

Entretien avec Frédéric et Patrice Dubois Arcand, Mankiewicz, relire l'histoire

Gérard Grugeau and André Roy

Number 182, May–July 2017

Cinéma et théâtre : abattre les murs

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/85564ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Grugeau, G. & Roy, A. (2017). Entretien avec Frédéric et Patrice Dubois : Arcand, Mankiewicz, relire l'histoire. *24 images*, (182), 6–11.

ENTRETIEN AVEC FRÉDÉRIC ET PATRICE DUBOIS

ARCAND, MANKIEWICZ RELIRE L'HISTOIRE

propos recueillis par **Gérard Grugeau et André Roy**



Patrice et Frédéric Dubois

Dans la vie, ils sont frères et ils se consacrent l'un et l'autre au théâtre, en plus d'être très impliqués dans leurs milieux respectifs. Frédéric a adapté à la scène *Les bons débarras*, l'an dernier à Québec, et Patrice vient de monter à Montréal *Le déclin de l'empire américain*, deux œuvres phares du cinéma québécois. Nous avons eu l'idée de les mettre en présence pour les faire parler de leur expérience de travail à la jonction du théâtre et du cinéma.

Pourquoi monter *Les bons débarras* et *Le déclin de l'empire américain* aujourd'hui? Étiez-vous, l'un et l'autre, en quête de défis de narration et de mise en scène?

Frédéric Dubois : Dans mon cas, c'est parti d'un désir égoïste. J'aime Réjean Ducharme, j'ai monté presque toute son œuvre et j'avais envie de continuer à travailler cet univers avec ses personnages, ses thématiques de l'enfance et de la pureté, et cette langue surtout qui élève le banal, ce que le film de Francis Mankiewicz met très bien en valeur. C'est rare d'ailleurs dans notre cinéma les films où le texte est aussi présent, aussi fort, aussi travaillé. J'aimais la révolte du personnage de Manon, révolte que l'on retrouve dans tous les textes de Ducharme, cette incapacité à franchir un pas vers le monde adulte, vers l'abdication de « l'adulterie » comme le dit l'auteur. Ces thèmes-là m'ont toujours touché, et pas juste chez Ducharme, chez Raymond Queneau aussi.

J'ai vu qu'en 2001, vous aviez monté *Zazie dans le métro* qui est un autre récit d'adolescence. Vous connaissiez le film de Louis Malle?

FD : C'est cette idée de la non-abdication qui m'intéresse et la question de l'identité, et aussi comment on se définit comme artiste. Tout ça faisait déjà partie de mon trajet avec Ionesco dont j'ai adapté *Jacques ou la Soumission* et *Le roi se meurt*, un roi qui refuse de mourir, d'avancer, de lâcher prise. Pour *Zazie...*, j'ai vraiment travaillé à partir du roman de Raymond Queneau. J'ai vu le film beaucoup plus tard. Adapter *Les bons débarras* était pour moi une possibilité de travailler dans un désir de continuité, d'aller explorer des personnages, des dialogues à travers une langue qui survit au théâtre, une langue très forte qui passe très bien sur la scène. C'était ça, ma première impulsion.

Patrice Dubois : Une fois qu'on a eu l'idée, l'envie, les obstacles qui nous séparent de l'objectif sont à la fois attirants et vertigineux. Pour *Le déclin de l'empire américain*, l'impulsion, le moteur de toute l'entreprise était d'ordre anthropologique et historique. C'est-à-dire d'être à un moment de ma vie, de façon très égoïste aussi, où je sentais qu'il fallait que je dialogue avec cette œuvre, que je me confronte à toutes ces questions qui occupent ma vie d'artiste et ma vie personnelle. Et le faire ici et maintenant : pas avant, pas dans dix ans, mais maintenant, au tournant de la quarantaine, avec tous les défis que cela représente, mais en me sentant en même temps dans une sorte de position où j'avais conscience d'avoir reçu et acquis tout un savoir. Je me sens aujourd'hui en pleine possession de mon travail, de mon art. Je sais que c'est le bon moment pour moi et c'est un peu une suite, parce qu'Arcand a lui aussi étudié en histoire, son approche est historique, ses personnages enseignent l'histoire et moi, je m'intéresse beaucoup à cette discipline, à notre position sur ce territoire d'Amérique en tant que Québécois. Le défi doit être intime, il faut le ressentir à l'intérieur de soi.

Parlez-nous tous les deux de votre travail de réécriture, qui exigeait un vrai travail d'actualisation, surtout dans le cas du *Déclin...*

FD : Oui, contrairement au *Déclin...* qui exigeait des correspondances avec notre époque, *Les bons débarras* est une fable intemporelle. Et elle n'a pas vieilli en plus. Ça reste, ultimement, le rapport d'une mère avec sa fille, un rapport amoureux, et un récit ancré dans le quotidien et l'intime. Pour Ducharme, je devais m'assurer du passage de la poésie, de la fluidité du récit, car le cinéma fait du montage. J'avais le scénario complet à ma disposition et j'ai pu rajouter des scènes qui n'étaient pas dans le film.

PD : Une des premières personnes à qui j'ai parlé du projet, c'est Olivier Kemeid qui dirige le Théâtre de Quat'Sous. Il m'a dit : il va falloir que tu te commettes, que tu te mouilles. Sur le coup, je me suis beaucoup questionné. Eh oui, je me suis dit, oui, il va falloir que je sois à l'intérieur. Ce cheminement-là m'a amené à appeler Alain Farah, parce qu'il connaît le milieu des universitaires, le milieu des écrivains. J'avais besoin de quelqu'un qui serait ma porte d'entrée pour mieux comprendre Arcand. Moi, mon milieu, mon expérience, c'est le théâtre et le travail collectif. Il fallait m'amener ailleurs, m'amener à voir qui sont ces professeurs d'université, voir si la question du niveau d'éducation, de diplomation change leurs relations sur le plan humain. Rien n'est laissé au hasard chez Arcand. Avec Alain, on a alors commencé un dialogue, on a relu le scénario ; on n'a surtout pas revu le film, on a travaillé à partir du texte. C'est Arcand le scénariste qui nous intéressait. C'est son réel métier, en fait. C'est un documentariste, un chercheur, un historien. C'est sur le texte qu'il s'appuie, pas sur l'image.

FD : Moi, j'ai dû faire un remontage. Ce que j'ai su, c'est qu'au départ, le film avait été écrit pour le personnage de Ti-Guy joué par Germain Houde, et non pour le personnage de Manon. On était censé voir le film à travers les yeux de Ti-Guy, le frère, mais c'est devenu la trame de Manon au tournage. Dans le scénario,



Le déclin de l'empire américain

il y a plus de scènes entre Ti-Guy et son ami Fernand, ces deux personnages qui errent. Ti-Guy est tout le temps là, mais on l'oublie parce qu'il ne parle pas. C'est lui qui regarde tout ce qui se passe et c'est lui, la victime. Dans l'œuvre de Ducharme, il y a souvent quelqu'un qui meurt, qui est largué. Manon est la plus adulte des adultes. C'est la plus dangereuse aussi, c'est le bourreau, c'est le monstre. Ce n'est pas elle la victime. Ces scènes-là ont été presque toutes coupées dans le film. Moi, je les ai toutes gardées, j'ai conservé cette idée de l'errance de Ti-Guy. C'est, en fait, un rapport amoureux entre Fernand et lui, entre ces deux hommes qui partagent leur détresse, l'alcool, le vide, le silence. Tout est tellement construit sur la langue, mais ici, le personnage principal, dans le scénario, c'est celui qui ne parle pas, qui est en marge. Il a donc fallu faire tout un travail dramaturgique. Le montage découpé du cinéma ne marche pas au théâtre, ça fait trop de courtes scènes. Il fallait trouver un souffle qui soit plus grand. Je me suis donc laissé beaucoup de liberté pour réorganiser la matière, trouver un autre ordre. Même si Ti-Guy était la trame, c'était Manon et sa mère qui m'intéressaient le plus. Ce que j'ai découvert aussi, c'est que la trame est calquée très grossièrement



Le déclin de l'empire américain

sur *Les Hauts de Hurlevent* d'Emily Brontë. Manon lit ce livre, et c'est ça en fait : c'est l'histoire de quelqu'un qui aime une autre personne au point de tout détruire autour, quelqu'un qui se débarrasse des autres. J'ai travaillé là-dessus en remettant de l'avant l'idée des points de jonction avec *Les Hauts de Hurlevent*.

PD : *Les Hauts de Hurlevent* se situent aussi dans un territoire éloigné. Dans *Les bons débarras*, ils sont isolés à Val des Vals. C'est l'état d'esprit du Québec aussi, cette fascination pour l'isolement. Même chose chez Arcand, c'est une tribu isolée dans un chalet. C'est une élite coupée du reste du Québec. Ils sont en haut alors que chez Ducharme, les personnages sont en bas, si on regarde les choses à la verticale. Et ils vont tasser ceux qui viennent modifier cet isolement. Chez Arcand, le personnage de Mario (NDLR : joué par Gabriel Arcand dans le film), qui devient Marco chez nous, injecte quelque chose, mais les personnages n'en sont pas modifiés. C'est assez troublant. Le film commence par le personnage de Rémy qui donne un cours et qui dit qu'il y a trois choses qui comptent dans l'Histoire : le nombre, le nombre, le nombre. Ce qui veut dire que nous ne serons jamais des vainqueurs dans cet Amérique-là, car nous serons de moins en moins nombreux. Nous sommes condamnés à mourir.

FD : Je suis resté plus proche du film que Patrice.

PD : Nous, on est passé de 75 scènes à 35. Comme premier travail, on a enlevé tout ce qui était extérieur aux personnages, par exemple les scènes avec le professeur africain. On a gardé trois flash-back,

les scènes de baise et la masturbation. Une fois tout ce travail d'élagage effectué, la trame principale est apparue, c'est-à-dire la posture de ces personnages qui sont archétypaux. Ils représentent la femme au foyer, la femme qui a réussi, la pigiste... Ça, c'est l'édifice sur lequel tout va se tenir, c'est-à-dire cette idée de hiérarchie car, ici, tout est une question d'être en haut ou en bas de l'échelle, d'être dans un rapport de dominant ou de dominé. Tout cela nous est apparu, c'est comme la lie qui remonte. Arcand nous dit : le pouvoir de la victime, tu ne peux pas savoir ce que c'est. C'est effrayant. *Le pouvoir de la victime* qui est aussi le pouvoir du Québécois victime. Mais chacun a aussi un pouvoir. Il y a des signes aujourd'hui, par exemple, le populisme par rapport aux nouveaux arrivants, aux immigrants. On est dans une position de supériorité, qui est exactement la même position que les Anglais ont eue sur nous autrefois. Maintenant, on domine ceux qui s'en viennent. On est toujours dans ces rapports-là.

Pour revenir à l'idée du remontage, la pièce ouvre sur une scène très forte où vous mettez en parallèle le discours de l'historienne autour de son livre et ce qui se passe au salon de massage. Cette reconfiguration de la trame est peut-être plus en adéquation avec le monde d'aujourd'hui.

PD : Oui, on parle du livre en 35 secondes et quart, entre la circulation et la météo. Le temps qui nous est alloué aujourd'hui pour le sens est très réduit. C'est ça qu'on voulait mettre de l'avant dès le début. Et cette idée de la masturbation intellectuelle versus la masturbation physique, le corps versus l'esprit. Le personnage de Pierre Curzi va habituellement dans ces salons pour se faire masturber par des Asiatiques, il y a là encore ce sentiment de domination. Mais là, Bruno va être dominé par cette fille et son discours millénariste. Pour nous, l'événement significatif de notre époque, c'est le 11 septembre 2001, alors que pour le personnage du film, c'est mai 68. L'âge d'or n'est plus le même, les revendications non plus. Le monde n'obéit pas à la même rhétorique. Au communisme-capitalisme a succédé aujourd'hui le rapport Occident-Moyen-Orient.

FD : C'est très habile d'avoir mis la scène du salon de massage au début. Car, on a tous en tête la fameuse réplique du film « Excusez-moi, je vais jouir ! ». Là, dès le départ, la question est réglée (rires).

PD : Oui, il fallait se libérer de ça. Et il y a un jeu pour nous : jouer avec la conscience du temps et la conscience du spectateur.

Cela fait écho d'emblée à la citation de Wittgenstein qui vient plus loin dans le scénario quand Bruno dit que le corps est la seule certitude qui nous reste aujourd'hui.

PD : Exact. Ce soin-là du corps, qu'il soit hygiénique ou sexuel, est très présent dans le film et la pièce. Ça a été important dans l'adaptation quand on a compris que tout est corps ou esprit, et que tout est volonté d'allier les deux, même si les personnages vont échouer finalement. On a bâti l'adaptation autour de ça. Pour adapter, il faut que tu partes de l'intérieur en t'engageant, mais aussi en comprenant ce que l'auteur a voulu faire. C'est fondamental. Qu'est-ce qui se dit, qu'est-ce qui se joue dans cette scène ?

FD : Les gens se sont rendu compte en voyant la pièce que *Les bons débarras* est une œuvre sur la cruauté. Ce n'est pas nécessairement ce qu'ils se rappelaient du film. Il fallait mettre de l'avant l'essence du texte. Ducharme, c'est une œuvre de cruauté de la première phrase à la dernière. « Tout m'avale », c'est la première phrase de *L'avalée des avalés*, son premier roman. C'est l'histoire de la perte d'un enfant, tout est basé là-dessus. Les personnages de Ducharme ne réussissent jamais. Il fallait revenir à ça dans le travail d'adaptation et de mise en scène. Toutes les œuvres de Ducharme se répondent. Même dans sa pièce *Le Cid maghané*, c'est ça. Donc, le premier geste, c'était de revenir à la base. Et l'autre appui, c'était la langue.

Le théâtre peut-il dévoiler ce qui était invisible au cinéma ?

FD : Le théâtre est un art du texte. Au cinéma, le texte est un outil parmi d'autres, avec l'image, la lumière, le son. Le texte n'est pas fondamental au cinéma. L'image peut révéler beaucoup et il y a toute une grammaire, comme le flash-back qui est plus difficile à faire au théâtre. Pour nous, le texte est la première racine. Moi, depuis 20 ans, je ne fais qu'un théâtre de texte. Je suis beaucoup dans la relecture du répertoire. Je ne suis pas à la mode (rires).

PD : Sans vouloir se comparer, Ivo van Hove ou Thomas Ostermeier qui s'intéressent aux œuvres filmiques sont très controversés. On est aujourd'hui davantage dans un théâtre de l'image, de la performance. Ramener le texte à l'avant-plan comme on fait, c'est un peu éculé aux yeux de certains.

Le plaisir du théâtre est différent du plaisir du cinéma ?

PD : C'est plus collectif au théâtre alors qu'on reçoit le cinéma dans l'intimité. Le réalisateur nous indique où regarder, même si les interprétations peuvent être multiples pour le spectateur. Dans nos deux mises en scène, à Frédéric et moi, c'est plateau ouvert et il n'y a pas de gros plan. Arcand nous montre les femmes en très gros plans, en train de se révéler dans leur intimité la plus profonde. Au théâtre, moi, je suis dans le plan large. Après l'adaptation, j'ai soumis le texte aux comédiens. On a travaillé ensemble deux semaines à la table de lecture. Au début, notre adaptation était plutôt lisse et quelqu'un de la distribution a dit : « Ils existent-tu, eux autres ? ». Ça nous a bousculés, Alain Farah et moi. Et là, on a commencé à se donner des permissions. C'est là que Farah m'a envoyé la scène de massage au début. Et que j'ai eu l'idée de fondre deux scènes l'une dans l'autre. On a alors trouvé une rythmique qui nous a libérés pour



Le déclin de l'empire américain

l'ordonnement, la juxtaposition des scènes. On a recherché un effet beaucoup plus clippé, avec les deux masturbations qui se répondent au début, par exemple.

Comment avez-vous abordé le personnage de Gabriel Arcand, interprété ici par Alexandre Goyette ? Vous avez décidé d'étoffer ce personnage. Il est touchant à cause de son drame personnel et, en même temps, c'est un populiste qui s'en prend aux subventions accordées à la culture.

PD : Oui, il nous fourre, comme on dit (rires).

FD : On est content parce qu'il leur dit à tous fermer leur gueule et puis, il arrive après coup avec ce discours : « Moi, je paye des taxes ! ».

PD : Il est plus actif que le personnage de Gabriel Arcand. C'est un contribuable, il va voter. Donc, il a voix au chapitre. Il nous semblait impossible de garder ce personnage muet à notre époque. Farah et moi, on a travaillé chacun de notre côté pour bâtir ce personnage. Des gens nous ont même dit : « C'est pour ça que vous avez fait *Le déclin...*, pour que ce gars-là s'avance et parle ».

Parlons un peu des choix de mise en scène. J'ai lu pour *Les bons débarras* que votre approche était extrêmement dépouillée, mais que vous utilisiez aussi des projections.

FD : Oui, il y avait un écran sur lequel on projetait des images très lentes, des images de nature. Des images travaillées, presque abstraites. Des fils électriques le long d'une route. Des images qui étaient de l'ordre de l'évocation pour creuser cette idée qu'il y a de grands espaces autour alors que les personnages, eux, sont dans le concret *platte* de la *bouette* et du bois. C'était du vent, des ciels, du mouvement, du déplacement.

La nature est un élément très important dans les deux œuvres. Dans *Le déclin...*, il y a ce chaos qui s'installe vers la fin et cette fumée qui surgit. Un chaos que l'on ressent presque plus que dans le film, sans doute parce que l'espace est plus restreint à la scène. La fumée semble devenir un substitut de la nature avec, rappelant les très beaux plans d'Arcand en extérieur, cette évocation de l'aube et de la mort qui vient. Au théâtre, on doit donc aller vers l'artifice pour transposer ?

PD : Pour moi, ces personnages vont accomplir les Écritures. Tout est religion chez Arcand. Ils sont là pour communier ensemble. On le sent bien dans la scène du souper.

Oui, effectivement, c'est comme une Cène.

PD : Ils sont là pour ça. Il y a un des personnages qui va trahir. Il y a Marie-Madeleine. Arcand parle du Coran, mais il est à fond dans la Bible. Pour moi, les personnages vont donc accomplir ce qui doit être accompli, ce soir-là. Et donc, ils vont jouer leur rôle et devenir des personnages de tragédie. Au début, ils sont dénudés, archétypaux, et là, ils vont se magnifier, devenir des symboles plus grands que nature. J'ai voulu construire la mise en scène dans ce sens-là. Plus ça va, plus on rentre dans l'œuvre d'art, dans *Le Caravage*. Plus c'est théâtral. La fumée est un artifice très utilisé au théâtre. En même temps, elle tombe du ciel, c'est le 11 septembre, c'est la chute. Il y avait cette double volonté dans l'adaptation.

FD : Chez moi, la nature est en vidéo. Autrement, sur la scène, c'est la corde de bois, une immense corde de bois qui est ce qui fait vivre ces personnages. On a ramené le jeu dans une aire définie. C'est l'espace du jeu, de l'enfance. Ils vont patiner à la fin du film. Moi aussi, tout se termine sur la patinoire, avec de vrais patins, où les comédiens sont sur une espèce de surface en plastique que les patineurs utilisent pour travailler l'été. Les patins pour moi, c'est tranchant, c'est dangereux. Dans la pièce, les adultes deviennent des enfants, madame Viau-Vachon devient une poupée, dans son espèce de robe de princesse qui n'a pas de bon sens. Manon qui est devenue une adulte va provoquer la mort. Ti-Guy finit couché, endormi sur la glace. Mais au théâtre, les personnages ne patinent pas dehors, ils patinent dans un aréna. Et, autrement, le bois est l'un des seuls éléments de décor et il est là dans sa dimension économique. C'est le bois de l'asservissement, à l'image du Québec

Dans *Les bons débarras*, le film, il y avait tous ces déplacements en voiture ou en camion. Comment transpose-t-on ça sur scène ?

FD : J'ai ramené le jeu vers Manon. Pour les autos, les déplacements, elle monte sur le dos des adultes. Elle embarque sur le dos de Ti-Guy. C'est comme un jeu et, en même temps, il y a la proximité des corps et, à un moment donné, elle dit à sa mère : « T'es pas tannée, il y a plus de place sur ton dos ». Évidemment qu'il n'y a plus de place, c'est elle qui monte sur sa mère. Tout était très physique dans la pièce, la présence des corps, leur choc.



© Stéphane Bourgeois



© Stéphane Bourgeois



© Stéphane Bourgeois

Les bons débarras

Pour vous, ce dépouillement était une façon de mettre de l'avant la force du texte ?

FD : Toujours, oui. La langue est tellement forte chez Ducharme, elle est porteuse d'images. Dans la scène du téléphone, les personnages se retrouvaient face à face devant les spectateurs, presque comme pour une lecture publique. À ce moment-là, il n'y a presque plus d'espace entre Manon et sa mère. C'est là qu'il y a la déclaration d'amour la plus complète « Je vais t'aimer jusqu'à ta mort ». C'est le point de rupture en plus, parce que quand Manon revient, elle pense que sa mère va être dans le même état d'esprit qu'elle, dans le pratico-pratique. C'est ça qu'elle ne lui pardonnera pas : le fait que l'amour ne sera pas partagé continuellement, comme il l'a été lors de cette conversation téléphonique. Pour nous, au théâtre, l'évocation est notre vocabulaire.

Pour *Le déclin...*, c'est la même chose, il y a ce grand carré noir, quelques tables et c'est le texte qui ressort. Il n'y a pas d'artefacts comme au cinéma.

PD : Il y a là de vraies questions. Les personnages sont dans un contexte et c'est ce contexte qui amène les hommes et les femmes à se révéler. Un contexte où ils sont ensemble à préparer un repas

ou à s'occuper de leur corps, se crêmer, s'entraîner. Je devais trouver mon propre contexte. À un moment donné, Farah m'a dit : « Repousse le réalisme ». Je me suis vu alors crisser tous les éléments réalistes en bas de la scène pour les mettre sur le pourtour. À partir de là, j'ai su où je m'en allais : mettre le texte et les acteurs en avant. Et avec neuf acteurs en scène, on a tout un décor (rires).

On pourrait penser que cette grande surface centrale, noire, devient une sorte de ring de boxe.

PD : Oui, on avait l'*iPod Battle* en tête. Les hommes avancent sur cette surface pour dire des choses, puis les femmes prennent le relais. Ça devient une joute verbale, avec cette idée de monter sur scène à chaque fois, comme dans un ring. Alors que pour *Les bons débarras*, dans la mise en scène de Frédéric, il y avait des trappes d'où émergeaient les personnages, ils montaient de la cave qui était comme un hors champ.

FD : Quand les personnages sont dans la maison, ils sont en bas. On ne voit rien. Il y a zéro réalisme. Le théâtre peut évoquer plus facilement que le cinéma. Jean-Pierre Ronfard disait toujours :

« On accepte tous qu'Hamlet meure, que la lumière se ferme, puis qu'elle se rallume et Hamlet est là debout, devant nous, il salue et il sourit ». Le cinéma a moins de marge de manœuvre, même si certains comme Lars von Trier dans *Dogville* ont travaillé dans ce sens-là.

PD : C'est drôle, quelqu'un m'a demandé hier soir : « Pourquoi le pénis ? », dans la scène du salon de massage au début. C'est un objet matériel que je voulais planter comme une réalité tangible parce que, là aussi, c'est le contraire du cinéma, où on se serait posé la question : je montre ou je ne montre pas. Le pénis est l'artifice de théâtre. C'est comme enfiler un costume. Et cinq secondes après, il y a des gens qui pensent que c'en est un vrai. On en oublie l'artifice, c'est déstabilisant.

Dans votre esprit, ces deux adaptations disent quelque chose sur le Québec d'aujourd'hui, j'imagine.

FD : C'est fondamental de revenir constamment à la beauté de notre langue. C'est ce que Ducharme a fait de mieux dans son œuvre : élever notre langue à quelque chose de plus grand. C'est la langue de tous, la langue pour nous nommer, et il la magnifie. C'est aussi nommer le territoire auquel j'appartiens. Nommer aussi qui on sacrifie pour s'appartenir, parce qu'il y a mort d'homme dans *Les bons débarras*, ne l'oublions pas. On est obligé face à la barbarie qui nous assaille de partout de remettre à l'avant-plan la beauté, le bois, la musique. Mon approche était très contemplative, et on me l'a reprochée. Mais je tenais à ce que Michelle prenne une minute et demie pour regarder un vol d'outardes. Elle ne le fait pas dans le film, mais je tenais à ce que ce soit dans la pièce. Dans ce tourbillon qui la détruit, elle regarde le ciel. J'ai travaillé les temps longs, pour l'errance de Ti-Guy par exemple. Ce rapport au temps étiré était quasiment cinématographique. Je trouve que c'est notre devoir de ramener ce temps-là pour rééquilibrer les choses.

PD : Pour ce qui est de notre rapport au Québec, le déclin se passe ici et Arcand nous propose d'appartenir enfin à ce continent. On l'a marché, ce territoire d'un point de vue historique, on l'a fondé. Mais on est un peu les enfants bâtards de cette histoire. Je ne le dis pas uniquement dans le sens de victimes, je le dis dans un sens de responsabilité politique et sociale. On est là et on a quelque chose à voir avec la marche du monde. Arcand fait parler des gens qui utilisent notre langue pour évoquer les grands enjeux de l'époque, et on a à voir avec tout ça. On a nos institutions, nos décisions politiques, notre façon d'habiter le continent, de voter nos lois. Tout ça parle de nous, du fait qu'on ne peut plus s'extraire de l'Histoire.

Quand on voit *Le règne de la beauté*, son dernier film, on a le sentiment que tout se recroqueville autour de la sphère intime et que le collectif n'existe plus, ce qui est en soi un constat juste. On a l'impression qu'Arcand n'a plus grand-chose à dire, alors qu'il a souvent été visionnaire.

PD : Quand Arcand fait un film comme celui-là, il dit aussi qu'on appartient à l'Histoire. Il dit que l'on participe des grandes décisions politiques. Nous, on relit un classique en adaptant *Le déclin...*, on est donc dans ce relais-là, cette idée de passer à travers

un nouveau tamis. Frédéric et moi, en revisitant ces œuvres, on fait aussi acte d'Histoire. Acte d'Histoire actuel et non muséal. On veut restituer ce patrimoine. Habituellement, le projet politique est toujours lié à la victoire du PQ en 1976, aux événements d'octobre 70, etc. On est comme incapables de se dire : c'est quoi le projet politique aujourd'hui ? Est-ce qu'on est capables de relire l'Histoire à travers d'autres événements, ceux de notre époque ? Comment regarder notre appartenance au territoire américain ? Peut-on le regarder autrement qu'à travers un seul et même récit qu'on nous a proposé ? 

Entretien réalisé le 22 mars 2017.



Les bons débarras

© Stéphane Bourgeois