HOULE, Michel. — **«On est au coton», la censure de la presse.** — Champ Libre, no 2 (nov.-déc. 1971), pp.54-60

HENNEBELLE, Guy. — **Le cinéma québécois change de cap: On est au coton.** — Écran 72, no 1 (jan. 1972), p.22

QUÉBEC: DUPLESSIS ET APRÈS

BEAULIEU, Janick. — **Québec, Duplessis et après.** — Séquences, no 70 (oct. 1972), pp.23-24

DAIGNEAULT, Claude. — **À voir en temps d'élections.** — Le Soleil, 4 oct. 1973

GODARD, Barbara. — **Québec: Duplessis et après.** — Take one, vol.3 no 7, (sept.-oct. 1971), pp.32-33

JOHNSON, William. — **Nothing's changed since Duplessis maker of banned film says.** — The Globe and Mail, 27 déc. 1972

LANKEN, Dane. — **NFB film on Duplessis finds politics paltry.** — The Gazette, 23 sept. 1972

LAPLANTE, Laurent. — **Maurice Duplessis de retour (au cinéma): ...le désespoir d'être constant.** — Le Devoir, 23 juin 1972

LÉVESQUE, Robert. — **Tout ce qui grouille, grenouille et scribouille dans la politique: «Duplessis et après...» de Denys Arcand.** — Québec-Presses, 25 juin 1972

McKENISIE, Robert. — **Documentary film shows Duplessis-style politics still thriving in Quebec.** — Toronto Star, 12 juil. 1972

SCULLY, Robert Guy. — **Maurice Duplessis de retour (au cinéma): l'espoir du film documentaire....** — Le Devoir, 23 juin 1972

TOUGAS, Guy. — **Duplessis hantera les écrans de la province.** — La Patrie, 22 juin 1972, p.45

RÉJEANNE PADOVANI

AMIEL, Mireille. — **Réjeanne Padovani: le douteux drapeau du pouvoir.** — Cinéma 73, no 180 (sept.-oct. 1973), pp.123-124

BARONCELLI, Jean de. — **«Réjeanne Padovani» de Denys Arcand.** — Le Monde, 13 déc. 1973, p.25

BENOIT, Claude. — **Réjeanne Padovani.** — Jeune cinéma, no 72 (juil.-août 1973), p.43

BERTHIAUME, René. — **D'un feu de braise à un feu de paille!** — La Tribune, 23 jan. 1974

BONITZER, Pascal. — **L'espace politique.** — Cahiers du cinéma, no 249 (fév.-mars 1974)

BORY, Jean-Louis. — **Messieurs, tueurs et putes.** — Le Nouvel observateur, no 474 (10 déc. 1973)

CERVONI, Albert. — **«Réjeanne Padovani».** — France nouvelle, 19 déc. 1973, pp.29-30

CIMENT, Michel. — **Cinéma, politique, plaisir et jouissance (à propos de Réjeanne Padovani).** — Positif, no 156 (fév. 1974), pp.49-53

DAIGNEAULT, Claude. — **Réjeanne Padovani: le constat de l'époque actuelle.** — Le Soleil, 3 nov. 1973

EISLER, Ken. — **Réjeanne Padovani.** — Movie-tone News, no 40 (avril 1975), pp.40-41.43

GAUTHIER, Guy. — **Réjeanne Padovani.** — Image et son, no 280 (jan. 1974)

GILMOUR, Clyde. — **Film Réjeanne Padovani reverberates with crime, corruption and patronage.** — Toronto Star, 2 fév. 1974

LEE, Betty. — **Reflecting Quebec events through Padovani.** — The Globe and Mail, 2 fév. 1974

LEVER, Yves. — **Réjeanne Padovani ou la conscience dans le béton: un film de Denys Arcand.** — Relations, no 387 (nov. 1973), p.318

LÉVESQUE, Robert. — **Un film pour la campagne électorale: Réjeanne Padovani.** — Québec-Presses, 30 sept. 1973

MAURIAC, Claude. — **Les délices de Montréal.** — L'Express, no 1170 (10 déc. 1973), p.50

MILLER, Mark. — **Réjeanne Padovani.** — Cinema Canada, no 13 (avril-mai 1974), pp.75-76

MOSK. — **Rejeanne Padovani.** — Variety, 13 mai 1973

PERREAULT, Luc. — **Un cinéaste qui prend des risques.** — La Presse, 29 sept. 1973

ROCHEREAU, J.. — **Réjeanne Padovani: le vrai visage des notables.** — La Croix, 16 avril 1973

RUEL, Sylvie. — **Réjeanne Padovani ou l'élite démasquée.** — La Tribune de Lévis-Métro, 14 nov. 1973

TALLENAY, Jean-Louis. — **Réjeanne Padovani: pavane pour de grands fauves.** — Télérama, 8 déc. 1974, p.8

VALLIÈRES, Pierre. — **Le refus de l'imposteur: Réjeanne Padovani.** — Cinéma/Québec, no 23 (nov.-déc. 1973), pp.7-9

VANASSE, Michel L.. — **Réjeanne Padovani.** — Séquences, no 74 (oct. 1973), pp.26-27

WEDMAN, Les. — **Padovani hits hard and close to home.** — The Vancouver Sun, 22 juil. 1974

SEUL OU AVEC D'AUTRES

BASILE, Jean. — **«Seul ou avec d'autres» au Cinéma Orpheum.** — Le Devoir, 21 avril 1962

LEDUC, Jacques. — **Cul-de-sac.** — Objectif 62, no 14 (juil 1962), pp.26-30

Monographies

La censure à l'Office national du film du Canada. — S.l. : s.n., 1973?. — 18p.

Cinéma du Québec: au fil du direct: dossier composé par Patrick Leboutte. — Liège : Editions Yellow Now, 1986. — 75p. : ill. — (Dossiers Film-Vidéo-Cinéma)

Denys Arcand. — Montréal : Conseil québécois pour la diffusion du cinéma, 1971. — 51p.— (Cinéastes du Québec : 8)

ARCAND, Denys. — Le déclin de l'empire américain. — Montréal : Boréal, 1986. — 173p. : ill.

ARCAND, Denys. — Duplessis. — Montréal : VLB Éditeur, 1978. — 489p. : ill.

CHEVRIER, Henri-Paul. — **La distanciation au cinéma: application dans les films de fiction de Denys Arcand.** — Montréal : Université de Montréal, 1982. — VII, 201p.

HOFSESS, John. — **Inner views : ten Canadian film-makers.** — Toronto : McGraw-Hill Ryerson, 1975. — 171p. : ill.

LATOURE, Pierre. — **Gina: dossier établi par Pierre Latour sur un film de Denys Arcand.** — Montréal : L'Aurore, 1976. — 126p. : ill.

LATOURE, Pierre. — **La maudite galette : dossier établi par Pierre Latour sur un film de Denys Arcand.** — Montréal : Le Cinématographe : VLB, 1979. — 105p. : ill. — (Le Cinématographe ; 7)

LÉVESQUE, Robert. — **Réjeanne Padovani: dossier établi par Robert Lévesque sur un film de Denys Arcand.** — Montréal : L'Aurore, 1976. — 111p. : ill. — (Le Cinématographe ; 2)

MAJOR, Ginette. — **Le cinéma québécois à la recherche d'un public: bilan d'une décennie, 1970-1980.** — Montréal : Presses de l'Université de Montréal, 1982. — 163p. : ill.

POIRIER, Raynald. — **Cinéma québécois: dossier : le cinéma d'animation sociale : document de travail: On est au coton de Denys Arcand.** — Montréal : Collège Lionel-Groulx, 1971. — 106p.

SEMINAIRE DE SHERBROOKE. BIBLIOTHÈQUE. — **Dossier de presse: Denys Arcand, 1971-1979, Mark Blandford, 1975-1979.** — Sherbrooke : La Bibliothèque, 1981. — 1 vol. : ill. — (Cinéastes québécois ; 1)

Textes de Denys Arcand

«Le chat dans le sac». — Parti Pris, vol.II no 1 (sept. 1964), pp.69-70

Cinéma et sexualité. — Parti Pris, vol. I nos 9-10-11 (été 1964) (réédité dans Presqu'Amérique, vol.7 no 3 (déc.1971-jan.1972))

Des évidences. — Parti Pris, vol. I no 7 (avril 1964), pp.19-21

Deschambault ou la campagne. — Le Devoir, 28 oct. 1972

Les divertissements. — Parti Pris, vol.I no 1 (oct. 1963), pp.56-57

Être acteur. — Copie zéro, no 22 (oct. 1984), pp.24-25

Pour parler du cinéma canadien. — Comment faire ou ne pas faire un film canadien. — Montréal : La Cinémathèque canadienne, 1967

La rigueur du sport. — Format cinéma, no 33 (6 fév. 1984), p.1

Un film didactique: «On est au coton». — Cinéma/Québec, vol.2 no 2 (juin-juil. 1971), pp.33-34

Le film historique: problèmes de réalisation. — Cultures, vol.II no 1, 1974, pp.15-29

Pourquoi filmez-vous?: 700 cinéastes du monde entier répondent. — Libération, no hors série (mai 1987), p.116

Programme cinématographique à l'intention du Centre national des arts du Canada. — Montréal : Office national du film du Canada, 1967. — 105p.

Scénarios et transcriptions¹

Champlain / Denys Arcand. 1963. 17p.
Scénario, version du 14 janvier 1963 (103.17)

Champlain / [Denys Arcand]. [1964]. 29p.
Scénario (103.15)

Le confort et l'indifférence. 1981. 62p.
Transcription des dialogues du film (43.17)

Conversations scabreuses / Denys Arcand. 1984. 4p.
Synopsis du film LE DÉCLIN DE L'EMPIRE AMÉRICAIN, version du 14 août 1984. Ce document fait partie du projet de films intitulé «Groupe de travail cinématographique» initié à l'Office national du film du Canada par le producteur Roger Frappier. Les titres suivants complètent le document: HAÏTI-QUÉBEC / Tahani Rached, ANNE TRISTER / Léa Pool, LEÇON DE CHOSES / Jacques Leduc, CINQ JOURS SUR LA RUE ARMSTRONG / Pierre Falardeau (102.34)

Le crime d'Ovide Plouffe / Roger Lemelin et Denys Arcand. 1983. 123p.
Scénario, version du 1er juin 1983 (102.16)

Le crime d'Ovide Plouffe / Roger Lemelin et Denys Arcand. 1983. 95p.
Scénario, version long métrage - épisodes 5 et 6 (102.18)

Le crime d'Ovide Plouffe / Roger Lemelin et Denys Arcand. 1983. 99p.
Scénario, version long métrage - épisodes 5 et 6. Nouvelles pages à insérer au document précédent (cote 102.18): les feuilles bleues représentent la version du 10 juin 1983 et les feuilles vertes la version du 14 juin 1983. Les changements principaux du scénario se situent entre les séquences 5053 et 6072. Les autres changements sont des améliorations aux dialogues (102.19)

Le déclin de l'empire américain / Denys Arcand. 1985. 241p.
Scénario, deuxième version mai-juin 1985 (66.22)

Le déclin de l'empire américain / Denys Arcand. 1985. 192p.
Scénario, troisième version juillet-août 1985 (104.2)

Le déclin et la chute de l'empire américain / Denys Arcand. 1984-85. 244p.
Scénario du film LE DÉCLIN DE L'EMPIRE AMÉRICAIN, première version datée de novembre 84 et février-mars 85 (104.1)

Découvreurs / Denys Arcand. 1964. 18p.
Commentaire du film LA ROUTE DE L'OUEST, version d'août 1964 (104.16)

Les découvreurs / Denys Arcand. 1963. 19p.
Scénario du film LA ROUTE DE L'OUEST, version du 10 septembre 1963 (103.34)

Les découvreurs / Denys Arcand. 1963. 28p.
Scénario du film LA ROUTE DE L'OUEST, version d'août 1963 (104.18)

The Discoverers / Denys Arcand. 1963. 19p.
Film Script LA ROUTE DE L'OUEST, version September 10, 1963 (103.35)

Duplessis, [1972]. - 50p.
Transcription des dialogues du film QUÉBEC: DUPLESSIS ET APRÈS... (103.32)

Duplessis est encore en vie / Denys Arcand. 1970. 12p.
Projet du film QUÉBEC: DUPLESSIS ET APRÈS..., version du 15 mars 1970 (104.14)

Empire Inc. - Épisode: 4 «Les gens adorent les guerres» / Denys Arcand. 1980. 76p.
Scénario du téléfilm Empire Inc. - Épisode: 4 «PÈRES ET FILS», version de février 1980 qui fut réécrite avec Douglas Bowie. (14.7)

Entre la mer et l'eau douce / [Denys Arcand]. [1967]. 54p.
Scénario écrit avec la collaboration de Michel Brault, Marcel Dubé, Gérald Godin et Claude Jutra. (1.18)

«Fin de siècle» / François Dompierre. 198-. 18p.
Opéra en trois actes. D'après une idée de Denys Arcand, François Dompierre et Jean-Jacques Strélski. Conception dramatique Denys Arcand. (108.33)

La fin du voyage / Denys Arcand. 1982. 5p.
Projet de film non réalisé, version du 2 août 1982 (103.5)

Gina / Denys Arcand. 1972. 6p.
Synopsis, version d'avril 1972. Le document a aussi un titre biffé: «Les jarrets noirs». (104.13)

Gina / Denys Arcand. 1973. 59p.
Scénario, version de novembre 1973 (102.28)

Gina / Denys Arcand. 1974. 135p.
Scénario, version de février 1974 (10.11)

Gina, 1974. 134p.
Dialogues annotés (102.24)

Gina, 1974. 49p.
Dialogues en français (102.22)

Gina, 1974. 40p.
Dialogues en anglais (102.23)

Les informateurs / Denys Arcand. 1968. 9p.
Projet du film ON EST AU COTON, version du 18 octobre 1968 (103.36)

Les informateurs / Denys Arcand. 1968. 24p.
Rapport de recherches du film ON EST AU COTON, mars 1968 (103.38)

Maria Chapdelaine / André Ricard et Denys Arcand. 1979. 111p.
Scénario non réalisé, version de mars 1979 (103.4)

Maria Chapdelaine / André Ricard et Denys Arcand. 1980. 182p.
Scénario non réalisé, version de décembre 1980 (79.22)

Maria Chapdelaine / André Ricard et Denys Arcand. 1981. 118p.
Scénario non réalisé, version de février 1981 (15.1)

Les Montréalistes, [1965]. 19p.
Transcription des dialogues du film (103.40)

On est au coton, [1971]. 99p.
Transcription des dialogues du film (103.7)

On est au coton, [1971]. 53p.
Transcription annotée des dialogues du film (41.23)

Les parcs Atlantiques / Denys Arcand. [1967]. 7p.
Projet de film, premier rapport de recherche (104.11)

Parcs Atlantiques = Atlantic Parks, 1968. 2p.
Post-Production Script, May 1968, dialogues en français et en anglais (103.64)

Québec et après... / Denys Arcand. 1977. 10p.
Projet du film LE CONFORT ET L'INDIFFÉRENCE, daté du 6 juin 1977. «Je voudrais faire un film qui serait la suite du film QUÉBEC: DUPLESSIS ET APRÈS... Avec les mêmes personnages et sur le même sujet, mais à l'heure actuelle». (87.18)

Réjeanne Padovani / Jacques Benoit et Denys Arcand. 1972. 90p.
Scénario (11.5)

Réjeanne Padovani, [1972]. 36p.
Transcription Original French Dialogue English Subtitles (102.35)

La route de l'ouest / Denys Arcand. 1964-65. 4p.
Commentaire révisé, version du 13 août 1964 (103.42)

Samuel de Champlain une réévaluation / Denys Arcand. 1962. 24p.
Scénario de CHAMPLAIN, version d'août 1962 (104.7)

Un peu plus qu'un peu moins / Denys Arcand. 1979. 32p.
Sketch faisant partie de la pièce Les sept péchés québécois. Ce document porte l'annotation suivante: Le titre définitif sera probablement «La fin du voyage» (olographe Denys Arcand). À partir de ce texte, l'auteur a écrit un projet de film non réalisé (109.3)

Les terroristes / Denys Arcand. 1970. 5p.
Projet de film non réalisé, juin 1970 (103.30)

Une maudite galette, 1972. 52p.
Transcription des dialogues du film LA MAUDITE GALETTE (102.32)

Une maudite galette, 1972. 57p.
Découpage et dialogues du film LA MAUDITE GALETTE (40.2)

Ces repères bibliographiques ont été compilés par Nicole Laurin (scénarios et transcriptions) et Carmen Palardy (autres sections).

I/ Ces textes font partie des fonds des archives de la Cinémathèque québécoise, documents non publiés. Leurs numéros de cote sont indiqués à la fin de la notice.



COPIE ZÉRO

Revue d'information et de référence sur le cinéma québécois.

Abonnement: 1 an (4 numéros).

Canada: 15\$

Étranger: 18\$ (Poste incluse par voie de surface; s'informer des tarifs par voie aérienne)

Je m'abonne pour UN AN à partir du numéro (inclus)

Nom _____

Adresse _____

Ville _____

Pays _____

Code postal _____

Signature

Versement (par chèque ou mandat-poste) payable à l'ordre de: La Cinémathèque québécoise
335, boul. de Maisonneuve est
Montréal, Québec H2X 1K1, Canada.

QUELQUES NUMÉROS ANTÉRIEURS

- 2 - 40 ans de cinéma à l'Office national du film (3,25\$)

- 5 - Michel Brault (4,25\$)

- 6 - Des cinéastes québécoises (5,00\$)

- 8 - L'Association coopérative de productions audio-visuelles, première décade (5,00\$)

- 11- Vues sur le cinéma québécois (8,50\$)

- 14- Du montage (6,00\$)

- 16- Photographes de plateau (7,00\$)

- 19- André Forcier (6,00\$)

- 22- Vivre à l'écran (5,50\$)

- 23- Anne Claire Poirier (5,50\$)

- 26- Ce glissement progressif vers la vidéo (4,95\$)

- 27- Michel Moreau (4,95\$)

- 28- Annuaire 1985, longs métrages québécois (5,95\$)

- 29- Annuaire 1985, courts et moyens métrages québécois (4,95\$)

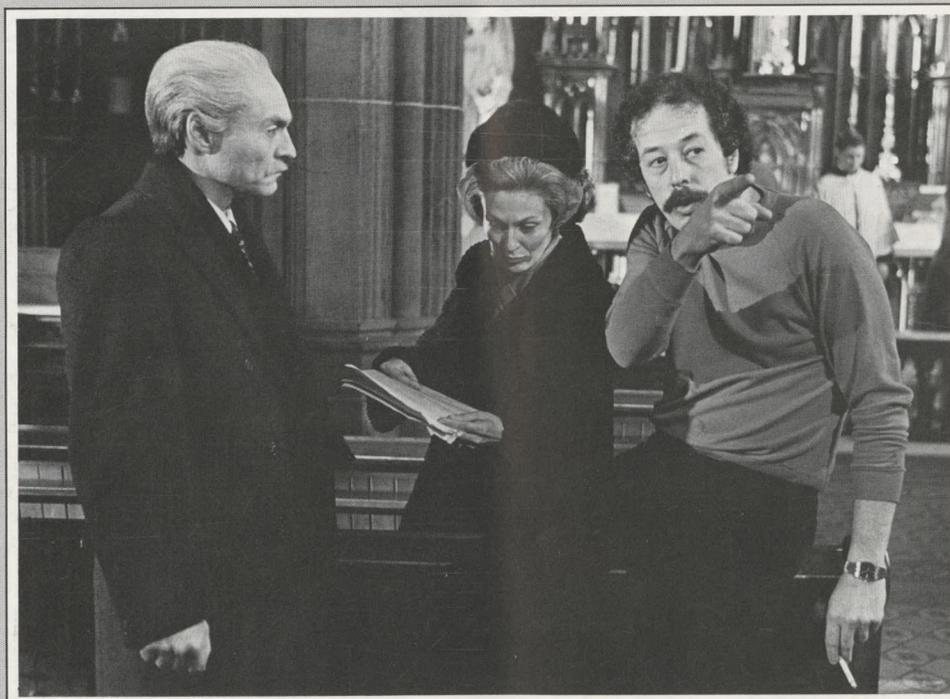
- 30- Le documentaire, vers de nouvelles voies (4,95\$)

- 31- André Melançon (4,95\$)

- 32- Annuaire 1986, longs métrages (5,95\$)

- 33- Claude Jutra (4,95\$)

(Les frais d'expédition sont inclus dans ces prix)



Adresse de retour: 335, boul. de Maisonneuve est, Montréal, Québec, Canada, H2X 1K1
Courrier de deuxième classe. Enregistrement no 1688. Port de retour garanti. Port payé à Montréal.
