Document generated on 04/23/2024 11:13 p.m.

Séquences
La revue de cinéma

SÉQUENCES LA REVUE DE CINÉMA

Entretien avec Denys Arcand

Léo Bonneville

Number 74, October 1973

URI: https://id.erudit.org/iderudit/51421ac

See table of contents

Publisher(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (print)
1923-5100 (digital)

Explore this journal

Cite this document

Bonneville, L. (1973). Entretien avec Denys Arcand. *Séquences*, (74), 4–11.

Tous droits réservés © La revue Séquences Inc., 1967

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

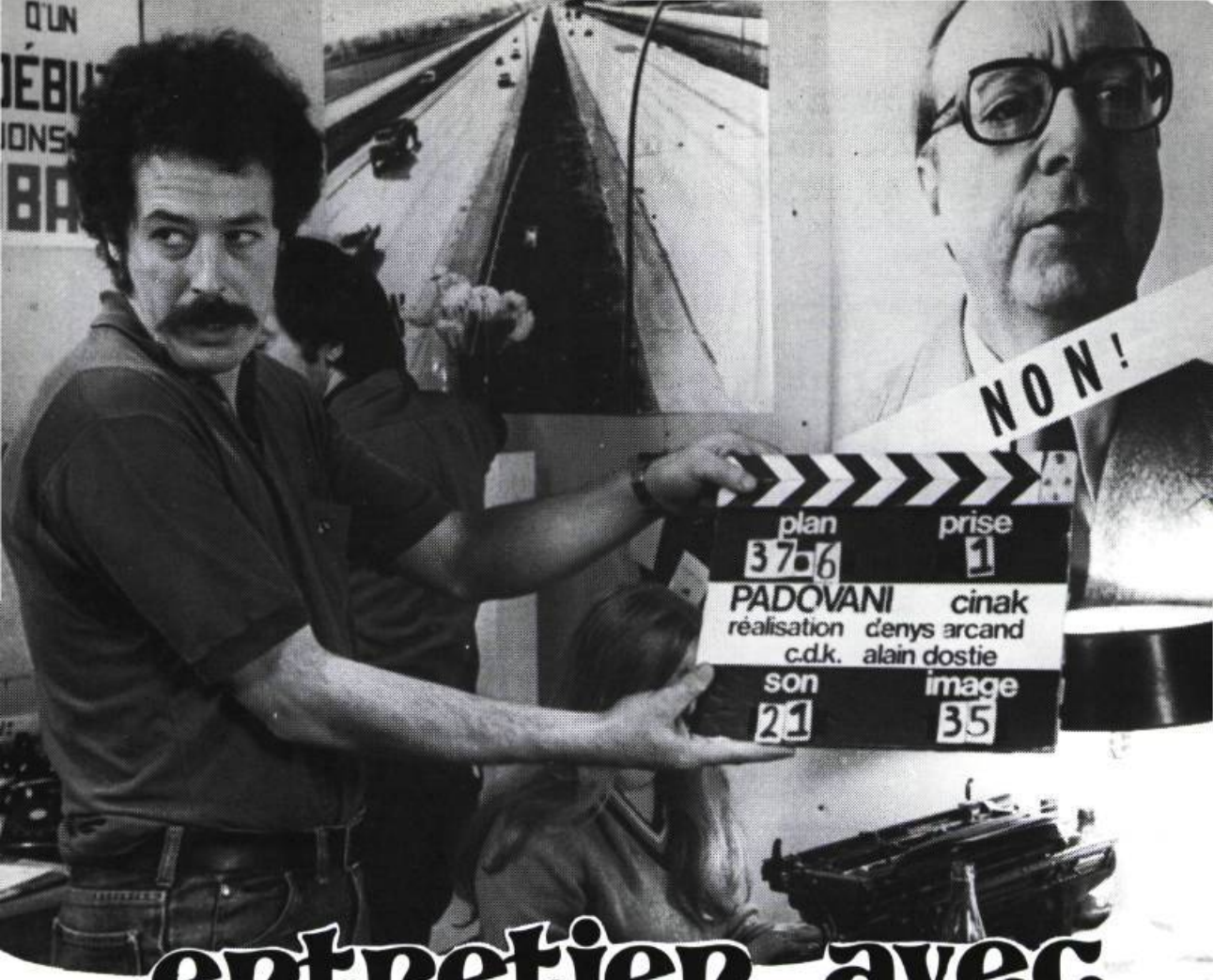
https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/



entretien avec

denys arcand

La Maudite Galette *a révélé — plus sans doute qu'*On est au coton *et* Québec : Duplessis et après *— Denys Arcand au grand public. Depuis la présentation de* Réjeanne Padovani *à Cannes, le dernier film de Denys Arcand n'a pas cessé de faire le tour du monde participant à plusieurs activités cinématographiques internationales. Le film est maintenant revenu au Québec et le public peut se rendre compte qu'il peut tabler sur la qualité des films de Denys Arcand. Nous avons causé longuement avec lui par un bel après-midi d'automne, au premier jour d'octobre.*

L.B.

L.B. - **Denys Arcand, comment êtes-vous venu au cinéma ?**

D.A. – Je suis venu très progressivement au cinéma. Je ne suis pas venu d'un seul coup et d'une façon définie. Quand j'étais au Collège Sainte-Marie, à Montréal, j'ai été intéressé par le ciné-club et j'ai fait un film d'amateurs. Mais je ne rêvais aucunement de devenir cinéaste. J'étais plutôt intéressé par le théâtre. Ensuite, je suis allé à l'Université et là j'ai fait partie d'une troupe théâtrale qui faisait du travail d'improvisation. A ce moment-là, Denis Héroux a eu l'idée de tourner un film avec des étudiants qui devait s'appeler *Seul ou avec d'autres.* (1) C'était la mode du cinéma-vérité défini par Jean Rouch, à l'époque de *La Pyramide humaine.* C'était une forme de cinéma qui reposait beaucoup sur l'improvisation. Denis Héroux et Stéphane Venne étaient venus me chercher pour préparer des schémas d'improvisation, schémas destinés aux étudiants. Mais je n'avais alors aucunement l'idée de devenir cinéaste.

Quand je suis sorti de l'Université avec une licence en histoire, j'avais comme possibilités d'enseigner ou de faire un doctorat. Mais cela ne me souriait pas beaucoup. J'ai plutôt cherché du travail. Je suis allé frapper, dans la même journée, à trois endroits : à Radio-Canada, à La Presse, à l'Office national du film. A l'O.N.F., j'ai rencontré Fernand Dansereau qui était directeur de production. Il m'a répondu que ma démarche était inutile. Toutefois il m'a fait passer une interview dans laquelle il m'a demandé quelles études j'avais faites. Je lui ai répondu que j'avais terminé ma licence d'histoire. Justement, me répliqua-t-il, nous venons, ce matin même, de recevoir une commande du gouvernement fédéral demandant de préparer une série de films sur le Canada en prévision du centenaire de 1967. (Nous étions en 1962). Seriez-vous intéressé alors à faire de la recherche sur l'histoire du Canada, me proposa Jean Dansereau? Certainement, lui répondis-je. J'ai été immédiatement engagé. Illico. Pour préparer des sujets de scénarios. Après avoir complété mon contrat de films de recherches, je suis demeuré à l'O.N.F. On m'a fourni un nouveau contrat afin d'élaborer un scénario. Le scénario terminé, Jean Dansereau ne trouvant pas un réalisateur disponible, me proposa de le tourner. Je ne connaissais alors absolument rien au cinéma. Fernand Dansereau m'a suggéré de travailler avec Bernard Gosselin qui avait une très vaste expérience dans le domaine du cinéma.

L.B. - **Vos deux premiers courts métrages,** Champlain, Les Montréalistes **marquaient déjà une contestation dans l'interprétation de l'histoire. Etait-ce votre intention de déboulonner nos héros nationaux ?**

D.A. – Ces films ne traduisaient pas une pensée autonome. Je sortais alors d'une licence en histoire. J'avais été très influencé par mes professeurs, Maurice Séguin, Michel Brunet et Jean Blain. Donc j'ai mis à peu près, dans mes films, la pensée historique de ce qu'on appelait alors l'école de l'Université de Montréal.

L.B. - **Qu'est-ce qui a suivi ?**

D.A. – Ensuite, j'ai fait *La Route de l'Ouest.* A oublier. Puis j'ai tourné un film sur le volleyball et un autre sur les parcs nationaux. Puis j'ai quitté l'O.N.F. pour fonder une compagnie qui s'est

(1) Voir *Séquences,* no 71, p. 5.

appelée "Les Cinéastes associés" avec Gilles Groulx, Michel Brault, Jean Dansereau et Bernard Gosselin. Pendant un an, j'ai travaillé sur un projet pour le pavillon du Québec, à l'Expo. J'ai également tourné un film pour l'Office du film du Québec, film qui s'intitulait *Montréal, un jour d'été.* Film très improvisé. Après ça, j'ai traversé – en 1968 – une période d'inactivité. J'avais fait beaucoup d'argent. Je me suis rendu compte que je ne pouvais continuer ainsi. Je ne progressais pas. Et la courbe d'intérêt de mes films était descendante. Par rapport à *Champlain,* j'en étais réduit à tourner des films commerciaux. Je tournais des annonces pour Coca-Cola. C'était très appauvrissant et insatisfaisant. J'ai quitté Montréal et je suis retourné dans mon village natal à Deschambault. J'ai réfléchi pendant un an. Et je me suis dit : je vais tenter de faire uniquement et exactement les films qui me plaisent et qui m'intéressent. Sinon, je ferai autre chose. C'est-à-dire enseigner l'histoire, par exemple. Je suis revenu à l'O.N.F. comme pigiste et j'ai proposé le sujet *On est au coton.*

Un film sur la résignation

L.B. - **Qu'est-ce qui vous a incité à tourner** On est au coton ?

D.A. – Je voyais la société dans laquelle nous vivons comme une société sans issue. Je ne voyais pas d'issue véritable aux problèmes qui confrontaient la société québécoise. A ce moment-là, j'ai essayé de trouver une sorte de point de jonction qui illustrait ces problèmes. J'avais l'embarras du choix. Après étude et réflexion, je me suis décidé à faire un film sur les ouvriers du textile.

L.B. - **Quel était votre point de vue avant de tourner ce film ? Votre film était-il orienté ou, comme on dit, objectif ?**

D.A. – C'était purement un point de vue de recherche. A partir d'une hypothèse qui s'est révélée fausse. Je me disais : la situation étant désespérée, je vais dépeindre le désespoir de ces travailleurs. Or, je me suis rendu compte que ces travailleurs n'étaient ni désespérés, ni en colère. Mais plutôt résignés. Le film est devenu un film sur la résignation – et cela en cours de tournage. J'étais parti avec une attitude qui n'était ni militante politiquement, ni déterminée à l'avance. Je partais avec l'attitude de quelqu'un qui veut faire une thèse de doctorat et qui veut en savoir davantage sur un problème.

L.B. - **En cours de tournage, avez-vous éprouvé des difficultés ?**

D.A. – De la part de l'O.N.F., j'ai eu la liberté totale de faire ce que je voulais dans des conditions extraordinaires. D'ailleurs, en général, si l'Office appuie quelqu'un, il lui fournit des conditions qui sont uniques au monde. Pendant un an, mes collaborateurs et moi – nous étions quatre – poursuivions une recherche extrêmement rigoureuse sur les ouvriers du textile.

L.B. - **Considérez-vous votre passage à l'O.N.F. comme bénéfique ?**

D.A. – A l'origine, mon séjour à l'O.N.F. a été extrêmement bénéfique. Tout ce que je sais sur le cinéma, je l'ai appris là. J'ai subi des influences très importantes. J'ai été confronté avec toutes sortes de théories sur le cinéma.

L.B. - **Comment en êtes-vous venu à tourner le film** Québec : Duplessis et après ?

D.A. – Il y a eu une double coïncidence. *On est au coton* se termine dans le bureau du premier ministre Jean-Jacques Bertrand. Cela nous avait amenés à penser qu'une voie pour amorcer des débuts de solution aux problèmes des ouvriers du textile était une voie politique. On se rendait compte que la solution n'était pas à l'intérieur de l'usine, ni dans les luttes syndicales mais d'ordre politique. Donc j'étais lancé sur un projet d'ordre politique. A ce moment-là, à l'O.N.F., Pierre Maheu, producteur, a proposé quatre sujets des années 40 : le frère André, Maurice Richard, Willie Lamothe et Maurice Duplessis. Or, comme j'étais considéré comme "politique" et que, de plus, j'avais une formation d'historien, Pierre Maheu m'a demandé si je voulais faire un film sur

Duplessis. Cela tombait juste dans mes préoccupations. J'ai accepté à condition d'étudier la conscience politique des Québécois plus que l'homme Duplessis lui-même. L'O.N.F. a accepté. Et c'est alors que j'ai continué sur la même lancée qu'*On est au coton*. C'est-à-dire en partant de l'idée que toute transformation signifiante de la réalité québécoise sera d'abord politique. Maintenant étudions ce phénomène-là en cherchant quelle est la conscience politique des Québécois.

L.B. - **Avec ces deux films,** On est au coton **et** Québec : Duplessis et après, **vous travailliez sur des faits concrets. Après ces deux expériences, avez-vous établi une méthode de travail qui vous permet d'avancer et de progresser ?**

D.A. – Je crois que oui. Autant je déteste, dans les films de fiction, l'improvisation, la liberté, le laisser-aller . . . autant je crois que, dans les films sur des faits concrets, il faut être absolument réceptif et adopter une hypothèse de travail qui se situe à un niveau presque philosophique afin d'être disponible pour l'imprévu et la richesse du réel qui est d'une complexité et d'une épaisseur étonnantes. De plus, c'est le genre de film où il faut avoir une quantité maximale de pellicule pour tourner librement. C'est un genre où la cohérence n'est pas exigée au tournage mais plutôt au montage. Le montage reste l'étape la plus importante.

Le cinéma - vérité : une vaste fumisterie

L.B. - **Puisque vous attribuez une importance capitale au montage, observez-vous une sorte d'éthique ?**

D.A. – J'avoue ne pas être un très bon cinéaste documentaire parce que j'ai tendance à influer sur la réalité pour rendre compte de mon optique personnelle. J'en suis conscient. Et je prétends que tous les cinéastes sont ainsi. Et l'idée du documentaire-vérité, dit cinéma-vérité, est une vaste fumisterie. Certains cinéastes sont plus ou moins habiles. Il n'y a pas de commune mesure

Québec : Duplessis et après

entre la réalité de l'Ile-aux-Coudres et les films de Pierre Perrault. Je soutiens qu'on en apprend plus sur l'individu Pierre Perrault en regardant ses films que sur l'Ile-aux-Coudres. On n'apprend rien du tout sur l'Ile-aux-Coudres. Tout ce qu'on apprend, c'est la façon dont Pierre Perrault réfléchit. Il se sert d'un matériau vivant pour ses films. Dans mes films, j'ai tendance à présenter les faits comme étant un point de vue. Ce qu'il y a dans *Duplessis*, c'est mon point de vue sur l'évolution politique du Québec. Dans *On est au coton* et dans *Duplessis et après*, je ne parle pour personne d'autre que pour moi. C'est-à-dire que je livre mon point de vue sur une situation donnée.

L.B. - **Bref, devant tout objet, il y a un sujet qui se cache ?**

D.A. – C'est fatal. Et surtout au cinéma plus encore qu'en littérature. Parce que le cinéma passe à travers une médiation technique extrêmement complexe : choisir telle caméra plutôt que telle autre, telle lentille plutôt que telle autre, tel point de vue plutôt que tel autre, tel gros plan plutôt qu'un plan général . . . – et je ne parle pas du montage. Finalement, on aboutit à un produit

qui a subi une quantité d'opérations techniques. Je suis persuadé qu'il s'agit alors du point de vue d'un individu qui s'exprime ou d'un groupe d'individus.

L.B. - **De** Québec, Duplessis et après, **vous passez subitement à la** Maudite Galette. **Comment s'est opéré le passage du documentaire au dramatique ?**

D.A. – Ce passage s'est fait accidentellement. Je suis un individu qui ne décide jamais rien. Je laisse les choses se décider d'elles-mêmes. A l'origine, je voulais compléter une trilogie. Je rêvais de faire un troisième film intitulé *Les Terroristes*. Pendant l'été 70, j'ai eu comme hypothèse que quelqu'un qui aurait choisi le même chemin d'analyse politique que moi (dans *On est au coton* et dans *Duplessis et après)* et aboutirait aux mêmes conclusions (et qui ne serait pas un cinéaste qui se défoule en filmant) assassinerait quelqu'un ou poserait des bombes. J'ai soumis ce projet à l'O.N.F., le jour même de l'enlèvement de Pierre Laporte. Le projet a été naturellement écarté. Etant pigiste, je me suis retrouvé sans emploi. Et à ce moment-là, je connaissais Jacques Benoît qui écrivait un scénario intitulé *La Maudite Galette*. Et je me suis dit : pourquoi pas ? J'ai tourné *La Maudite Galette*.

L.B. - **En passant du cinéma objectif au cinéma dramatique, avez-vous dû vous adapter à une nouvelle méthode de travail ?**

D.A. – Oui. J'avoue que lorsque je tournais *Duplessis*, je croyais connaître mes moyens. J'aurais pu tourner d'autres films dans le même genre. C'est une raison qui m'a incité à me tourner vers le dramatique. Pour changer. Dans le cinéma dramatique, c'est tout à fait autre chose. Ne serait-ce que techniquement. Chaque mouvement est défini d'avance . . .

Je fais des films pour moi-même

L.B. - **Ce sujet,** La Maudite Galette, **vous plaisait-il ou l'avez-vous tourné simplement parce qu'on vous l'a offert ?**

D.A. – Les deux. D'abord parce que cela m'a été offert. Et aussi parce qu'à cette époque j'étais assez désespéré. J'étais dans un état de noirceur. Et *La Maudite Galette*, c'est un sujet super-noir. Cela correspondait, d'une certaine façon, à mon état d'esprit. Je dis ça correspondait mais ce n'était pas mon état d'esprit. Mon état d'esprit est généralement plus social et politique que *La Maudite Galette*. J'avais alors le goût de poser des gestes quasi terroristes. Mais comme je suis cinéaste, je pose des gestes cinématographiquement terroristes. C'est dans cet esprit-là que j'ai entrepris *La Maudite Galette*. Je voulais faire un tournage révoltant. Je crois que la caméra bouge trois fois dans tout le film. Donc faire un film au mépris de toutes les lois cinématographiques. En somme, faire un film "choquant".

L.B. - **Ce film apparaît sordide. On y tue beaucoup. Croyez-vous vraiment que l'argent a autant d'emprise sur les gens ?**

D.A. – Pour les gens qui en manquent beaucoup, je dirais oui. Pas pour les gens de la classe moyenne. Le *lumpenproletariat* vit dans un tel état de déchéance qu'une somme d'argent même dérisoire peut le pousser à commettre des actes épouvantables, révoltants.

L.B. - **Avec** Réjeanne Padovani, **vous revenez directement à la politique par le truchement de la fiction. Est-ce par souci d'un succès plus populaire que Duplessis et après ou par nécessité esthétique ?**

D.A. – Tout à fait égoïstement. Je dois dire que je fais des films pour moi-même. Pour me satis-

La Maudite Galette

faire. Je ne me demande jamais si ceci ou cela va plaire. Cela n'entre pas en ligne de compte. D'autre part, comme je suis lancé dans le cinéma dit "populaire", je fais, bon an, mal an, des films de cette nature. Je dois ajouter qu'en faisant *Duplessis*, j'avais remarqué des limites au cinéma documentaire. Il y a des tas de choses dont j'ai pris connaissance au cours de la compagne de 70 et dont le film *Duplessis* ne rend pas compte. Par exemple, les candidats de l'Union nationale, dans l'est de Montréal, étaient appuyés par la pègre, c'est-à-dire qu'il y avait une foule de "mecs" dans les comités de l'Union nationale qui, certains soirs, étaient armés. De gros "mecs" qui roulaient dans des Cadillacs roses et dans des Lincolns Continentales blanches et qui allaient chercher les voteurs et protégeaient les candidats... Il y avait des conciliabules entre les candidats de l'Union nationale et des gens importants et louches. Jamais il n'était possible de les filmer. Ils se défilaient toujours. Je saisissais des informations dans le milieu. Je prenais conscience qu'il y avait du "grenouillage" dont le cinéma était incapable de témoigner. Il était impossible de filmer ces situations. Cela me frustrait beaucoup. Je m'étais dit : un jour, je ferai un film pour montrer vraiment les dessous de la vie politique chez nous. Tous ces renseignements que j'avais recueillis au cours de mes rencontres, je ne pouvais pas les glisser dans un film documentaire. Donc j'ai fait *Réjeanne Padovani* en me disant que j'étalerais cet état de choses.

Lire Tacite

L.B. - **A partir de ces éléments recueillis ici et là, comment avez-vous construit votre scénario d'une façon aussi concise ?**

D.A. – Cela est un accident de parcours. C'est en lisant Tacite. Les gens qui ont une formation historique aiment spéculer sur le monde dans lequel ils vivent. A ce moment-là, je spéculais que nous vivions une époque qui a une grande analogie avec la chute de l'empire romain. Appelons cela, aujourd'hui, la chute de l'empire américain. Et nous vivons en satellite de la chute de l'empire américain. Cette chute peut durer très longtemps. Celle de l'empire romain a duré – à toute fin pratique – des siècles. Nous vivons une époque un peu semblable. Je voyais une foule d'indices de cela. Une décadence qui se vérifiait dans toutes sortes de faits. Je n'ai rien, croyez-moi, contre la libération des femmes. Mais on note qu'aux époques de décadence, il y a toujours des mouvements féministes. A 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. De plus, les jeunes gens ne voulaient plus servir dans l'armée. A partir du IIIe siècle après Jésus-Christ, l'armée romaine se compose uniquement d'étrangers. Etc. Un jour, en relisant Tacite, j'ai été frappé par la mort de l'impératrice Messaline. Revenant, un soir, dans les jardins de l'empereur pour se faire pardonner, elle est abattue par des courtisans sous les ordres de l'empereur. Je me suis dit : si je faisais une histoire de ce type-là. A partir de cette anecdote, j'ai établi le scénario de *Réjeanne Padovani*.

L.B. - **Etablissez-vous un symbolisme ou un parallélisme entre les gens qui se tiennent au sous-sol (les garde-corps) et ceux d'en haut qui prennent le repas dans la salle à manger ?**

D.A. – C'est bien évident. Des gens puissants détiennent *nominalement* le pouvoir dans nos sociétés bien avancées techniquement. Toutefois les décisions du pouvoir sont toujours exécutées par des hommes à gages. Les responsables s'en lavent les mains. C'est le principe de Ponce Pilate. On ne veut pas voir. Cela m'apparaissait aussi important que pour le maire et même pour Padovani. Car dans la pègre, ce ne sont jamais les gens connus qui "frappent". Ils formulent des voeux plutôt vagues (mais compréhensibles pour le milieu) et ce sont les gens d'en dessous qui voient à leur réalisation. De plus, il m'apparaissait important de délimiter le monde de la bourgeoisie qui se situe au premier étage du menu fretin qui doit se débrouiller pour accomplir la sale besogne.

L.B. - **La séance d'opéra réunit les deux groupes. Leur admiration pour la cantatrice semble superficielle dans les deux cas. Qu'en pensez-vous ?**

D.A. – Cela m'apparaissait important également. J'ai toujours été fasciné par l'opéra et surtout

par la fascination que l'opéra exerce particulièrement sur les Québécois. J'ai été élevé par un père qui écoutait tous les samedis après-midi l'opéra radiodiffusé du Metropolitain de New York. C'était la seule forme d'art qui lui plaisait vraiment. Evidemment, cette fascination ne joue plus aujourd'hui pour les jeunes. Je serais plutôt tenté de rapprocher cette fascination de celle qu'exercent, sur les jeunes, les films de Sergio Leone. Cet engouement est spécifique au Québec. On ne le trouve ni en France, ni aux Etats-Unis, ni même en Italie. Ce sont des films populaires sans plus. Ces films de Leone me sont apparus comme des opéras. C'est-à-dire comme une sorte de boursouflure extraordinaire de sentiments, d'attitudes (les hommes portent d'énormes manteaux de cuir, décrivent des gestes hiératiques comme dans *Othello . . .)* Je faisais monter les gens d'en bas, car même chez les gens qui n'aiment pas spécialement l'opéra, le chant de l'opéra exerce une sorte de fascination, de respect. Intérieurement, ils se disent : c'est beau ou ce doit être beau. Et si quelqu'un n'aime pas cela, il doit être sans doute un crétin, un pauvre type. Je voulais montrer cela.

Une tragédie politique

L.B. - **Réjeanne Padovani ne survient qu'à la fin du film et pourtant elle donne son nom au film. Pourquoi ?**

D.A. – Réjeanne Padovani est un catalyseur. Arrivant à brûle-pourpoint, elle déclenche des choses et force les personnages à se révéler. Tant qu'elle n'est pas arrivée, le spectateur peut être dans le doute au sujet des personnages. Par exemple, Monsieur Padovani parle gentiment de ses ouvriers, manifeste de l'amour pour ses enfants. Cela montre les côtés agréables de son caractère. C'est l'arrivée de sa femme qui nous fait voir le fond du personnage. Il en va ainsi de son avocat.

L.B. - **La mort de Réjeanne Padovani était-elle préméditée ? Pouvait-on se débarrasser d'elle autrement ?**

D.A. – Cette mort n'était pas préméditée. Même dans ce monde qui dirige notre société politique, il n'y a pas de préméditation. Les hommes politiques ne sont pas menés par un *deus ex machina.* Ils sont à la merci des événements, des situations, de l'évolution, au jour le jour. Ils ne prennent jamais des décisions d'avance. On s'en est rendu compte lors des événements d'octobre. Par cette mort violente, je voulais montrer la chaîne de décision. Padovani décide qu'il ne veut pas revoir sa femme. Il la trouve embarrassante. L'avocat signale à di Muro – qui est le maître d'oeuvre – qu'il faut la faire disparaître. Et di Muro parle au psychopathe, l'exécuteur. Il lui dit qu'il faut l'éliminer. Voilà ma démonstration symbolique. De même pour l'enterrement sous l'autoroute. A deux cents pieds de l'endroit où nous avons tourné, on voit l'échangeur Turcot sous lequel quinze Italiens sont ensevelis. Cet enterrement de Réjeanne Padovani a donc une signification symbolique dans le contexte québécois.

L.B. - **Dans le choix de vos acteurs, qu'est-ce qui vous guide ?**

D.A. – En général, ce sont les analogies entre la vie privée des interprètes et les personnages que j'ai envie de leur faire jouer. J'essaie de jouer là-dessus. Ayant peu d'expérience de la direction d'acteurs, j'estime plus facile de travailler sur des choses précises que je sais qu'ils vivent.

L.B. - **Contrairement à plusieurs réalisateurs de chez nous qui laissent leurs acteurs faire n'importe quoi, vous semblez diriger vos interprètes avec détermination. Comment procédez-vous ?**

D.A. – Je ne procède pas de façon très technique. J'ai un point de vue précis sur un personnage. Je parle de ce point de vue avec le comédien et je définis le mieux possible ma position par rapport au personnage et je lui montre le rôle de ce personnage dans la démonstration politique. Ainsi je partage avec le comédien la notion du projet global du film. Quand ce comédien a compris cela, il s'insère facilement dans le projet global.

L.B. - **En considérant chacun de vos personnages on peut conclure qu'ils sont pourris. Faut-il déduire que la politique corrompt fatalement ses adeptes ?**

D.A. – Pas fatalement. Au Québec, oui. Pour les gens qui sont au pouvoir, oui. Cela ne veut pas dire qu'il en sera toujours ainsi. Cela ne

veut pas dire également qu'il en a toujours été ainsi. *Padovani* est un film circonstanciel qui se situe entre 1965 et 1975. Dans cet état-là, je pense que oui. Toutefois si les personnages principaux sont pourris, je présente des personnages qui ne sont pas contaminés. La journaliste en est un exemple. Elle est courageuse. Les activistes de gauche sont aussi des gens courageux. A l'extérieur du monde pourri, il y a des forces d'opposition saines. Mais je ne crois pas que ces forces d'opposition soient capables de renverser le régime. Mais elles existent. Et je suis plutôt en sympathie avec ces personnages secondaires de mon film.

L.B. - **En somme,** Réjeanne Padovani **peut se définir une tragédie politique en tant que cette femme vient déranger les plans de ces "messieurs" et constitue le fatum inéluctable.**

D.A. – Je suis totalement d'accord avec cette définition.

L.B. - **Denys Arcand est-il un dénonciateur de nos moeurs politiques ? En quelque sorte, cherche-t-il à corriger nos moeurs en riant . . . jaune ?**

D.A. – Evidemment. Dans toute création artistique qui porte sur la politique, on trouve un point de vue moral qui se cache derrière les propos de l'auteur. J'espère révéler au public un certain nombre de choses d'une façon à la fois choquante et réaliste pour que le témoignage ne soit pas mis en cause et que le spectateur progresse dans son cheminement politique. Cependant, je suis un peu fatigué de l'étiquette politique qu'on me jette sur le dos très souvent. Maintenant, j'ai envie de faire des films qui débordent le cadre étroit de la politique.

Réjeanne Padovani