

**24 images**

**24 iMAGES**

**Denys Arcand**  
**Le confort après l'indifférence**

Claude Racine

---

Number 28-30, Fall 1986

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/22062ac>

[See table of contents](#)

---

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

---

Cite this document

Racine, C. (1986). Denys Arcand : le confort après l'indifférence. *24 images*, (28-30), 28-32.

# DENYS ARCAND

## Le confort après l'indifférence

Claude Racine

Notre collaborateur Claude Racine a rencontré Denys Arcand au Festival de Cannes. Le réalisateur québécois, avec sa gentillesse et sa franchise coutumières, a bien voulu répondre à toutes les questions qui lui étaient posées. Cela donne un résultat tout à fait impressionnant!

— Denys Arcand, comment s'est élaboré le projet du film *Le déclin de l'empire américain*?

— Roger Frappier alors producteur à l'O.N.F. avait mis sur pied un groupe de travail cinématographique. Il a réuni là Léa Pool, Pierre Falardeau, moi-même ainsi que trois personnes de l'O.N.F., Bernard Gosselin, Jacques Leduc et Tahani Rached. Et on a commencé à discuter ensemble: on voulait tous faire des films et discuter éventuellement de nos idées. Or, moi j'ai passé un bon 3-4 mois sans avoir d'idée de film, c'est-à-dire que Léa est partie la première, comme au coup de pistolet (parce qu'elle avait déjà un projet qu'elle voulait faire) et c'est elle qui a démarré la plus rapidement, mais moi je ne savais pas ce que je ferais; j'ai jonglé sur l'idée de faire un documentaire parce qu'en principe on pouvait faire n'importe quel film, des courts métrages, quoi que ce soit... Finalement, il y a un truc qui m'a fait rire, et je me suis dit: tiens! il faudrait que tu fasses des conversations scabreuses. On n'a jamais entendu ça au cinéma; on a vu beaucoup de choses, oui, mais on n'a jamais entendu des gens parler de sexe. Cette idée m'a amusé et j'ai commencé à écrire des bribes de conversation à droite et à gauche pour avoir la structure du film...car je n'avais encore aucune structure.

— Ce n'était donc pas une grande réflexion philosophico...

— Non, pas au départ... à la fin j'ai rajouté des éléments historiques, d'où le titre, mais c'est venu à la toute fin de l'écriture. Au départ, c'était juste des phrases comme par exemple: qu'est-ce qu'un gars répondrait si l'autre disait: «T'es sûr que t'as pas le SIDA, toi, avec les deux mains dans la pâte?», à partir de quoi je développe une scène; ou la même chose chez les filles, qu'est-ce qu'elles se diraient? C'est comme ça que c'est parti. Et après, tranquillement; cela a été très long, ça m'a pris à peu près 10 mois sans arrêt; j'ai fait 4 versions complètes, toujours de plus en plus complexes.

— Mais partir de presque rien, comme ça, est-ce que tu penses que c'est beaucoup plus facile que de partir avec une grande idée, le grand machin qu'on voudrait illustrer?

— Les fois où j'ai eu des «gros machins», c'était des commandes, comme celle de *Duplessis* pour la télévision. Je n'avais même pas le choix des idées, il ne me restait qu'à décortiquer la vie du grand homme en petits chapitres. Mais autrement mes films ne sont jamais venus de grosses idées, mais de petits incidents. C'est toujours parti du petit pour arriver au plus grand.

— Comme ça, les personnages sont arrivés au fil de l'écriture...

— Oui, avec des souvenirs, parfois personnels, et des exemples devant moi, toutes sortes de petits incidents à Montréal

en 1986 dans les relations entre les hommes et les femmes, des choses qui m'entourent, que je vois...

— C'est un peu comme une enquête sociologique...

— C'est pas tout à fait ça, car une enquête sociologique veut dire que tu fais une coupe de la société; tandis que moi, je n'ai pas fait de coupe, il n'y a pas tous les personnages de la société; j'ai dû en choisir quelques-uns, comme ceux-ci parce que je les trouvais drôles, amusants. C'est plus un truc psychanalytique que sociologique. Tu rencontres les gens et tu leur dis que tu veux faire un film sur le cul, alors il s'opère comme un déclic chez eux et ils te disent immédiatement: «Ah! faut que j'te conte!» Et ils commencent à te raconter... On dirait que sur ce sujet-là les gens ont tellement besoin de se confier.

— Mais ce qu'il y a de particulier dans ton film, c'est qu'on ne peut pas vraiment identifier un personnage plus important qu'un autre.

— Au départ, c'était ça l'idée, car si tu fais un marivaudage à huit personnages, il faut que les huit se tiennent, il faut que tu fasses très attention à ça. Une fois mes conversations écrites, je dosais exactement tous les personnages...

— Mais il y a quand même des personnages qui...

— Bien sûr, il y a toujours des personnages qui prennent plus d'espace, comme Rémy Giraud par exemple, qui est difficile à contenir, il bondit dans l'écran, il est gros et il prend de la place! Mais comme personnage, par rapport à l'importance dramatique du film, ils ont tous leur poids, ils ont tous leur place.

— Le personnage de la femme interprété par Dominique Michel, celle qui écrit le bouquin, ce n'est pas un peu la thèse du film?

— Non, pas vraiment, car j'ai écrit d'abord des conversations scabreuses, après j'ai trouvé mes personnages, ensuite j'ai choisi le lieu où ils travaillaient; là j'ai choisi la Faculté d'Histoire. Pour donner du poids aux personnages, il faut leur trouver des détails. Il faut que je les introduise, et dans cet univers-là, il y a des gens qui ont écrit des livres. Et pour présenter mes personnages, je me suis dit que si elle venait de sortir un livre, ce serait intéressant. Alors, si elle avait écrit un livre, elle l'aurait écrit sur quoi? Alors tu veux que cela ait un rapport avec ce qui va venir dans ton film, et c'est là que j'ai inventé une théorie. Une théorie sur le bonheur, mais la théorie est venue à la toute fin de l'écriture du scénario. C'est venu après.

— Tu aurais peut-être pu écrire un roman par après!

— Oui, et j'aurais pu faire l'inverse, écrire le scénario à partir de ce roman-là. On peut probablement le faire dans les deux sens. Mais dans mon cas, la théorie est venue en dernier.

— Mettre en scène des dialogues aussi touffus, avec un grand nombre de personnages, est-ce que c'est fastidieux?

— Fastidieux, non; au contraire c'est extrêmement agréable. Il y a une chose qui m'aide, c'est que j'ai 44 ans, et ça fait donc 22

ans que je fais du cinéma. Il est certain que tu ne fais pas cela à ton premier film, mais maintenant je commence à avoir une assez grande habileté technique. Pour ce film-là, les plans n'étaient pas du tout déterminés d'avance, alors ce qu'on faisait, c'est que le matin avec mon directeur de photos Guy Dufaux on rencontrait les acteurs et on leur disait: «jouez ça», sans autre indication. C'est-à-dire qu'on plaçait d'abord l'action, on réglait la mise en scène comme au théâtre, sans caméra et sans le reste de l'équipe technique, pour avoir le cadre, et ce, pendant une demi-heure, trois quart d'heure... Évidemment, si tu fais ça sur tes premiers films, ton producteur devient fou, car il a l'impression que tu perds du temps, il n'y a rien qui se passe, tout le monde prend un café. Nous on découpait sur place.

— *Avais-tu fait des répétitions avant?*

— Non, mais nous avons fait des lectures pour la mise en situation. Le matin on faisait le découpage technique avec le jeu des acteurs, ce qui est très agréable parce que cela te permet de le complexifier à l'infini. Ça n'a l'air de rien, mais c'est complexe ce tournage-là! Il y a bien du monde et la caméra bouge tout le temps. Mais pour ça, il faut que tu aies fait *Le crime d'Ovide Plouffe, Empire*.

— *Cela s'inspire peut-être beaucoup du documentaire...*

— Oh! non, c'est le contraire! Le documentaire t'ennuie mortellement pour faire des scènes comme ça, car tu ne contrôles

rien, tu fais ça à la main, alors c'est tout croche. Mon film n'a rien à voir avec l'approche documentaire. C'est plutôt d'avoir tourné du dramatique, d'en avoir tourné beaucoup qui te donne cette maîtrise-là, celle par exemple d'une caméra plus grosse, plus lourde, sur des pattes et que tu peux faire bouger. Le chemin que tu prends pour te rendre est le chemin tout à fait opposé à celui du documentaire.

— *Avant d'écrire et de faire ton film, tu avais vu *My dinner with André*?*

— Oui, et son film était un «challenge» autrement plus difficile que le mien, et je me disais qu'il était donc possible de faire un film d'une heure et demie pas ennuyeux une seconde, qui marche extrêmement bien auprès du public, d'un certain public. Car il y a juste des gens qui parlent, et si Louis Malle l'a fait, c'est donc techniquement possible; alors continuons, n'ayons pas peur. Il est vrai que ce film était présent chez moi comme référence.

— *Ce qui est particulièrement intéressant dans ce scénario, c'est que tu passes d'un lieu à l'autre, du groupe des femmes à celui des hommes, et même si tu arrives à un temps mort à un moment donné, le spectateur n'a pas nécessairement besoin d'être surpris par le lieu, car il sait qu'il va revenir à l'autre, et ce procédé crée une attente.*

— Oui, j'étais conscient de ça au montage; mon idée est que lorsqu'on est avec quelqu'un, il faut couper juste au moment

Dominique Michel et Geneviève Rioux dans *Le déclin de l'empire américain* de Denys Arcand



où tu es en train de te dire: «Je me demande ce que les femmes sont en train de dire?» Et la même chose arrive lorsque tu es avec les femmes: «Qu'est-ce qui se passe du côté des hommes?» Alors j'ai essayé de réaliser cet équilibre pour les deux groupes. Ils sont toujours tous présents, d'une manière égale.

— *Le personnage de l'«outsider» joué par Gabriel, est-ce qu'il était là depuis le début?*

— Non, il n'était pas là au début, mais il est venu à notre groupe de travail et je me suis dit qu'il serait intéressant que quelqu'un vienne les secouer, les provoquer, parce qu'ils sont trop confortables. Et de fil en aiguille, travaillant le personnage de Louise Portal, ça a donné le personnage de ce méchant garçon.

— *Mais il est quand même poli jusqu'à un certain point...*

— Oui, mais je ne voulais pas non plus en mettre trop, parce que ce film est comme un marivaudage, tout entier par petites touches. Même le méchant garçon doit rester dans le ton, je ne voulais pas faire un grand drame. C'est comme si tu passais devant une fenêtre ouverte et que tu regardais vivre un moment les gens qui y vivent, c'est n'est pas une tragédie, c'est juste une petite tranche de vie que tu partages un instant.

— *Donc, ce que tu as voulu faire, c'est le portrait d'un groupe d'intellectuels.*

— Pas juste intellectuels. C'est plutôt de «gens installés», c'est-à-dire un système clos de gens qui à 40 ans ont un syndicat qui opère, qui ne sont jamais mis à la porte, qui ont un super-bon salaire et qui attendent leur retraite. Alors leurs problèmes, le samedi soir, c'est: qu'est-ce qu'on mange, qui on invite, quel est le vin... le gros confort.

— *Et l'indifférence peut-être?!*

(rires) — Ah! ça, je ne sais pas!

— *Mais d'après le titre, ça aurait pu devenir moralisant, tu ne penses pas? Car beaucoup de gens l'ont pris comme ça...*

— Non, non! Moralisant, certainement pas.

— *Mais la thèse du livre dans le film laisse entendre...*

— D'accord, mais tout le film après est rigoureusement opposé à cela, dément toute forme de morale, de jugement moral, sur ces personnages-là. Je ne vois pas vraiment comment on pourrait prendre ce film comme étant un film moralisateur!... À moins que tu ne le lises tout croche.

— *À moins qu'on ne pense qu'ils mentent...*

— Bien sûr, ils mentent tout le temps, tout le monde ment tout le temps! À la fin, tu te rends compte que tout ça c'est peut-être inventé.

— *Est-ce que tu as pensé aussi à la façon dont les gens allaient le prendre; dont les étrangers allaient prendre cette espèce de ton franc qu'on a nous, les Québécois.*

— Je n'ai jamais pensé à ça. Quand j'écris, je refuse de m'intéresser au public. J'écris pour me faire plaisir, j'écris pour me faire rire. Tu n'as pas de façon de savoir quel public va recevoir ton film. Il y a ici plein de magouilleurs, de producteurs qui essaient de trouver la formule: on ajoute ceci, en enlève cela, on met deux petites filles comme ça et ça va marcher. J'ai toujours fait le contraire. Des films que j'aimais ont souvent été mal reçus par le public, et l'inverse est arrivé aussi. C'est le vieux principe d'une bouteille jetée à la mer: tu écris ton message, tu le jettes à l'eau et tu ne sais jamais sur quel rivage il va

aboutir et qui va le lire. Des fois ça marche, des fois ça marche pas, cette fois-ci ça a l'air de marcher.

— *Il est intéressant de voir que le film a été présenté en première en dehors du Québec et d'évaluer la réaction des Français. Moi, j'ai un peu l'impression de sentir des différences entre les sociétés nord-américaine et ce que peut être l'Europe. D'ailleurs les gens ici qui ont vu le film nous questionnent beaucoup là-dessus, ils nous demandent si on parle vraiment comme ça; ça les intrigue. Penses-tu que ça peut les déranger?*

— Je ne sais pas du tout. C'est peut-être l'une des raisons pour lesquelles le film n'a pas été présenté en «Compétition officielle» parce que le directeur général qui a vu le film était très inquiet, il ne savait pas quoi penser de tout ça. Par contre, à la «Quinzaine» c'est un public plus jeune; ça dépend des publics. De toute façon, pour moi le public c'est une inconnue, une inconnue incompréhensible et mystérieuse.

— *Dans le fond, la recette c'est l'authenticité...*

— Oui, c'est peut-être ça, mais ce n'est pas non plus juste l'authenticité qui est la recette, mais des fois aussi le cocktail fonctionne et d'autre fois il ne fonctionne pas. J'en ai fait assez maintenant pour le savoir! Il y a des fois où c'est magique: tu as mélangé un certain nombre d'ingrédients et les gens adorent ça. Ce n'est pas juste la sincérité, car il y a des films très authentiques, très sincères, mais le film ne marche pas.

— *Mais le professeur d'histoire qu'était Denys Arcand...*

— Je n'ai jamais été professeur! J'ai juste fait une licence en histoire, je ne suis pas un historien non plus.

— *Mais tu l'es devenu peut-être par le biais du cinéma...*

— Oui, ma première job a été de faire des films sur l'histoire du Canada, c'est comme ça que j'ai été engagé dans le cinéma. L'étiquette te colle toujours à la peau, on m'a fait faire la série sur Duplessis, c'est quasiment l'équivalent d'une thèse de doctorat. Puis alors je suis toujours resté marqué par ma formation première. Dans la vie, j'ai naturellement tendance à acheter des livres d'histoire. C'est mon naturel intellectuel...

— *Si on continue à regarder le film sous cet angle, il me semble qu'une fois ou deux dans le film les personnages s'identifient comme des intellectuels canadiens. Est-ce qu'ils se seraient identifiés en tant que québécois il y a 5 ans?*

— Tiens, je n'avais pas remarqué ça... Ça m'étonne, mais c'est une bonne remarque. C'est pas impossible... Ça n'a peut-être pas de rapport, mais moi, quand j'ai fait mon film sur le référendum, ça a réglé la question pour moi, dans le sens où je me suis dit: «C'est un référendum majoritaire, les gens ont voté «non»; on ne sauve pas les gens en dépit d'eux-mêmes. C'est bien entendu qu'il y aura toujours un nationalisme québécois, mais je ne pense pas qu'il réapparaisse dans ma génération. Donc, je me désintéresse de la question; j'ai désormais un passeport canadien.

— *C'est une question de vivre dans sa société...*

— Oui, les gens ont dit: «On est bien comme on est là, on est bien dans le confort, et le reste, on s'en fout, on est indifférent à ça. Alors si c'est ça la société dans laquelle je vis, alors ça ne sert à rien que je continue à prêcher...

— *Ce qui est curieux dans tes films, c'est que souvent ils préféraient les choses...*

— C'est que moi j'étais déjà désintéressé au moment où l'événement arrivait.



Rémy Girard, Pierre Curzi, Daniel Brière et Yves Jacques dans *Le déclin de l'empire américain*

— C'est comme *Entre le confort et l'indifférence*, ce film précédait drôlement les choses. Il a choqué.

— Oui, je ne me suis pas fait d'amis. Car le discours de René Lévesque était le même que celui de Duplessis: c'était un discours traditionnel, nationaliste...

— Mais avec le *Déclin de l'empire américain* tu continues peut-être à provoquer, à choquer, à précéder je ne sais quoi...

— Au début de la réalisation de mon film, j'avais l'habitude de dire en blague à mes amis: «Ne comptez pas sur moi pour faire un film politique; cette fois, je ne touche plus à ça, j'en ai ma claque, je vais parler du cul!» Et à la fin, lorsque j'ai terminé mon scénario, Michel Falardeau m'a dit: «si c'est ça ton scénario, ça va être ton film le plus politique.» Lui il voyait ça comme ça...

— Mais avec ce film-là et quelques autres films qui se sont faits depuis une couple d'années, penses-tu que le cinéma québécois ou canadien arrive à une nouvelle phase, un nouveau souffle?

— Oui, ça va très, très bien. Parce qu'à cause de la faillite des politiques de nos institutions. C'est-à-dire qu'après leur folie de co-production avec les États-Unis qui a duré 5 ans, de 75 à 80, ils se sont plantés royalement et qu'ensuite, de 80 à 85, c'était leur folie des co-productions et des mini-séries pour la télévision, où ils se sont plantés également royalement. Là ils sont à court de politiques. Et ça c'est fabuleux, car il y a toujours un moment où, lorsqu'ils sont à court de politiques, les

auteurs de films reviennent. Et au fond, il n'y a seulement qu'une politique qui peut être utile, c'est celle de laisser les auteurs faire des films. Tu vois qu'immédiatement après l'échec de leurs plans, tu vois remonter à la surface, tranquillement, rapidement, des auteurs comme Léa Pool, Yves Simoneau, Jean-Claude Lauzon, tous des gens qui sont bourrés de talent et même des vieux comme moi qui reviennent à la surface. Et il y a une chose qu'il ne faut pas oublier, c'est que depuis 1980, c'est-à-dire depuis *Les Plouffe 1* de Gilles Carle, il y a chaque année un énorme hit dans notre propre public. Rendu à une époque, il y avait tellement de mauvais films qui se faisaient que juste le mot «cinéma québécois» était une «joke».

— Il y a encore des réticences...

— Ceux qui ont encore des réticences, ce sont des pisse-vinaire, car *Les Plouffes* ont tenu l'affiche pendant 6 mois. L'année d'après, *Bonheur d'occasion* est resté 6 mois aussi, *Mario* a fait la même chose, *Le matou* et *Le crime d'Ovide Plouffe* aussi. Cette année, au printemps, à Montréal, *Anne Trister* et *Pouvoir intime* sont les deux gros «box-office», même avec la compétition américaine. Alors ceux qui disent que le cinéma québécois, c'est pas bon, je leur dis: «fuck you!», vous ne savez pas de quoi vous parlez!, il y a un public maintenant solide, qui est là, qui va voir les films et qui les aime. C'est pas beaucoup, un, deux films par année, mais c'est la normale, c'est ça qu'on doit faire. On est 5 millions d'individus; même aidés par le gouvernement, on n'a pas d'affaire à en faire plus que ça. On a quand même une base populaire qui attend les films, qui les apprécient... Ça ne veut pas dire qu'on va toujours tout aimer.

Je sais que la critique n'a pas aimé *Le matou* mais ça n'a pas d'importance, car ça a tenu l'affiche. Jean Beaudin, quand il sort un film, les gens vont le voir, Beaudin a maintenant son public et son public commence à être gros. Ça c'est merveilleux, car un cinéma national, il faut qu'il ait ça comme base. Tu ne peux pas partir sans base, et c'est ça qu'on avait au début des années 70, il n'y avait pas de bases domestiques. **Réjeanne Padovani** par exemple, je me disais «ça va marcher, j'ai fait le tour du monde et les festivals», mais il a tenu l'affiche à peine un mois: les deux premières semaines il y avait du monde, et les deux dernières pratiquement personne!

— *Comment se fait-il que les cinéastes doivent être aussi longtemps sur la touche? Tu ne trouves pas que c'est une perte de temps? Un gaspillage incroyable... ou est-ce que tu penses que ce temps-là est nécessaire pour laisser mijoter, mûrir les choses pour que la création s'installe et se mette en place?*

— Ça dépend de ce que tu fais, ça dépend du type de réalisateur. Si tu écris toi-même, comme je viens de le faire, tu ne peux pas aller beaucoup plus vite qu'une fois tous les deux ans, et mon prochain prendra aussi du temps. J'écrirai un synopsis cet été, et je vais continuer toute l'année prochaine; je vais tourner automne 87, donc le temps de finir le film, il va sortir printemps 88. Ça, c'est la normale. Pour un autre qui ne fait que réaliser, sans travailler au scénario, il peut aller beaucoup plus vite, comme c'est le cas pour Jean Beaudin.

— *Mais pour avoir un ou deux «box-office», n'est-il pas nécessaire d'avoir des échecs??*

— En fait, c'est un ou deux succès sur quelque sept films qui sont fabriqués par année. C'est déjà une très bonne moyenne. C'est sûr qu'on ne peut pas avoir la moyenne des américains qui est beaucoup plus haute que la nôtre. En réalité, le problème des échecs, ça existe dans tous les cinémas. Si tu fais un échec, tu vas payer pour, dans toutes les structures de production, qu'elles soient totalement étatiques, qu'elles soient en Hongrie, en Union Soviétique: le vieil adage américain: «You're only as good as your last film», restera toujours présent. Évidemment, tu peux toujours l'atténuer. Si tu regardes ici dans notre structure, la Société Générale, Téléfilm, ils ne vont pas refuser des subventions à un gars dont le film n'a pas été bon, si c'est quelqu'un d'établi.

— *Est-ce qu'on n'a pas tendance un peu à pleurnicher? Regarde Polansky, il est bien resté 5-6 ans sans tourner.*

— Moi, ce dont je me plains, quand je me plains (ma situation de cinéaste au Canada, par certains côtés, est une très bonne situation, comparée à bien des pays du monde), moi, ce qui m'enrage, c'est quand il y a des politiques qui sont établies par des incompetents. C'est énervant de voir des tartes qui disent: «On va faire un «tax-shelter» et on va co-produire avec les Américains.» C'est une méconnaissance totale et absolue de la pratique cinématographique, et de la finance internationale. Alors quand je vois ça, ça me choque! Ce n'est pas que je me plains de mon sort, ça ne me dérangerait pas à la limite; si je ne fais plus d'argent, je vais faire des séries de télévision et de la pub!

— *Mais si on parle de co-productions, regarde ici ce qui se fait encore: ils en font beaucoup, beaucoup de co-productions, en particulier avec les pays d'Amérique latine, avec des pays comme l'Italie, la France, et pas toujours des films à gros budget...*

— Si tu veux que je te dise franchement ce que j'en pense, et bien la co-production, c'est toujours de la merde!

— *Et avec la France?*

— Non, parce qu'avec la France, tu ne peux pas faire de co-production à petit budget, car faire une co-production veut dire que tu échanges les biens et services. Si tu comptes les prix des billets d'avion, les hôtels et ce genre de choses-là, à petit

budget, tu as 50 000 piastres de frais en dedans de 3 semaines. On m'a déjà dit à Paris: «Nommez-moi un bon film fait en co-production? Je n'en connais pas. Les bons films sont nationaux. Woody Allen, ce n'est pas des co-productions; Steven Spielberg ce n'est pas des co-productions; Bergman, Fellini... Généralement les co-productions, c'est toujours des compromis, et comme il y a déjà trop de compromis dans le cinéma... C'est un mélange hybride qui n'a aucun sens: si tu as mis 40%, tu as droit à 40% des acteurs, 40% des techniciens, etc.

— *C'est au niveau de la bureaucratie...*

— Oui, c'est ça, et en même temps au niveau du Canada, il y a beaucoup de hauts fonctionnaires qui ont honte de nous autres, qui ont honte de leur cinéma national (plus maintenant, mais cela existait autrefois dans les années 70), alors ils espèrent qu'en faisant des co-productions cela serait mieux, et qu'enfin on pourrait faire des vrais films, et que mon Dieu on arrêterait de parler des marginaux, de dire des choses comme *L'eau chaude, l'eau froide*. Un ministre canadien ici à Cannes avec *L'eau chaude, l'eau froide* en dessous du bras, il se sent mal, il lui faudrait un beau grand film avec Anouk Aimé et Jean-Louis Trintignant. Dans cette recherche de co-production, il y a encore beaucoup de cette notion qu'au moins on va leur montrer à faire du cinéma, ce qui est en même temps une niaiserie absolue. Le cinéma, ça se développe tout seul de l'intérieur.

— *Mais la France ou la francophonie reste quand même un marché très intéressant pour notre cinéma, ne serait-ce que par la langue...*

— Ce n'est pas sûr, j'aimerais beaucoup avoir des statistiques là-dessus. Moi j'ai l'impression, mais elle reste à vérifier, que mes films ont toujours été mieux vendus ailleurs que dans les pays francophones. Où il n'y avait pas précisément ce faux problème de la langue, ce qui était extrêmement agaçant. Généralement, à la sortie du cinéma on discutait si on avait bien compris ou pas, et pas du tout du film. Alors que quand tu présentais ton film en Allemagne ou en Italie...

— *Si ton film avait représenté un autre milieu, je me demande de quelle façon ils l'auraient pris...*

— Évidemment, si ça avait été un milieu ouvrier, j'aurais été obligé de recourir au jargon lourd et ça devient incompréhensible; je suis d'avis d'ailleurs que, dans ce cas, il faudrait doubler les films en français, carrément, comme si c'était des films étrangers, des films australiens.

— *Tu n'as pas de susceptibilités de ce côté-là...?*

— Absolument pas, voyons donc, on ne parle pas la même langue! Qui vous fait croire qu'un gars qui est soudeur à Chibougamau parle la même langue que le portier de mon hôte, ici à Cannes. Faut être fou pour croire ça, ou ne pas avoir d'oreille!

— *Tu es optimiste sur l'avenir du cinéma québécois?*

— De ce temps-ci, je suis très optimiste; il faut dire que ça aide, car mon film va bien! Je suis très optimiste, car je trouve que depuis 4-5 ans, ça a commencé; depuis un an ou deux, c'est splendide ce qui se passe.

— *Il y a de nouveaux producteurs, de nouvelles structures qui se mettent en place... Un nouveau dynamisme?*

— Oui, c'est très, très encourageant. Moi, je suis sûr qu'on va être à Cannes pour les prochains 5-6 ans, jusqu'à temps que quelqu'un s'avise de nous gâcher la sauce. Mais pour le moment ça va bien!