

Entretien avec Denys Arcand

Les hommes politiques dans les films de Denys Arcand : ni confort, ni indifférence

Robert Daudelin

Numéro 197, décembre 2020

Les mises en scène du pouvoir

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/94780ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (imprimé)

1923-5097 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Daudelin, R. (2020). Entretien avec Denys Arcand : les hommes politiques dans les films de Denys Arcand : ni confort, ni indifférence. *24 images*, (197), 20–39.

Entretien avec Denys Arcand

**Les hommes politiques dans
les films de Denys Arcand :
ni confort, ni indifférence**

PROPOS RECUEILLIS PAR ROBERT DAUDELIN



↑ © Philippe Bossé

En 1964, ton premier film « professionnel », *Champlain*, est déjà le portrait d'un homme politique...

À cause de mes études en histoire, Fernand Dansereau m'avait engagé pour faire un rapport sur les films de l'histoire du Canada que l'ONF avait déjà produits. L'Office préparait alors une série de films historiques à l'occasion du centenaire de la Confédération et j'ai écrit une espèce de scénario type sur Samuel de Champlain. Ça n'intéressait pas beaucoup les cinéastes maison. Finalement, Dansereau m'a demandé de réaliser le film. Mais j'ai parlé du géographe, beaucoup plus que de l'homme politique. En fait, comme beaucoup d'hommes de cette époque, l'homme-Champlain est un mystère complet. Protestant ? Faussaire ? Possiblement pédophile, on ne sait à peu près rien de lui, à part le fait qu'il possédait une force et un courage physique hors du commun, et qu'il n'était absolument pas raciste.

QUÉBEC : DUPLESSIS ET APRÈS... (1972)

Par la suite, et beaucoup plus intensément, tu as passé un long moment en compagnie de Maurice Duplessis. D'abord en évoquant ses années de pouvoir et son héritage, dans *Québec : Duplessis et après...*, puis en scénarisant *Duplessis*, la mini-série réalisée pour la télévision de Radio-Canada par Mark Blandford en 1978. Le personnage existait dans tes souvenirs d'enfance ?

J'ai grandi à Deschambault et, dans mon village, comme dans tous les villages du Québec de l'époque, la population se divisait entre familles rouges et familles bleues, de père en fils, depuis des générations. Or dans ma famille, tout le monde, mon grand-père, mon père, mes oncles, étaient marins. Les marins, traditionnellement, ne s'intéressent pas beaucoup à la politique ; ce qui les intéresse, c'est la mer, où il n'y a pas de nationalité, pas de frontière. Les hommes de ma famille étaient un peu considérés comme différents, des gens qui étaient toujours en train de repartir sur un bateau. Conséquemment, mon père n'était pas identifié à un parti et il parlait avec tout le monde, les rouges, comme les bleus. Duplessis, n'était donc pas très présent dans ma vie d'enfant, sauf qu'il m'a donné une pièce de 25 sous, à l'exposition régionale de Trois-Rivières. J'avais un oncle agronome qui m'emmenait régulièrement à ces expositions qui se tenaient à travers le Québec et c'est à cette occasion que j'ai croisé monsieur Duplessis qui avait une poignée de 25 sous qu'il distribuait aux enfants. Je me suis

donc enrichi de 25 sous de l'époque grâce à monsieur Duplessis. Je n'avais pas entendu mes parents chanter la gloire de Duplessis ou des libéraux fédéraux. J'ai donc abordé le sujet sans préjugé, avec un regard relativement objectif.

Tu connaissais néanmoins ses grandes idées, ce qu'il a défendu tout au long de sa vie...

Oui, bien sûr, et j'apprenais des choses dans mes recherches. Pour moi, Duplessis était un Premier ministre « conservateur », au vrai sens original du terme : quelqu'un qui veut conserver les valeurs établies de sa société. Ce n'était pas un fasciste dangereux. Il était partiellement antisindicaliste parce qu'il voulait conserver la société ancienne, mais il n'était pas contre le progrès. On l'a beaucoup noirci. La génération suivante, celle qui a pris le pouvoir après lui – la génération des Trudeau, Pelletier, Marchand et compagnie – ont appelé l'époque Duplessis « la grande noirceur » pour se distinguer. Quand on prend le pouvoir, on peint en noir celui à qui on veut l'enlever. Avec un certain recul, on s'aperçoit que ce n'était pas vrai que c'était la grande noirceur ; il y a eu des tas de progrès sous Duplessis : la création de l'Hydro-Québec, l'électrification rurale, les écoles techniques, la création de Radio-Québec, les universités qui commencent à grandir et à être mieux financées.

Ton documentaire de 1972 s'intitule *Québec : Duplessis et après...* Il y a ce mot très important « après » et trois points de suspension...

Le titre que je voulais utiliser initialement, c'était : *Duplessis est encore en vie*. Or je venais d'avoir des difficultés terribles avec l'ONF à propos de mon film précédent, *On est au coton*, sur les ouvriers du textile. Dans la séquence d'ouverture du nouveau film (filmée avec une caméra cachée), on voyait le ministre de la Justice de l'époque, Rémi Paul, arrivant sur la scène d'un petit théâtre de Yamachiche (je crois) avec une liasse de billets de vingt dollars qu'il distribuait aux gens venus l'entendre. Peut-être ne faisait-il que rembourser leur dîner ou leurs frais de déplacement, sauf que de voir le ministre de la Justice monter sur scène, distribuer des billets de vingt dollars, se retourner et commencer son discours, c'était assez spectaculaire. Et le titre du film apparaissait alors à l'écran : *Duplessis est encore en vie*.

L'assistant-commissaire de l'ONF, André Lamy, était hors de lui et m'a dit : « Tu enlèves cette séquence-là et tu changes le titre. Et ton film va sortir. Sinon, il va avoir le même destin qu'*On est au coton* et il va être interdit pour les vingt prochaines années ». Or, j'avais été assez traumatisé par la censure du film précédent ; j'ai donc décidé d'accepter cette censure-là et j'ai enlevé la première scène. Quant au titre, je l'ai changé rapidement, sans avoir eu le temps d'y réfléchir très longuement : « N'importe quoi ! Un titre qui va être bien accepté par les gens... ». Il ne fallait pas se battre pour sauver cette séquence, alors que je pensais que le reste du film valait d'être vu.

↑ → Série Duplessis (1978) → Québec, Duplessis et après... (1972)



Ce film faisait partie d'un projet de Pierre Maheu voulant brosser le portrait de quatre héros populaires québécois : Maurice Richard, le Frère André, Willie Lamothe et Maurice Duplessis. C'est Maheu qui t'a proposé de traiter de Duplessis ?

J'ai toujours été victime de mon diplôme en histoire, victime heureuse et consentante dans bien des cas : c'est ce diplôme qui m'a permis de faire du cinéma ! Comme mes premiers films à l'ONF, *Champlain*, *Les Montréalistes*, étaient des films sur l'histoire, dès que se présentait un sujet historique, on pensait à moi. En plus, je connaissais Pierre Maheu que j'avais croisé à la revue *Parti pris*, et qui avait même été mon collègue au collège. Il a donc pensé tout naturellement que c'est moi qui devais faire le portrait politique de cette galerie. Après quoi, Mark Blandford m'a demandé de scénariser la série et Roger Frappier m'a proposé de faire le film sur le référendum. J'étais donc toujours prisonnier de ma camisole de force historique qui m'amenait à faire ce que je n'avais pas toujours envie de faire. Pendant la première partie de mon parcours professionnel, j'étais toujours aux prises avec ces projets qu'on voulait me confier. Mais j'étais pigiste et ça me donnait du travail : il fallait que je pense à gagner ma vie...

Dans le cas de Québec : Duplessis et après..., c'est l'homme public, le chef d'État, dont tu essaies de dessiner le profil, en t'appuyant souvent sur des documents historiques, alors qu'avec Duplessis, la série, tu vas beaucoup t'intéresser à l'homme privé.

Dans un film documentaire, tu es toujours limité par le matériel en ta possession. Il y avait un certain nombre de discours de Duplessis qui avaient été filmés et qu'André Théberge, mon assistant (et archiviste) sur le film, avait retrouvés. Nous avions à peu près tout ce qui avait été filmé publiquement de Duplessis dans les années où il était à la tête du gouvernement québécois. Et j'ai sélectionné les thèmes qui me semblaient se rapprocher de ce que les partis en place en 1970 défendaient. C'est d'ailleurs l'une des raisons pour lesquelles Duplessis a eu une telle longévité : tous les hommes politiques qui durent longtemps ratissent très large, de la gauche modérée à la droite modérée, ne laissant à leurs adversaires que les marges, l'extrême droite et l'extrême gauche. Dans nos pays dits démocratiques, c'est toujours le centre qui gagne. C'est ainsi que Duplessis a bloqué l'horizon pendant plus de vingt ans au Québec.

Pour le documentaire, je me suis donc servi de tout ce que nous avons réussi à rassembler. Quand il a fallu parler de l'homme privé, je l'ai quasiment inventé. Généralement, les hommes politiques sont des gens très secrets et des usagers courants du mensonge. Ils mentent à leurs électeurs, pas nécessairement parce qu'ils sont méchants ; ils disent à leurs électeurs ce qu'ils veulent entendre. Dire la vérité n'est

possible que dans des moments historiques très particuliers, au moment d'une guerre, par exemple – Churchill disant aux Anglais : « Je ne vous promets que des larmes, des catastrophes, des souffrances, mais un jour nous allons nous en sortir ». Dans un pays paisible, comme le Québec, c'est une attitude quasi impossible : un candidat qui dirait « Je ne vous promets que des souffrances », même si c'était requis par la situation, il serait battu. Donc, ils mentent et ne laissent à peu près jamais de documents : pas de journal personnel, pas de correspondance. Sir Wilfrid Laurier était amoureux d'une femme autre que la sienne et il lui écrivait. On a retrouvé ces lettres, mais elles ne parlent absolument pas de la politique canadienne ; ce sont les lettres d'un homme amoureux, comme les lettres de Bonaparte à Joséphine qui nous apprennent qu'il était un homme capable d'amour, capable d'être séduit par une femme, mais ça ne nous dit pas pourquoi il faisait des campagnes militaires démentes à travers l'Europe et ce qu'il espérait en obtenir, à part ruiner la France. Staline n'a pas laissé de confessions, de lettres dans lesquelles il disait comment il se sentait au moment de l'avance de l'armée allemande en 1941-1942. Or, en histoire, les documents sont fondamentaux.

La difficulté récurrente si tu veux faire le portrait d'hommes politiques au cinéma, c'est l'absence de documents qui nous révèlent l'âme des gens dont tu veux parler. Si tu veux faire un film de fiction avec un personnage politique, tu dois inventer quelque chose qui a l'air cohérent tout en espérant que le génie de la création va te faire rejoindre la vérité. Il est probable que Richard III n'ait jamais crié ; « Un cheval ! Mon royaume pour un cheval », mais le génie de Shakespeare nous laisse deviner la vérité du fond de son âme.

Quand tu essaies, par le biais du documentaire, de faire des interviews avec des hommes politiques, ou ils mentent, ou ils refusent. Au moment du *Confort et l'indifférence*, j'avais demandé à René Lévesque et à Pierre Elliot-Trudeau : « Est-ce que je peux faire une interview avec vous, quand vous voulez, où vous voulez, dans les quatre prochaines années ? » Les deux ont refusé catégoriquement : on ne veut pas vous parler ! Ils se protègent et veulent conserver le pouvoir. Ils n'acceptent de collaborer à un film qu'en autant qu'ils pensent que le film va les aider dans leur lutte politique. Toute leur vie est axée sur une seule chose : conquérir le pouvoir et le garder, comme le dit Machiavel. Les films leur paraissent comme des choses qui ne peuvent que leur nuire, en tout cas pas vraiment les aider – exception faite des films de propagande, mais un film authentique, qui essaie de cerner la vérité, ça ne les intéresse pas. On doit donc suppléer par autre chose : passer à la fiction qui, ultimement, va recréer des personnages qui échappent au documentaire. Il y a une limite au documentaire qui est très « souffrante ». Quand je faisais des documentaires, je me disais souvent : « Faut que j'aille plus loin ». Mais « plus loin », c'est en fiction.



↑ Le confort et l'indifférence (1981)

Une des composantes originales de Québec : Duplessis et après..., c'est l'usage qui est fait d'extraits du Rapport Durham de 1839 : tu avais le sentiment que les propos de Durham étaient susceptibles d'éclairer ton propos...

J'ai l'impression d'être un des rares admirateurs du Rapport Durham ! Dans l'historiographie québécoise, comme chez la plupart des intellectuels, le Rapport Durham est considéré comme quelque chose d'horrible parce qu'il recommande l'assimilation des Québécois. Or, Durham était un homme de gauche, un « liberal » dans le sens qu'avait ce terme à l'époque ; il avait combattu pour l'Irlande, pour accorder l'indépendance à l'Irlande du Sud. C'était quelqu'un d'extrêmement progressiste pour son temps. Il ne méprise pas les Canadiens français, au contraire, comme il ne peut pas concevoir qu'on puisse être indépendants, et qu'il comprend que nous allons devoir vivre dans une Amérique qui est un océan d'Anglo-saxons. La meilleure chose qui puisse arriver aux Canadiens français, selon lui, c'est qu'ils participent à cette culture-là, qu'ils adoptent la langue anglaise, qu'ils se fondent dans un tout ; ils vont être riches, ils vont pouvoir faire des affaires, ils vont bénéficier des avantages politiques que leur donne la Couronne anglaise (la tradition britannique, la *Common Law*) ; ils vont pouvoir parler avec leurs voisins américains, alors qu'actuellement, ils sont enfermés dans leur petite province.

Je ne dis pas que je partage cette vision-là, mais c'est une vision d'une importance fondamentale. On pourrait en discuter dans le contexte actuel. L'idée d'indépendance semble reculer de plus en plus. Le congrès à la chefferie du Parti québécois a eu lieu la semaine dernière, ça n'intéresse personne ; il y avait très peu de militants, le message du parti semble complètement perdu et ne semble plus intéresser les jeunes, sauf une toute petite minorité. On n'est jamais sûr de rien en histoire, mais imaginons que cette tendance-là se maintienne, s'accroisse même, et que les Québécois abandonnent et disent : « Vaut mieux faire des affaires avec l'Amérique du Nord, céder Montréal aux anglophones – déjà dans Montréal et ses environs, les immigrants choisissent l'anglais comme langue ; les jeunes parlent beaucoup anglais ». Si cela se produit, alors Durham avait raison. Il aurait mieux valu s'assimiler au XIX^e siècle ; ça aurait été plus rapide, moins douloureux et toutes les luttes de notre génération et des générations avant nous ont été menées en vain. Fermons les livres et faisons partie du « melting pot » nord-américain. Je ne dis pas que je penche d'un bord, ou d'un autre. Mais c'est une tendance qu'il faut, intellectuellement, envisager, la regarder en face, la considérer comme valable. C'est pour ça que je voulais mettre ces extraits du texte de Durham dans le film, parce que le Rapport Durham est fondamental pour les Québécois, comme plus tard je mettrai Machiavel dans *Le confort et l'indifférence*. Il y a parfois un corpus intellectuel nécessaire à un film, notamment à un film qui traite de politique.

Dans Québec: Duplessis et après..., nous sommes en 1970, il y a un type d'homme politique nouveau qui apparaît: Bernard Landry, l'économiste capable d'analyse, Robert Burns, le syndicaliste qui croit en un pouvoir populaire. Des hommes qui utilisent un langage plus sophistiqué que celui auquel les hommes politiques précédents nous avaient habitués. Il y a une coupure! C'est une nouvelle génération qui arrive au pouvoir, la génération des « baby boomers », celle de l'après-guerre. Bernard Landry avait étudié en Angleterre, comme son maître Jacques Parizeau avant lui. Robert Burns était syndicaliste, mais il avait lu plein de choses; tu pouvais discuter de marxisme-léninisme avec lui – ce n'était pas le cas avec les ministres du travail antérieurs. C'était une génération avec une ouverture d'esprit nouvelle. Le même phénomène se retrouve dans le cinéma de ces années-là. Ce qu'on a appelé la « Révolution tranquille », faute d'un meilleur mot, s'installait.

RÉJEANNE PADOVANI (1973)

Ce qui nous emmène à parler de Réjeanne Padovani... Tu as dit un jour que ce film « est la mise en forme esthétique de ces choses dont j'avais été témoin mais que je n'avais pas pu filmer dans mes documentaires ».

Chaque fois qu'arrive une enquête publique, la Commission Charbonneau ou autre, on entend des témoignages verbaux où des gens disent: « J'étais là. Le ministre était là. Nous avons remis de l'argent à untel ». En documentaire, c'est impossible de filmer ça, de filmer la corruption qui est pourtant un élément fondamental de la politique, de n'importe quelle politique et de n'importe quel pays. Tu filmes un personnage et tout à coup, on te dit: « Merci beaucoup ». Et vous ne pouvez pas aller plus loin. La seule façon de dépasser ça, c'est la fiction. Vous savez ce qui s'est dit derrière ces portes parce que vous connaissez bien le sujet et vous devinez ce qui se passe en coulisse. Il faut donc écrire la scène, engager des acteurs et filmer.

Au moment de sa sortie, en 1973, Réjeanne Padovani était presque un film à clés. Nous devinions qui se cachait derrière les acteurs incarnant le maire, le ministre de la Voirie et le contracteur.

C'était la suite de la même démarche. Il y a des choses dont je ne peux pas parler; si je veux en parler, je dois utiliser le mode fiction. Dans bien des cas, le documentaire n'est pas très utile pour parler de l'intime. Le documentaire est fantastique pour parler des grèves, des émeutes, des guerres. Il y a de l'action et quelqu'un est là avec une caméra. On peut suivre le marsouin de l'Isle-aux-Coudres: il est là, on le poursuit, on l'attrape et c'est éminemment cinématographique. Le cinéma capte l'action, mais des tractations secrètes entre un entrepreneur et le ministre de la Voirie, on ne peut pas

s'approcher de ça, à moins d'avoir une caméra cachée et d'aller dans l'illégalité. Alors, vaut mieux prendre des comédiens. *Citizen Kane*, c'est un merveilleux exemple de film sur la politique américaine.

***Padovani* est aussi un film sur le partage du pouvoir, sur les différents paliers qui constituent le pouvoir et sur les différentes façons d'utiliser celui-ci.**

C'est aussi un film sur les classes sociales : il y a le rez-de-chaussée avec le contracteur et ses invités et le sous-sol avec les chauffeurs et les gardes du corps.

Est-ce que Machiavel n'était pas déjà présent dans *Réjeanne Padovani*... ?

Quand tu parles de politique, Machiavel est toujours présent. *Le Prince*, c'est le texte fondamental sur la politique telle qu'elle se fait. Il y a très peu de textes fondamentaux sur la pratique politique ; il y a des textes philosophiques sur les principes de la politique, mais sur la pratique quotidienne de la politique – comment prendre le pouvoir, comment ne pas le perdre, comment nuire à ses ennemis – il n'y a que les textes de Machiavel. Je connaissais déjà les écrits de Machiavel au moment de faire *Padovani* et je l'utiliserai encore davantage au moment du *Confort et l'indifférence*, et je peux même dire que c'est quelque chose qui imprime mes films en général. L'idée du pouvoir est quelque chose qui m'a toujours fasciné et c'est à cause de ça que j'ai eu des différences d'opinions avec des gens qui ont touché à des sujets politiques. Ainsi, comme j'avais travaillé au scénario d'*Entre la mer et l'eau douce*, Michel Brault m'avait demandé de travailler au scénario des *Ordres*. J'aimais tout ce que Michel voulait montrer, sauf que la conclusion ne me satisfaisait pas ; elle dit : « Un jour ce peuple va se relever », ou quelque chose d'approchant. J'ai dit à Michel : « Tu fais un saut. Après avoir observé ce qui s'est passé avec compassion, avec amour, tu fais un saut. Je ne suis pas d'accord. Je pense que les gens vont retourner à leur vie et vont oublier tout ça ». Et on s'est séparés sur ça. On n'en est pas moins restés les meilleurs amis du monde. C'est le même cas avec plusieurs autres films, ceux qui traitent de la Crise d'octobre, ceux de Pierre Falardeau notamment. Il ne faut pas hésiter à dire que, cinq ans après, ces gars-là sont sortis de prison, ils sont devenus permanents syndicaux ou ont mis sur pied une entreprise de rénovation, ils ont eu des enfants et vivent paisiblement comme citoyens. C'est ça la réalité québécoise. D'où mes querelles avec ces amis-là. Et c'est ça la pensée de Machiavel. J'adore l'anecdote du Chilien qui, à Cannes, va féliciter Michel Brault pour *Les Ordres* et qui lui dit : Votre film est magnifique, mais je n'ai pas compris une chose : « combien y a-t-il eu de morts exactement ? Des centaines ? Des milliers ? »

DUPLESSIS (1977)

Sur la téléserie, tu es scénariste, pas réalisateur...

Oui, mais c'est une proposition à laquelle j'ai essayé d'échapper. À l'époque, l'ONF discutait d'un projet de coproduction avec le Mexique dans le cadre duquel j'avais proposé de faire un film sur les touristes québécois que je voulais appeler « Los tabernacos ». Mon projet était prêt et j'ai dit à Blandford que je voulais me consacrer à mon projet mexicain, réfléchir à ce qu'est le tourisme, à ce qu'il produit. J'ai même essayé de refilet le projet Duplessis à plusieurs amis, dont Jacques Poulin. Ça n'intéressait personne. Or, le projet de coproduction avec le Mexique a été réduit de beaucoup et il a été décidé que mon film ne se ferait pas. Je me suis retrouvé sans emploi. J'ai rappelé Mark Blandford et lui ai dit : « OK. Je vais le faire ».

As-tu été associé, d'une manière ou d'une autre, au travail du metteur en scène ?

Nous avons collaboré étroitement, surtout pour le casting. Blandford arrivait de Toronto et connaissait très peu les comédiens québécois, alors que moi j'avais déjà fait trois films de fiction, j'allais au théâtre tout le temps et je voyais les films de mes copains ; je connaissais à peu près tout le bassin d'acteurs montréalais. C'est donc pas mal moi qui ai fait le casting des rôles principaux et j'en suis très fier : c'est un casting que je trouve très réussi. Une fois le tournage commencé, à part une visite de courtoisie le premier jour, je me suis retiré : sur un tournage, il faut qu'il y ait un seul patron.

Pour scénariser, tu as pu rencontrer des collaborateurs, des associés de Duplessis ?

Très souvent, devant un homme politique, on fait face à un mystère. Avec Duplessis, ce que j'ai pu faire de mieux, c'est d'aller passer deux jours avec sa secrétaire, mademoiselle Auréa Cloutier, qui, faute d'un meilleur terme, était la femme de sa vie. C'était sa secrétaire particulière ; elle a passé tout son règne à ses côtés. Il ne s'est jamais rien passé entre eux : c'était une vieille fille, lui un vieux garçon, des célibataires endurcis. Elle avait pour lui le plus grand respect et elle a pu me raconter des choses, me fournir quelques éléments auxquels j'ai pu me raccrocher pour définir mon personnage. Pour tout le reste, j'ai fait comme Shakespeare (sans tomber dans la mégalomanie !), j'ai essayé d'inventer un personnage qui m'apparaissait néanmoins cohérent avec les éléments objectifs qu'on connaissait. Exemple, il a fait voter le choix d'un drapeau du Québec : pour lui, cela avait une signification, mais il n'a jamais écrit à personne pour expliquer pourquoi il faisait ça. Mais s'il a pris la peine de le faire, c'est que cela avait de l'importance pour lui. Moi, scénariste, je lui ai insufflé l'amour d'un drapeau québécois.

Le Duplessis de la série est assez différent de l'image que ceux de ma génération avaient de lui. Au-delà de ses incohérences, il a même des côtés attachants...

Ça, c'est le défi de la dramaturgie. Si tu crées un personnage, il faut que les spectateurs, une partie d'entre eux à tout le moins, soient fascinés par lui. Il faut que le personnage, fut-il méchant, ait toutes sortes de facettes. Quel intérêt y aurait-il à décrire quelqu'un de moche et ennuyant ! Je devais nourrir mon personnage, l'enrichir. Il y a une partie de cela qui est une invention de ma part, mais je me rattachais à toutes sortes de détails que j'avais trouvés sur mon chemin. Par exemple, je savais qu'à Montréal, Duplessis habitait au Ritz Carlton et que le samedi, il mettait son « capot de chat » et marchait jusqu'au Forum assister au match de hockey, après un arrêt à la galerie Dominion. Je pouvais donc imaginer le Premier ministre, avec son capot de chat, qui marche sur la rue Sherbrooke, qui s'arrête regarder des tableaux. Même chose pour ce qui est de la série mondiale du baseball : il réservait des billets à New York pour aller voir jouer les Yankees et, durant l'été, il était toujours en train de demander qui était en train de gagner parce qu'il voulait savoir qui allait participer à la série mondiale. J'ai donc utilisé toutes les parcelles que je pouvais trouver dans les journaux de l'époque ou dans les souvenirs de Mademoiselle Cloutier pour créer quelqu'un de vivant, quelqu'un qui existe.

À part mademoiselle Cloutier, y a-t-il d'autres témoins qui ont facilité ton travail ?

Non. Ils mentaient trop ! Ces gens-là ne se livraient pas beaucoup, ne disaient pas grand-chose. Et j'avais un problème de temps : assimiler tous les journaux du Québec, entre 1936 et 1958, c'était un travail colossal. Plus l'écriture, les réunions de production, le casting. J'aurais eu besoin de 4 ou 5 ans, comme si je faisais un travail de doctorat. Je me suis donc dit, je vais me fier à Mademoiselle Cloutier et utiliser ce que me donne Jacques Lacoursière, l'historien associé au projet.

C'est comme dans *La salamandre* d'Alain Tanner : un écrivain et un journaliste essaient, avec leurs outils respectifs, de faire la lumière sur un fait divers. Le romancier invente une histoire pendant que le journaliste fait une enquête. À la fin, ils ont tous les deux la même histoire : le romancier, avec son imagination, et le journaliste, avec son enquête, ont accouché d'une même version des faits. Je crois beaucoup à ça. Si ton écriture est assez authentique, tu vas trouver une vérité qui ne peut pas t'échapper. Me revient en tête une anecdote de même nature : Marcel Sabourin devait jouer Jos-D. Bégin, l'organisateur principal de Duplessis, qui vivait toujours, dans son comté de Bellechasse. André Thériage était allé le rencontrer et m'avait apporté ses notes. J'ai dit à Marcel : « Monsieur Bégin est d'accord pour te rencontrer, te parler. Tu pourrais

donc aller le voir ; ça pourrait t'aider à modeler ton personnage ». Marcel m'a dit : « Non. Moi je me fie au texte. Je vais prendre le texte que tu vas me donner et je vais inventer le personnage, autrement je vais avoir tendance à imiter. Un acteur, ce n'est pas un imitateur ». Un an après la diffusion de la série, Marcel, en route pour Québec, est au Saint-Hubert Barbecue de Drummondville, un type s'approche de lui et lui dit : « Bonjour Monsieur Sabourin, je suis le fils de Jos-D. Bégin, je n'aurais jamais cru voir revivre mon père : vous étiez la vérité criante de ce qu'il était ». La réalité est une chose très étrange qu'on peut aborder de multiples façons...

Tu as sûrement consulté ceux qui avaient écrit sur Duplessis ?

Bien sûr. Même Robert Rumilly qui fait dans le genre hagiographique, mais qui néanmoins fournit plein de renseignements ; je l'avais en permanence sur ma table de travail. Mais la meilleure biographie, paradoxalement, c'est celle de Conrad Black. C'est sa thèse de doctorat en histoire à McGill. Black est un personnage un peu extravagant, mais son travail est sérieux et sa biographie est la seule à laquelle je pouvais me fier. Au-delà de ça, je travaillais avec Jacques Lacoursière qui me nourrissait de journaux. J'ai passé des heures à dépouiller des journaux. Mon problème était d'arriver à donner chair au personnage, trouver ce qui va le rendre vivant : des manies, des amours, des haines, des agacements. Il y a une grande partie de moi là-dedans, mais toujours avec le cadre historique que je ne voulais pas trahir. Je n'inventais pas un personnage qui n'existait pas : s'il a fait ceci, on peut imaginer qu'il pensait cela. S'il était revenu parmi nous et vu la série, il m'aurait peut-être couvert d'injures...

Mais s'il voyait ton documentaire, il serait heureux d'écouter ses discours – celui du Cap-de-la-Madeleine notamment – qui sont des pièces d'anthologie et qui témoignent d'une sorte d'art oratoire...

C'est vrai, mais on peut difficilement comparer : on a peu de discours des autres, ceux qui l'ont précédé, Wilfrid Laurier, Sir Lomer Gouin, Alexandre Taschereau. Le cinéma n'était pas très répandu au Québec et l'enregistrement sonore n'était pas encore arrivé. Ce qui est également particulier, ce sont les références littéraires : Duplessis cite souvent des vers de Victor Hugo, Lamartine ; il ne cite pas Rimbaud ou Verlaine. Tu sens l'héritage des collègues classiques. Dans des discussions amicales avec des amis, je m'amuse à dire : « Nommez-moi un autre premier ministre, du Canada ou du Québec, qui a légué à un musée national une collection de peintures ». Tout le monde est forcé d'admettre qu'il n'y a que Duplessis dont la collection est maintenant sur les cimaises du Musée des Beaux-Arts du Québec – c'est une collection traditionnelle (Krieghoff, Suzor-Côté), mais une collection valable.

↑ → → Réjeanne Padovani (1973)



Au-delà de leur style, ces discours sont évidemment porteurs d'une idéologie. Il y a des thèmes récurrents : la famille, la propriété privée, la religion catholique.

Bien sûr. Duplessis était toujours entouré de prêtres ou d'évêques qui arrosent les ponts avec un goupillon pendant que, lui, coupe les rubans. Duplessis voulait protéger à tout prix la religion catholique, la structure de la famille, l'ordre dans la société, en vrai « conservateur » qui défend l'ordre établi, avec la Loi du cadenas, par exemple. Ceci étant dit, la Loi des mesures de guerre qui a été appliquée en 1970, est mille fois pire que la Loi du cadenas. Faire occuper ton territoire par l'armée, Duplessis n'aurait jamais pensé à ça. De temps en temps, sa police était un peu brutale, distribuait quelques coups de matraque ; on emprisonnait des gens un jour ou deux – Madeleine Parent a passé quelques jours en prison.

Les représentants de l'Église vont disparaître à partir des années 1965-1970 ; c'est frappant quand on visionne des actualités. C'est évident qu'il y a un changement d'époque majeur, un signal que les choses ont changé.

Une composante déjà présente dans le documentaire, et qui va revenir dans la série télévisée, c'est le nationalisme de Duplessis...

Duplessis est un des fondateurs du nationalisme québécois. L'impôt provincial, c'est l'assise même du gouvernement au Québec. C'est l'ancêtre du Parti québécois. C'est d'ailleurs ce que disait *Québec : Duplessis et après...* C'est ce que suggère le « après ». Duplessis était à la fois très favorable aux investissements américains, comme le seront Bourassa et les Libéraux, et le précurseur du Parti québécois par son nationalisme et par toutes sortes de mesures qu'il a prises pour développer l'industrie locale, l'ouverture de la Côte-Nord, la construction des routes pour aller au Lac Saint-Jean. C'était un nationaliste fervent.

On lui a beaucoup reproché d'avoir vendu nos richesses naturelles aux Américains. La question est soulevée dans le documentaire et reprise dans la fiction, notamment dans la conversation avec Gérald Martineau dans l'avion qui les emmène à Schefferville.

Son point de vue, c'était : « Vaut mieux avoir un sou la tonne, que pas de sous ». Commençons à développer les mines, demandons pas cher, les Américains vont venir et établir une infrastructure avec des usines, après quoi on verra et on négociera. Et je suis obligé de dire que l'avenir lui a donné raison : c'est ainsi qu'il a développé la base industrielle du Québec.

La réunion du cabinet durant laquelle Duplessis propose la création d'un impôt provincial est un temps fort de la mini-série. As-tu eu accès aux procès-verbaux de cette réunion ?

Mais il n'y avait pas de procès-verbaux. Il n'y avait rien ! Même pas la transcription des débats en chambre. Les journalistes de l'époque faisaient un travail de fous : ils essayaient de noter rapidement ce qu'ils entendaient des débats à partir de la tribune parlementaire et ils retranscrivaient ça le lendemain dans leur journal, dans *Le Devoir* à Montréal, dans *L'Action catholique* à Québec. J'avais ces journaux-là : c'étaient les seuls documents que j'avais pour travailler.

Les réalisateurs de documentaire sont toujours à la recherche de l'émotion. Mais il faut aussi essayer de comprendre ce qu'on vit.

LE CONFORT ET L'INDIFFÉRENCE (1981)

Dans le cas du *Confort et l'indifférence*, quand on revoit le film avec bientôt 40 ans de recul, ce qui est frappant, c'est que le texte de Machiavel semble avoir été écrit sur mesure pour le film. Il n'y a pas une virgule à changer. Quand Machiavel parle du prince qui « sollicite l'affection de ses sujets », on voit René Lévesque ; quand il dit que le prince n'hésite pas « à nourrir quelques inimitiés », on voit Pierre Elliott Trudeau. Et ainsi de suite. Tu avais décidé au moment de faire le film que le texte de Machiavel était l'éclairage qu'il te fallait pour ce film en particulier... ?

Pas du tout. J'avance toujours à tâtons, en aveugle. Dans ce cas-ci, je voulais faire un tout autre film. Je voulais faire un film sur les bâtons de hockey « Canadiens » qui étaient alors fabriqués à Drummondville. L'entreprise avait été vendue à une multinationale finlandaise. Les bâtons de hockey de l'époque étaient encore fabriqués en bois de frêne, or il n'y avait plus de frênes au Québec ; ils avaient tous été bûchés. Pour avoir des bâtons de hockey dits « Canadiens », une compagnie finlandaise, propriétaire d'une entreprise à Drummondville, achetait des frênes au Maine, sur le territoire américain, où des bûcherons québécois, traversant la frontière, allaient couper des arbres



↑ Réjeanne Padovani (1973)

américains pour les ramener à Drummondville et fabriquer des bâtons de hockey qui allaient éventuellement servir aux Canadiens de Montréal. Je voulais vivre le référendum avec tous ces gens-là ensemble, de Guy Lafleur, au PDG de la multinationale finlandaise, en passant par les bûcherons. C'était mon plan et j'étais convaincu que cela serait un film génial ! À trois mois du référendum, la CSN a déclenché une grève dans l'usine, une grève très dure, et l'entreprise a fermé ses portes. Je n'avais plus de sujet. Je ne savais plus quoi faire. J'étais au bord du désespoir. Or, mon frère Gabriel, le comédien, est venu chez moi et au cours de notre conversation, il m'a dit : « Si tu veux faire un film sur la politique, reviens à Machiavel : tu ne peux pas te tromper ». Gabriel avait fait sa thèse de maîtrise en philo, à McGill, sur Machiavel et il était donc très familier avec les textes. Et c'est à partir de là que j'ai fait un tout autre projet de film qui est devenu *Le confort et l'indifférence*.

Dans un sujet comme celui-là, il fallait dépasser les individus. Ce qui se joue, ce sont des idées : « Voulons-nous être indépendants ? » L'indépendance, c'est une idée. Au-delà du fait que celui qui défend l'indépendance est sympathique, alors que l'autre en face l'est moins, j'ai toujours essayé de garder cette ligne-là : parler d'une question fondamentale qui est incarnée dans des gens, mais qu'on doit discuter sans trop s'attacher aux gens qu'on filme. Les réalisateurs de documentaires sont toujours à la recherche de l'émotion. Mais il faut aussi essayer de comprendre ce qu'on vit.

Le titre du film annonce clairement le propos. Est-il de Machiavel ?

Non. Il est de moi. Je me disais il fallait, comme Marcel Ophüls a réussi à le faire avec *Le chagrin et la pitié*, trouver deux mots qui résument la condition québécoise. Dans les années 1970, au retour de mes deux années dans les moulins de textile pour *On est au coton*, je disais : « Compte tenu de ce que j'ai pu voir, il n'y aura pas de révolution prolétarienne au Québec, jamais ». Or nous étions à une époque où le marxisme-léninisme avait beaucoup d'adeptes chez nous, et du coup j'ai eu droit à une bastonnade ; on m'a traité de défenseur du capitalisme américain qui démobilise nos troupes. J'aurais bien aimé dire le contraire, mais non, la situation est telle en Amérique du Nord que le socialisme n'est pas près de gagner, pas à vue d'homme. La même chose s'est passée pour *Le confort et l'indifférence* avec les indépendantistes. Ce qui est embêtant pour moi, c'est que je me retrouve toujours assis entre deux chaises : les fédéralistes n'aimaient pas plus le film : ce n'est pas un film à la gloire du pouvoir d'Ottawa. J'avais des ennemis de tous les côtés, ce qui n'est jamais agréable pour un cinéaste ou un écrivain, le peloton d'exécution étant des deux côtés.

Le film n'est pas toujours tendre... Le plan des moutons qui vient ponctuer une séquence, le bingo, le ballet des chiffres (brillamment monté par Pierre Bernier) sont autant de moments où tu sembles perdre patience, manifester à tout le moins une certaine mauvaise humeur...

C'est aussi que tu as parfois envie de faire une blague. Les moments ironiques, voire comiques (les notables qui chantent Ô Canada) sont aussi le produit d'une grande souffrance: l'ensemble de la campagne référendaire que j'ai suivie était un moment de souffrance. Je souffrais tous les jours du manque de hauteur des débats.

Quelques mois avant que la campagne référendaire ne débute et alors que j'amorçais ma recherche, j'étais allé à Joliette où René Lévesque faisait une visite officielle à Bernard Landry à l'occasion de laquelle il y avait une assemblée politique. Lévesque avait alors fait un discours brillantissime sur les petites nations, montrant comment le Danemark était un pays bien gouverné. C'est un petit pays dans lequel, si tu es agriculteur, tu as accès au ministre de l'Agriculture; tu peux même aller le trouver, le tirer par la manche et lui expliquer ton problème. Le pays est assez petit pour que ces interactions soient possibles. Tu peux quasiment faire une assemblée générale de tout le pays pour décider d'un certain nombre de choses. Je n'avais pas de caméra avec moi; le tournage n'était pas commencé. Mais je me suis dit, ce discours va être la base, une des armatures de mon film! Le fait que l'agriculture canadienne est si difficile à planifier vient de ce que les agriculteurs de la Saskatchewan n'ont pas du tout les mêmes problèmes que les agriculteurs québécois. Les pêcheurs québécois n'ont pas les mêmes problèmes que les pêcheurs de la Colombie-Britannique. C'est un pays tellement grand qu'il est quasi ingouvernable, à tout le moins mal gouverné. On perd du temps, on perd de l'argent, à cause de l'étendue du territoire et de la composition totalement disparate de la population.

La campagne référendaire une fois en marche, j'ai suivi Lévesque pendant des mois: il n'a jamais plus parlé de ça. Je présume que ses stratèges ont dit: « Non, ce n'est pas ça qu'il faut dire. Il faut dire que les impôts ne vont pas augmenter, etc. ». Ils ont tout de suite adopté une position défensive. On était rendu à parler du prix des timbres! Tout ça pour dire que le peu de hauteur de la campagne me désolait, me rendait littéralement malade.

Le confort et l'indifférence a été un film dur à tourner, dur à monter. Puis, dur à sortir et dur à défendre.

Tu as fait appel à d'autres cinéastes (Tahani Rached, Pierre Perrault, Jacques Leduc, Pierre Letarte) pour mieux couvrir le terrain.

J'ai sollicité la collaboration de ces cinéastes pour m'aider à mieux couvrir le jour même du référendum; je ne pouvais pas me diviser en huit. J'ai recruté des collaborateurs parmi mes amis cinéastes croisés dans les corridors de l'ONF. Pour ce qui est de Pierre

Perrault, avec qui j'avais des rapports un peu compliqués, j'ai mis des gants blancs pour l'approcher et lui demander son aide. Pierre m'a dit : « Le jour du référendum, je ne vais rien faire ; il ne va rien se passer d'intéressant ce jour-là. Il faut tourner le lendemain matin, quand on aura perdu ». C'est le génie cinématographique de Perrault : ce qu'il faut filmer, c'est la défaite. Il a voté à Montréal et tout de suite après, il est monté en Abitibi filmer Hauris Lalancette et sa femme, puis redescendu dans l'Outaouais filmer Maurice Chaillot avec qui il avait fait *La bête lumineuse*. Il a tout fait ça dans une journée et il m'a donné le matériel ; j'en suis encore ébahi. Pierre Perrault n'a jamais été assez célébré pour ces séquences qui sont parmi les plus bouleversantes du film.

Plusieurs autres cinéastes (Jacques Godbout, Guy L. Coté) ont également filmé, mais j'ai gardé assez peu de choses. Jacques Leduc a filmé le baseball. Tahani Rached a filmé la très belle séquence dans la famille grecque. Du fait de ses positions politiques, du fait aussi qu'elle était femme et émigrante, elle a choisi « la » famille la plus éloquente qui soit : des gens adorables qui affichent clairement une solidarité de classe. C'était effectivement ces gens-là qu'il fallait aller chercher et associer au projet indépendantiste. C'est ce qu'a fait Gérald Godin qui a été le député d'un quartier multiculturel et qui avait développé des amitiés solides à l'intérieur de la communauté grecque.

Depuis *Le confort et l'indifférence*, tu n'as pas refait de films sur des hommes politiques, réels ou fictifs, mais le politique traverse tout ce que tu as fait et tu peins un monde dans lequel les hommes politiques sont au service de la société de consommation.

Mes films suivent ma vie ! Une fois *Le confort et l'indifférence* terminé, j'ai dû absorber un gros choc. On a dit qu'il y avait eu toutes sortes de pressions, mais c'était démocratique : tout le monde a pu voter librement. Le soir même du référendum, je me suis dit : « Il faut que je repense ma position : qui suis-je ? Comment vais-je faire du cinéma à partir de maintenant ? » Jusque-là, j'étais un cinéaste plutôt militant. Or les gens pour qui tu milites disent « non », « on est heureux au Canada », « l'économie va bien : c'est la chose la plus importante pour nous ». Alors, moi, je fais quoi ? Je peux continuer à être un cinéaste militant, avec un public tout à fait minoritaire, ou je fais un autre type de films, dans lesquels je continue à me poser le même genre de questions, mais ma fidélité est à moi-même : j'essaie de dire comment je vois la vie, mais je suis aussi incertain que tout le monde : je suis dans le noir. Et c'est comme ça que j'ai fait *Le déclin de l'empire américain* où tous les personnages ne pensent qu'à leur job à l'université ou à baiser les uns avec les autres ; il n'y a plus de rêve collectif, c'est l'individualité immédiate. Tous mes autres films, à des degrés divers, et dans des formes diverses, sont aussi un peu ça, en espérant malgré tout, qu'ils puissent rejoindre et reconforter à tout le moins une partie du public.