

Entretien avec Pierre Falardeau — Octobre Histoire d'une « Patate chaude »

Marie-Claude Loiselle et Claude Racine

Numéro 67, été 1993

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/22841ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (imprimé)

1923-5097 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce document

Loiselle, M.-C. & Racine, C. (1993). Entretien avec Pierre Falardeau — Octobre : histoire d'une « Patate chaude ». *24 images*, (67), 8-14.

*propos recueillis par
Marie-Claude Loiselle et Claude Racine*

OCTOBRE : HISTOIRE D'UNE «PATATE CHAUDE»

24 IMAGES: *Comment en êtes-vous venu à vouloir faire un film sur Octobre 70?*

PIERRE FALARDEAU: Par hasard. Un jour, j'ai reçu un coup de fil d'un prisonnier de l'Institut Leclerc qui organisait les vacances des prisonniers. Il avait entendu dire que j'avais réalisé un film sur la police et il voulait que j'aille le présenter en prison. Ce prisonnier, c'était Francis Simard. Après le film, nous avons jασé le reste de la journée. Nous avons tout de suite eu de bons rapports. Ensuite, sa blonde m'a contacté pour me dire que si ça m'intéressait, j'avais l'autorisation d'aller le visiter. Je suis donc allé le voir pendant quatre ans, toutes les semaines ou les deux semaines, jusqu'à sa libération en 81. Nous discussions de trois, quatre choses: de politique, d'Octobre, de prison et de cul. Je lui posais des questions, mais jamais je n'aurais osé lui proposer de tourner un film sur Octobre. Francis me suggérait plutôt un film sur une grève.

Quand il est sorti de prison, je lui ai reparlé de ce projet de film et il m'a dit: «Avant, tu ne ferais pas un film sur Octobre?» C'était LA proposition que j'attendais depuis quatre ans! Avec Julien Poulin, nous nous sommes rencontrés chez moi pendant une semaine et nous avons interviewé Francis à la journée longue, en enregistrant nos conversations sur cassette. Depuis que je le connaissais, jamais je n'avais abordé la mort de Pierre Laporte. Je ne me voyais pas lui dire: «Aye, comment l'avez-vous tué? Qui l'a tué?» Mais là, nous ne pouvions pas parler d'Octobre sans aborder cette question. Les jours passaient, nous étions rendus au mercredi, puis au jeudi... Il ne restait plus grand-chose de quoi discuter... Finalement, — je crois que c'était le vendredi — il nous a rapidement parlé de la mort de Laporte. Je me souviens, Poulin avait les larmes aux yeux...

Après ça, Poulin et moi avons entrepris d'écrire un scénario. J'avais proposé à Francis d'écrire un livre à partir des entretiens que nous avions eus et de le publier pour aider le film. Le livre est sorti sous le titre de *Pour en finir avec Octobre*. La première version du scénario terminée, j'ai commencé à me promener avec ce projet. J'ai donc pu voir les réactions dès 81-82.

Et justement ces réactions?...

Je suis allé voir Jacques Bobet à l'ONE. J'ai mis sept ou huit pages sur son bureau et quand il a vu ce que c'était, il s'est mis à trembler. Je lui ai dit: «De quoi avez-vous peur? Vous avez 63 ans, vous prenez votre retraite dans deux ans...» Du côté français de l'ONE, ça semblait impossible, mais j'ai appris que Peter Katadotis, le directeur de la pro-

Cela fait plus de dix ans que Pierre Falardeau travaille à un projet sur la crise d'Octobre 70, et presque autant d'années qu'il tente de l'imposer auprès des producteurs et des organismes subventionneurs. Cette saga a été marquée dernièrement par l'intervention du sénateur Gigantès sommant publiquement Téléfilm Canada de ne pas soutenir financièrement le tournage d'Octobre. Cette déclaration a donné lieu à quelques sorties de Pierre Falardeau, de même qu'à un débat télévisé entre le cinéaste et le sénateur. Mais rien n'est pour autant résolu: ni comment le scénario a pu être transmis au sénateur par une personne encore non identifiée de Téléfilm Canada, ni la troublante question du droit de regard politique sur le contenu de la création, ni d'ailleurs l'avenir de ce projet. **Verrons-nous un jour Octobre prendre l'affiche sur nos écrans? L'histoire d'Octobre, ici relatée étape par étape, nous semble porter un témoignage hautement éloquent sur la léthargie administrative qui asphyxie notre cinéma. Si la complexité du sujet et l'émotivité qu'il suscite font de ce projet un cas un peu marginal, combien de cinéastes reconnaîtront dans ce qui suit leur épopée dans le dédale inextricable de la production au Québec?**

AVEC PIERRE FALARDEAU

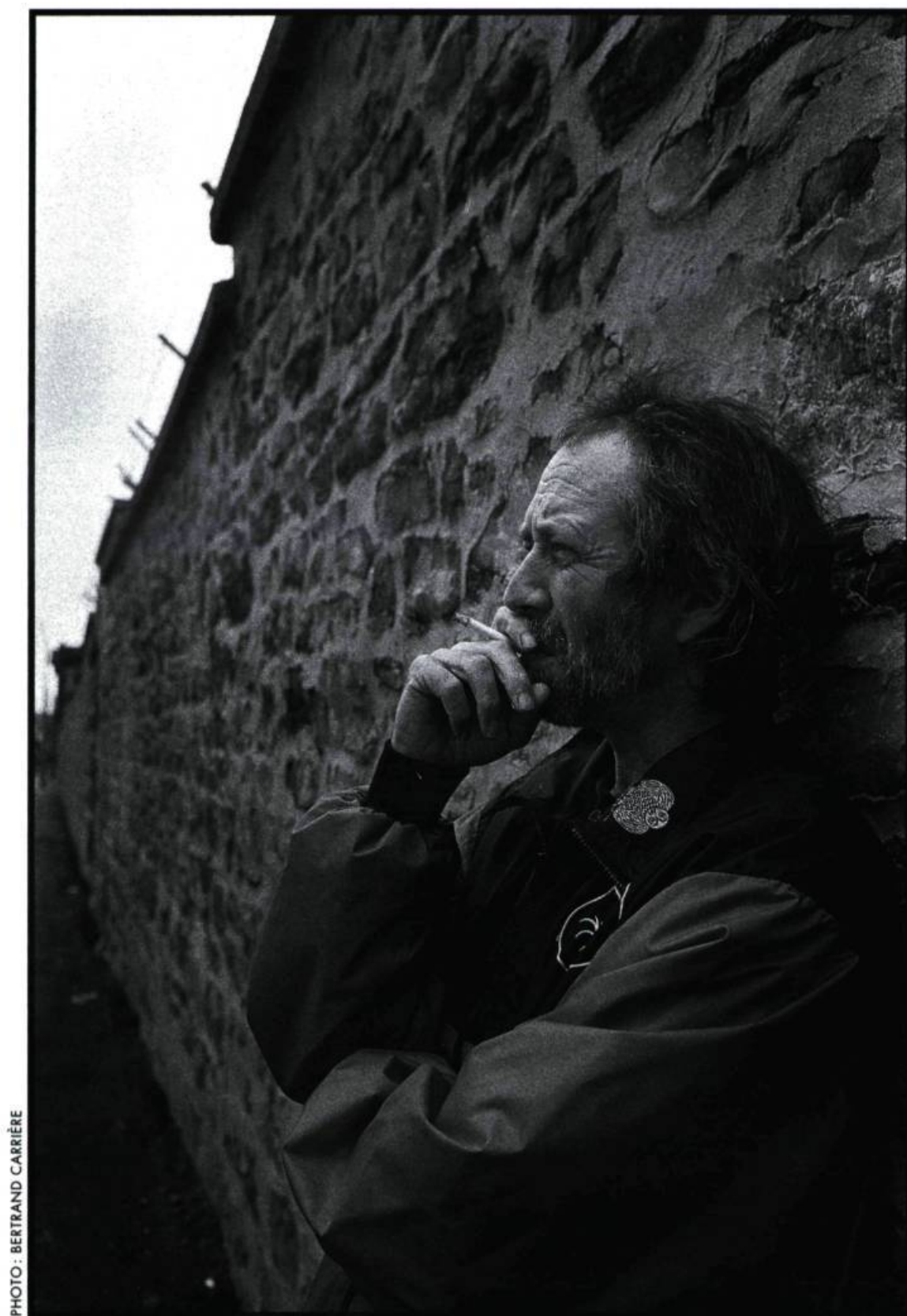


PHOTO : BERTRAND CARRIÈRE

« Tant que ce scénario reste à la base des institutions, il n'y a pas de problèmes. C'est lorsque ça monte dans l'appareil que ça bloque. »

duction anglaise de l'ONF, pourrait être intéressé. Il a fait lire le scénario à Jacques Godbout et ils m'ont rencontré pour me dire que ce n'était pas bon. À l'époque, le projet couvrait cinq ans avant Octobre — je voulais que les gens comprennent ce que les gars avaient fait — et la fuite de deux mois qui a suivi la mort de Laporte, ce qui aurait pu donner une série de 12 heures. Puis en même temps, c'était presque une thèse de science politique où je réglais mes comptes avec les libéraux, les fédéralistes, les marxistes-léninistes. C'était peut-être tout simplement pas bon... De plus, Katadotis m'avait dit que ce qui l'intéressait, c'était une critique du terrorisme urbain. Moi, je voulais faire un film que ma mère puisse comprendre, qu'elle saisisse ce qui s'était passé.

À la suite de ces commentaires, vous avez décidé de réécrire le scénario d'Octobre?

Je ne réécrivais jamais suivant ce qu'on me dit. J'en ai rien à foutre de l'opinion de ces gens-là. Le projet a évolué au cours des années, mais ce qui l'a amené à changer, c'est simplement que je l'ai porté pendant dix ans et que moi-même j'ai changé. Il est arrivé parfois que des gens me disent des choses intelligentes mais très peu souvent. On m'avait conseillé d'aller voir Harry Gulkin, qui était alors producteur (autour de 83-84). Je suis allé cogner à sa porte pour lui présenter mon projet. Il avait trouvé que c'était un excellent sujet et avait ajouté que si un gars comme Michel Brault ou Gilles Carle le réalisait, ce serait fantastique. J'ai pogné le feu au cul, puis je lui ai répondu: «Qu'ils mangent de la marde eux autres! Ils avaient juste à y aller en prison et à rencontrer les gars si ça les intéressait.» Alors, il m'a lancé: «Who the hell are you?» J'étais un minable et un naïf qui venait cogner à sa porte. Il avait raison de m'envoyer chier. Je n'étais rien...

À l'Institut du cinéma aussi on m'avait dit que j'étais encore trop petit, que je devais faire d'autres courts métrages. Je n'avais tourné à l'époque, comme film de fiction, que le premier *Elvis Gratton*, mais les gens avaient trouvé ça intéressant. J'ai donc fait le deuxième *Gratton*. C'était en même temps pour ne pas trop déprimer...

Puis Roger Frappier, qui était encore à l'ONF, m'a téléphoné. Il formait un groupe avec Denys Arcand, Léa Pool et d'autres et il voulait que je vienne avec eux. C'est avant tout pour un projet que j'avais sur Gilles Groulx qu'il m'avait engagé. Un jour, nous discutons des projets de chacun autour de la table. On m'a demandé ce que je voulais faire. Je leur ai parlé de mon projet sur Gilles Groulx. Ils m'ont dit: «Ouais, c'est intéressant, mais tu n'aurais pas autre chose?» Je leur ai raconté l'histoire de la famille Molson, de l'exploitation des ouvriers. «Oui, c'est très bien, mais

tu n'aurais pas autre chose?» Ils savaient tous que j'avais travaillé sur *Octobre*. À la fin de la journée, j'ai répondu: «J'ai un projet sur la crise d'Octobre» et là je crois que c'est Denys Arcand — ou tout le monde ensemble — qui a dit: «ÇA c'est un projet de film!!!» Peut-être que je me trompe en disant ça aujourd'hui, mais il me semble que c'est eux qui l'ont imposé. Frappier s'est donc retrouvé avec *Octobre*.

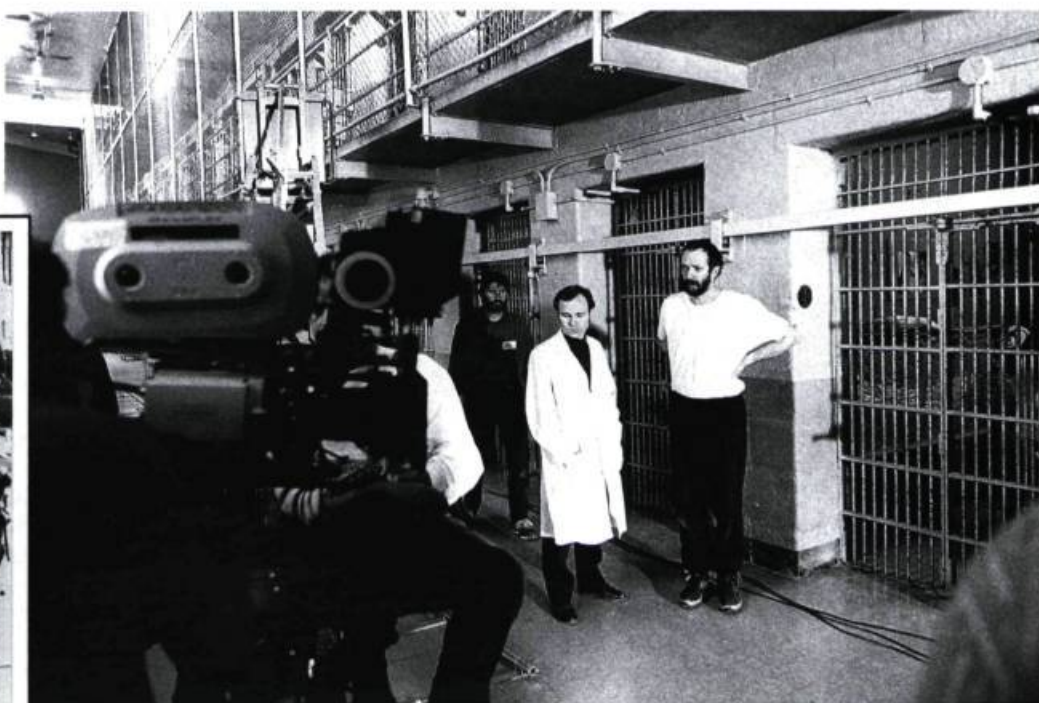
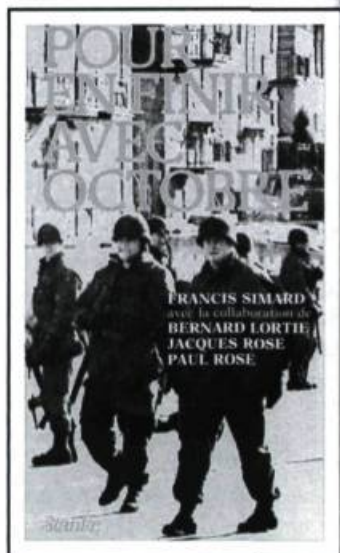
Arcand a alors tourné *Le déclin...*, Léa Pool, *Anne Trister*. Au même moment, le troisième *Elvis Gratton*, qui avait été plusieurs fois refusé, était accepté. Au lieu de sauter sur mon film, je suis allé tourner le *Gratton* et quand est venu le temps de faire *Octobre*, Frappier a quitté l'ONF. Je me suis donc retrouvé encore une fois le cul à l'eau.

Rendu à cette étape, j'avais écrit trois ou quatre versions du scénario. On me faisait toutes sortes de critiques. J'ai eu des discussions avec Arcand qui me parlait de Dramaturgie. Il me disait: «Ce qui est dramatique, c'est quand il y a des oppositions. Dans ton film c'est plate parce que les quatre gars sont d'accord. Or comme la seule opposition se trouve entre eux et Laporte, il faut créer des situations où Laporte s'engueule avec eux.» Peut-être qu'il avait raison mais dans la réalité, *ils n'ont pas parlé à Pierre Laporte*; ils ne voulaient pas lui parler. Puis Laporte était prisonnier, il n'allait pas s'engueuler avec les gars! Ça ne se pouvait pas, alors j'envoyais chier Denys Arcand qui pour moi, étant jeune, était une sommité. Je trouvais que c'était «phoney» sa dramaturgie. Je préférerais le réel, et quoiqu'il en pense, moi je crois que c'est plus fort.

En même temps, Denys peut être très efficace. Il me disait: «Commence! Lâche-nous la main.» En travaillant avec eux, le film s'était tranquillement resserré en un temps qui allait de l'enlèvement de Laporte à l'arrestation. Aujourd'hui, il ne reste plus que de l'enlèvement à Laporte dans la valise de l'auto.

Ensuite, Suzanne Dussault a pris le poste de Frappier à l'ONF. Quand il y a un changement comme ça, tout le monde se précipite avec son projet. Moi, je me suis dit que si mon film avait un peu de poids, elle m'appellerait. Puis comme de fait, au bout de trois mois, j'ai reçu un coup de fil de Suzanne Dussault qui me proposait de le faire. J'ai retravaillé encore un peu le scénario puis entre temps, elle aussi a quitté. Louise Gendron, qui l'a remplacée, m'a proposé un téléfilm d'un million avec 21 jours de tournage. Là, c'est moi qui ai refusé. Les trois *Elvis Gratton* qui, mis bout à bout équivalent à un long métrage, avaient pris 21 jours de tournage et j'étais tellement déçu du résultat. Je ne voulais pas répéter l'erreur de travailler sur un film et que ce soit tout croche, n'importe comment, parce qu'on n'aurait pas eu assez de temps... Les gags dans *Elvis Gratton* ne rendent que 40% de ce que j'avais en tête. Lorsque tu es deux heures pour faire un plan, avec du génie, tu es déjà dans la marde, mais si tu en as plus ou moins, tu es encore plus dans la marde... Je ne veux pas faire *Octobre* cul par-dessus tête. Je n'ai pas le droit de me casser la gueule avec ce film-là. Tu ne veux jamais te la casser, mais là, je me sens une responsabilité plus grande encore.

Donc, à ce moment-là, vous n'aviez pas encore de bâtons dans les roues...



Francis Simard derrière Serge Lessard (un comédien) et Pierre Falardeau sur le tournage du *Party*.

Tant que ce scénario reste à la base des institutions, il n'y a pas de problèmes. Généralement, les gens à la base des organismes sont tous corrects. C'est lorsque ça monte dans l'appareil que ça bloque. Mais à l'ONF, *Octobre* n'a même pas eu le temps de se rendre à ce niveau.

Je suis aussi allé partout dans le privé avec ce scénario. C'est là que je recevais des lettres d'insultes venant des lecteurs (anonymes) des institutions. Nous avons parfois mangé des osties de claques! Des remarques du type: «Vous êtes des minables, vous devriez plutôt aller vendre des souliers chez Yellow», nous en avons reçues beaucoup. En même temps, ce qui est fantastique avec ce scénario, c'est que je sens que chacun des lecteurs est touché très profondément. Je me suis même fait engueuler sur ce que font les personnages. C'est là que j'ai compris que le film touchait vraiment. Les anglophones pourraient traiter plus facilement ce sujet. Pour nous francophones, c'est plus que de l'histoire. Chacun de nous est interpellé: «Toi, qu'est-ce que tu aurais fait?» «Qu'est-ce que tu faisais pendant ce temps-là?» Nous sommes tous obligés de nous situer, de prendre position. À cause de cela, les réactions sont viscérales. Lorsque je dis que Bobet tremblait... J'ai toujours su que c'était un scénario à problèmes.

Le projet a aussi été dans les mains de Claude Bonin. Au bout d'un mois et demi, après que je l'aie appelé quelques fois, il n'avait toujours pas eu de rendez-vous avec Louise Gendron. Je suis parti moi-même à l'ONF et tout de suite j'ai pu voir Louise Gendron. Alors je me suis dit «Si en un mois et demi, le producteur n'a pas réussi à la rejoindre, qu'il me redonne mon scénario et qu'il mange de la merde.» Peut-être ai-je réagi à chaque fois en fou mais...

Ensuite, Alain Stanké a su que j'avais des problèmes et m'a appelé pour me dire qu'il voulait le faire. Stanké, c'est un gars vite! Ce qui fait tellement de bien dans ce milieu... Sauf, qu'il vou-

lait qu'on le fasse en vidéo pour la télé. Là encore, c'est moi qui ai reculé. Ce film-là pour moi, c'est comme un monument et je le veux en bronze, pas en styrofoam ou en plywood. Et si Léa Pool et les autres ont le droit de faire leurs monuments en bronze, je ne vois pas pourquoi je ne pourrais pas aussi. Je ne suis pas non plus un martyr innocent dans toute cette histoire. J'ai refusé des propositions parce qu'elles ne me convenaient pas et je ne le regrette pas. Je ne veux pas tourner *Octobre* en vidéo pour qu'il passe à la télé puis «merci, bonsoir...» Alors, quand j'ai dit à Stanké que je tenais à faire un film pour le cinéma, il s'est mis à explorer et a compris que c'est un tout autre domaine qu'il ne connaissait pas: aller voir les fonctionnaires des institutions... Lui qui est un gars vite, il n'a pas de temps à perdre avec des crétins...

Ensuite, je suis allé voir Michel Brault. Nous avons regardé le scénario ensemble et il m'a fait quelques critiques, dont une qui était fondamentale — une des rares que j'aie acceptées. Je me suis alors rendu compte que pendant toutes ces années, j'avais en quelque sorte refusé de voir la mort de Pierre Laporte. Au début, quand le scénario faisait neuf heures, la mort de Laporte n'était qu'un événement parmi une quantité d'autres. Brault m'a suggéré de développer tout le moment où la décision de tuer Laporte est prise. Et il avait raison. Il n'a donc pas accepté de le produire tout de suite; il a voulu que je réécrive. J'étais d'accord.

Après ça, nous sommes allés devant les institutions. J'ai rencontré une mémé de Téléfilm Canada qui m'a fait des remarques dont je n'avais rien à foutre. À la SOGIC, eux, ils ont reçu le document, mais ils n'ont pas donné de réponse. J'avais, depuis tout ce temps, écrit le scénario du *Party*, qu'ils ont décidé de faire. J'ai donc, une fois de plus, mis *Octobre* de côté.

Je continuais d'appeler Brault de temps en temps pour savoir s'il avait obtenu une réponse de la SOGIC. J'ai su que Gulkin, qui était rendu là-bas, avait approuvé le projet, mais qu'au moment

« Le sénateur a même clairement dit à la télé qu'ils allaient perdre leur job s'ils finançaient ce film-là. »

où il a voulu le faire accepter, le dossier est monté sur le bureau de Charles Denis... puis qu'il y est resté. Jusqu'à ce que, un an et demi plus tard (c'est-à-dire à la fin 91), après qu'on leur ait brassé le cul pour avoir une réponse, on apprenne que le projet était refusé. Ceux à qui j'ai parlé m'ont expliqué qu'ils avaient fait faire une analyse par leurs avocats et que ceux-ci avaient conclu qu'il ne fallait pas toucher à ça. J'ai alors écrit une lettre à Charles Denis, le traitant de tous les noms, en lui faisant remarquer que tout le monde savait pourquoi il avait eu sa job et que, comme il allait mourir avant moi, je le ferais de toute façon ce film.

J'ai fini par quitter la maison de production de Brault qui, en fait, est beaucoup plus celle de sa fille. Lui a ses projets à développer et il est très en demande. Il n'a donc pas beaucoup le temps de s'occuper de toi. Je me retrouvais à nouveau sans producteur, alors, Simard a dit à Bernadette Payeur de l'ACPAV (productrice des *Elvis Gratton* et du *Party*): «Si Falardeau va ailleurs pour réaliser le film, peut-être qu'il va trouver un autre producteur plus intéressant...» C'est à ce moment que Bernadette m'a appelé pour me dire: «Ok, je le fais...» Puis, à peu près en même temps, j'ai rencontré Christian Larouche de C/FP Distribution, qui insistait depuis longtemps pour que je fasse un autre *Gratton*. Chez C/FP, on avait déjà refusé le projet en imaginant tous les problèmes que ça pourrait entraîner pour eux. Larouche et André Link ne se voyaient pas dans une réunion avec Desroches (le pdg de Téléfilm) en train de parler d'*Octobre*... Mais là, ils ont fini par accepter de le distribuer lorsque je leur ai proposé un «deal»: ils me laissaient tourner *Octobre* et, en échange, je leur faisais un autre *Elvis Gratton*. Le projet a à nouveau été déposé devant les organismes en décembre 92.

Depuis, il y a eu bien sûr l'intervention publique du sénateur Gigantès contre le financement de votre projet après qu'il ait reçu d'une personne de Téléfilm une copie de votre scénario. Comment expliquez-vous qu'une telle chose soit possible?

Moi, ça ne me choque même pas... Beaucoup de gens ont été surpris. Depuis toujours, j'ai l'impression de vivre en Pologne. Alors, c'est tout à fait normal que ça arrive.

Mais le silence de Téléfilm, pourtant au cœur de la controverse, n'est-il pas en soi une prise de position? Leur avez-vous posé des questions sur la fuite de documents?

Après la deuxième attaque du sénateur, j'ai pensé déposer une plainte au criminel pour vol et recel pour envoyer la police saisir les papiers chez Gigantès, mais je n'ai pas voulu emmerder

Téléfilm. Je les laisse se débrouiller avec ça. Déjà, le fait que je me sois défendu sur la place publique, ça ne faisait pas leur affaire. Ils auraient bien mieux aimé que je ferme ma gueule et que je tienne ça mort en se disant que le feu s'éteindrait tout seul. Mais ce n'est pas leur nom qui était dans les journaux. C'était écrit: «Pierre Falardeau est un raciste», comme si je prêchais la haine raciale...

Il faut dire qu'en même temps, ça faisait peut-être mon affaire que le sénateur sorte cette histoire dans les médias. Ce projet a été refusé tellement de fois... Lorsque tu n'es rien, c'est facile pour eux: ils te disent «non» et tu retournes chez toi la queue entre les jambes. Depuis *Le party*, je suis un peu plus connu; c'est donc déjà un peu plus difficile de refuser. Mais maintenant que cette histoire est connue de tout le monde, ils sont un peu pris. Ils se retrouvent en très mauvaise position, coincés entre les sénateurs et le gouvernement d'un côté qui leur demandent: «Quelle est votre décision. Ah oui! vous, à quel moment on renouvelle votre contrat?» — et le sénateur a même clairement dit à la télé qu'ils allaient perdre leur job s'ils finançaient ce film-là —, et de l'autre côté, le public qui sait... Alors moi, je ne veux pas serrer la vis encore davantage.

Quelles réactions votre projet a-t-il suscité à la SOGIC et à l'ONF depuis le dernier dépôt?

De la SOGIC, aucune... après cinq mois! On me dit que ça suit son cours... Et du côté de l'ONF, ils sont en train d'évaluer... J'ai rencontré leur avocat cette semaine qui a lu le scénario avec moi et m'a fait des remarques sur les dialogues du type: «Telle phrase, il y a pas mal trop d'insultes. Puis là, tu traites Bourassa de tarte.» C'est pas moi, c'est le personnage!!! Ce n'est pas Jacques Godbout qui a enlevé le ministre, ce sont des ouvriers de la rive-sud! Et pour eux, c'est un trou d'cul. On va nous traîner en cour où il va falloir prouver que c'est un trou d'cul? Lorsque je vois comme ça des avocats discuter de cinéma, j'ai vraiment l'impression d'être en Pologne il y a dix ans...

Avant ça, les avocats de l'ACPAV aussi avaient passé le scénario au peigne fin pour les assurances. Ils faisaient remarquer: «Telle ou telle chose, ça ne cause pas de problème. Par contre ici, tu appelles Pierre Laporte Monsieur 10%: ça, c'est plus compliqué.» Mais c'est le RÉEL! C'est comme ça qu'ils l'appelaient!... Ce n'est pas moi qui invente ça... «Oui mais il n'y a pas de preuves...» J'ai argumenté et ils ont fini par me dire que si j'y tenais, c'était 50 000\$ de plus pour les assurances. Puis ça continuait: «Bon, ici à la page 65, c'est écrit "Avec quel argent il faisait ses élections Laporte? Avec l'argent de la mafia". As-tu des preuves?» Alors là, j'ai sorti les dossiers de la CECO sur les relations de Laporte avec la mafia, ce qui pour eux n'était pas assez clair parce qu'on n'a pas retrouvé de talons de chèques. Comme si, lorsque quelqu'un échange de l'argent avec la mafia, il demande un reçu! On pouvait lire partout dans les journaux en lettres de deux pouces: Laporte et la mafia; et voici les journaux! Que voulez-vous de plus? «Oui, mais...» Un autre 50 000\$ pour la mafia. J'étais déjà rendu à 100 000\$ pour deux mots, alors j'ai dit: «OK, je vais les enlever...» C'est vraiment kafkaïen!

À l'ONF, on m'a dit que ce n'est pas une procédure habituelle de faire lire les scénarios par des avocats. Ce qui me cho-



Julien Poulin dans *Elvis Gratton*

quait, c'est que je sois le seul qui doit passer par là. Les autres, de quoi parlent-ils? Du sexe des anges?

Ne doit-on pas se surprendre qu'une association comme celle des réalisateurs ait mis autant de temps avant d'intervenir alors que vous étiez attaqué publiquement par des politiciens?

Ont-ils déjà pris position sur ce qui concerne l'art? Les seules choses dont ils ont parlé, c'est de leur câlisse de contrat-type! Et lorsqu'ils ont pris position sur le rapport Arpin, ils ont réagi comme des p'tits vieux au référendum de 80. Cette association ne défend que des intérêts corporatistes. Les seuls appuis que j'aie eus me sont venus de quelques individus, ce qui m'a fait beaucoup de bien, parce que se retrouver seul à la télé avec un sénateur... Je me sentais tellement triste.

Mais en fait, toute cette histoire a permis d'étaler au grand jour un droit de regard d'ordre politique sur la subvention des films.

Oui, mais pas encore tout à fait. Avec le sénateur, il a juste été question de la liberté d'expression, mais si le projet est refusé, je publie le scénario et après on va faire le vrai débat: sur la façon dont fonctionnent les institutions, la censure, etc. Je vais en faire des organigrammes pour que les gens allument leurs lumières. Je



Bob Elvis Gratton et sa Linda (Denise Mercier) dans *Les vacances d'Elvis Gratton*, le deuxième de la série.

me rappelle que certains semblaient surpris lorsque je leur disais: «Bon, écoutez bien ça: le gars qui dirige les nouvelles à Radio-Canada s'appelle Thibault. Il vient du bureau de Pierre Elliott Trudeau. Or, quel genre de nouvelles pensez-vous que nous avons?» Godbout, dans un de ses films sur les médias, s'avance, s'avance de plus en plus. Je me disais: «Est-ce qu'il va le dire? Est-ce qu'il va en parler de Thibault?» Puis, hop! le film coupe et on se retrouve en France. Câlisse de Godbout!!! Au *Point*, de quoi parlent-ils ou ne parlent-ils pas? Le boss de Radio-Canada aujourd'hui s'appelle Veilleux; c'est un ancien haut-fonctionnaire des affaires intergouvernementales... C'est pas bien compliqué à comprendre tout ça...

Ne croyez-vous pas qu'il y ait une part d'autocensure dans le travail des cinéastes? Les institutions ont beau dire qu'il n'y a aucune censure, mais n'est-ce pas plutôt qu'il existe des règles tacites et que les cinéastes trouvent normal de s'y plier? Personne ne fait de vagues parce que chacun a un projet déjà déposé, ou qu'il prévoit déposer, qu'il espère voir accepter.

C'est ce que je pense. Vous pouvez mettre mon nom derrière tout ce que vous venez de dire... Moi, je regarde aller tout ça et je déprime.

Mais ne croyez-vous pas que vous auriez eu moins de réactions de ce type-là si Octobre s'était tourné il y a dix ans? Aujourd'hui, avec tout le courant «politically correct», tout est scruté à la loupe pour ne pas offenser les uns et les autres: les minorités visibles ou invisibles, les homosexuels, les hétérosexuels, les femmes, etc.

C'est pour ça que lorsque j'ai écrit le premier synopsis d'un projet que je prépare sur la pendo des Patriotes, je l'ai écrit comme si ça se passait en Pologne. J'ai seulement changé le nom des gens et des lieux. À l'ACPAV, ils ne comprenaient plus rien... Mais je suis sûr que si je situais ce film-là en Pologne, je n'aurais pas de problèmes. Lorsqu'un gars dirait: «Les osties de Russes sales», ce serait «politiquement correct», mais là c'est écrit «les

**« Je suis certain
que chaque cinéaste,
intellectuel, écrivain, sait très
bien de quoi ne pas parler s'il
veut survivre. »**

Anglais». Aye, tu n'as pas le droit de dire ça! Mais ce n'est pas moi qui le dis, c'est le personnage. Ils ne vont quand même pas dire qu'ils les aiment; ils vont être pendus le lendemain matin!!!

Mais disons quand même que le «politically correct» n'est qu'un élément qui est venu s'ajouter à un problème encore plus profond. Fondamentalement, notre situation de peuple colonisé, conquis, fait que tout le monde a le cul serré tout le temps, et le système d'aide — mais aussi de contrôle, de contrôle de la pensée — qui a été mis en place va tout à fait dans ce sens. Il est très puissant et tout le monde plie devant lui.

L'Église a aussi longtemps exercé ce pouvoir restrictif. Or on constate que les pays qui ont longtemps vécu sous un régime autoritaire, comme dans les pays de l'Est par exemple, ont du mal à gérer leur liberté lorsqu'ils la retrouvent. Elle est devenue étrangère à leurs habitudes.

La Boétie, un ami de Montaigne, a écrit, dans *Discours de la servitude volontaire*, qu'un peuple qui perd sa liberté, à la première génération, les gens savent encore ce qu'est la liberté, ils sont donc enragés et se rebellent contre leur servitude. Mais après plusieurs générations, ils ne savent même plus ce qu'est la liberté. Les choses deviennent normales: c'est normal qu'il y ait un système, aussi normal qu'il décide. Il est très bien ancré et fonctionne. On retrouve partout des systèmes étatiques et qu'on les appelle communisme ou capitalisme, ce sont tous des structures de contrôle qui contrôlent parce que c'est le rôle de l'État. Face à ce système, nous fermons tous nos gueules à tour de rôle, pour manger, pour faire un autre film, écrire un autre article... Je suis certain que chaque cinéaste, intellectuel, écrivain, sait très bien de quoi ne pas parler s'il veut survivre. Si tu demandes une subvention au Conseil des arts, tu sais ce qui est à la mode et ce qui ne l'est pas.

Les cinéastes eux-mêmes proposent des thèmes, des cases dans lesquelles ils s'insèrent ensuite: des séries sur les relations interculturelles, sur la famille, sur l'identité masculine, etc.

C'est comme le film de Michel Brault sur les hassidiques. C'est d'une mièvrerie et d'une platitude! et de la part d'un génie qui a eu un prix de mise en scène à Cannes. Et l'autre film qu'il avait tourné sur les femmes battues; à la fin, on retrouve le numéro de téléphone du centre des femmes battues. Il n'y a plus d'œuvres d'art. Lorsque j'avais écrit le scénario du *Steak* par exemple, je voulais mettre un commentaire un peu enragé; je pensais au poème de Léo Ferré *Il n'y a plus rien*. Mais on m'a

conseillé de laisser le spectateur se faire sa propre idée. Autrement dit, il faudrait qu'une œuvre d'art ait un commentaire neutre! Il y a des normes partout. Et pour les *Gratton*, c'était pareil. Des gens de Radio-Québec venaient me dire: «Tu couperas ce bout-là, puis ce bout-là.» Je suis sûr que 95% des réalisateurs disent: «Certainement monsieur!»

C'est Renoir qui disait que le problème de bien des films, c'est que tout le monde veut qu'ils soient trop bons. On veut que tu engages le meilleur directeur photo, le meilleur monteur, etc. Lui disait: «Non, c'est mon œuvre; je veux la monter moi-même. Tant pis si c'est moins bon.» On ne se rend pas compte que bien des films qui ont des défauts sont parmi les plus intéressants.

Si on en revient à la dernière version du scénario telle que déposée en décembre, ne ressentez-vous pas une certaine frustration par rapport à tout ce que, au départ, vous aviez souhaité montrer de la crise d'Octobre?

On ne peut pas tout dire en un film. Je ne viens pas clore le débat sur Octobre 70. Je réfléchis sur un tout petit bout de cette affaire, mais il y a encore tout le reste à explorer: les implications, tout ce que ça a entraîné, à quoi cela a servi, ce que le gouvernement a fait (les arrestations, les saisies, les manipulations). Mais ici, on ne réfléchit jamais sur les choses. Sur le référendum de 80 par exemple, tout ce qu'il y a, c'est le film minable de Denys Arcand. À chaque fois, on ne fait toujours que tourner la page. Sans même se poser de questions, on s'est dit: «Bon, le référendum n'a pas marché... puis de toute façon c'est "fucké" ça l'idée d'indépendance! Ce qui est le "fun" maintenant, c'est ce qui est cosmopolite...» On jette puis on passe à autre chose. Tous les gars qui ont été marxistes-léninistes, comme Jean Barbe, rient de ce qu'ils ont fait. Vont-ils rire aussi plus tard de ce qu'ils sont aujourd'hui? Je n'ai encore vu personne écrire un livre sur son expérience marxiste-léniniste: pourquoi ils ont adhéré à ça, etc.? Il n'y a jamais de continuité, pas de mémoire. Je ne peux pas prétendre vider une question en un film. Il y a de la place pour douze films sur un sujet comme la crise d'Octobre. Il faut un ensemble d'œuvres pour avoir une vision; je ne peux pas imaginer régler le cas des événements de 70 à jamais.

C'est comme mon projet sur les Patriotes... il est aussi très circonscrit dans le temps. Ce sujet m'intéressait depuis longtemps, mais le problème était de trouver le biais par lequel l'aborder. J'ai finalement décidé de traiter d'une seule journée de 1837-38, dans la «wing» où 16 prisonniers politiques apprennent qu'ils vont être pendus le lendemain. Donc, je ne retiens de ces deux années-là que les dernières 24 heures de Delorimier et de son groupe. Ce n'est pas mon intention de donner un cours d'histoire. Il y a des gens qui ont lu le scénario qui semblaient ignorer qu'il y avait eu une conquête au Québec!... Lorsque je vois ça, je me dis: «Je ne peux quand même pas tout expliquer! Lisez, informez-vous, faites de quoi ciboyer!» Moi, ce que j'espère toujours, c'est qu'un jeune, quelque part dans un cégep, voit mon film et que, dans les semaines qui suivent, il se mette à lire pour en savoir plus et qu'il avance... ■