

Entretien avec Denys Arcand

Alain Charbonneau

Numéro 72, 1994

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/23103ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (imprimé)

1923-5097 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce document

Charbonneau, A. (1994). Entretien avec Denys Arcand. *24 images*, (72), 6–11.

ENTRETIEN AVEC DENYS ARCAND

PROPOS RECUEILLIS PAR ALAIN CHARBONNEAU

Depuis le succès retentissant du *Déclin de l'empire américain*, Denys Arcand n'est plus tout à fait lui-même ni plus tout à fait un autre. À cheval sur l'univers personnel qu'il a créé au fil des années et les moyens d'expression nouveaux qui lui sont aujourd'hui proposés, l'auteur inspiré de *La maudite galette* navigue à contre-courant du cinéma québécois à l'autonomie duquel il a par ailleurs lui-même si intelligemment contribué. Son dernier film, adapté d'une pièce de Brad Fraser et tourné en anglais, cloue le cercueil des questions sociales et politiques qui ont caractérisé son cinéma jusqu'au référendum de 80. Rencontre avec un homme en rupture de ban.

24 IMAGES: *Pourquoi avoir choisi d'adapter Unidentified Human Remains and the True Nature of Love de Brad Fraser?*

DENYS ARCAND: J'ai assisté à une représentation de la pièce au moment de sa création à Montréal et le texte m'a beaucoup plu. À l'époque, je peinais sur un scénario depuis pas mal de temps et je me suis dit que le mieux, ce serait peut-être de laisser l'ébauche en plan et de passer à autre chose. Bien que l'univers de Fraser soit assez différent du mien, je retrouvais un type d'écriture qui, lui, m'était plutôt familier. J'ai surtout été sensible à l'intrigue à sept personnages, structurée comme une fugue, et au mélange de comédie et de drame — toutes choses qui sont des constantes de mes propres films.

De façon générale, le cinéma québécois n'aime guère adapter. Mythe de l'auteur oblige, on privilégie le scénario original et le désir de signifier à tout prix. L'adaptation est souvent perçue comme un renoncement au statut de créateur. Et pourtant, les cinéastes, au Québec comme partout dans le monde, sont les premiers à se plaindre de la «crise du scénario».

La littérature mondiale constitue une banque extraordinaire de scénarios. Il m'est bien sûr déjà arrivé de lire des romans sur lesquels j'aurais souhaité travailler, comme *The Remains of the Day* ou *The Bonfire of the Vanities*, mais il était évidemment inutile de penser à les adapter. Il y a beaucoup d'appelés et peu d'élus pour ce type d'entreprise. Quant à la littérature québécoise, que je suis quand même d'assez près, je n'ai jamais trouvé un roman qui recoupe mes préoccupations. Avec *Human Remains*, c'était en fait la première fois, dans ma vie de cinéaste, que je trouvais quelque chose qui m'attirait au point que je veuille l'adapter. Et puis, j'ai trouvé cela très reposant de ne pas avoir à me battre avec un sujet. L'écriture est pour moi une vraie torture.

Et votre réputation d'auteur ou du moins, d'homme de scénario?

C'est une question qu'on me pose souvent: qu'avez-vous voulu dire avec ce film? Je n'ai rien voulu dire, tout ce que j'ai voulu, c'est faire un film. Je cite toujours la phrase de Samuel Goldwyn: «If you got a message, call Western Union». Si vous avez quelque chose de si précis à dire, envoyez un télégramme, ne faites pas un film. Cette fois, les enjeux ont tout simplement été différents. Comme je disposais déjà d'un scénario, j'ai pu me

concentrer davantage sur la mise en scène. Et je me disais qu'au pire, tout ce que je ferais en réalisant ce film, ce serait de permettre à un plus vaste public de découvrir la pièce de Brad, qui a été présentée, à Montréal comme ailleurs en Amérique, dans des théâtres un peu marginaux.

Ce qui frappe à la lecture de la pièce, c'est qu'elle correspond davantage à l'idée qu'on se fait d'un scénario qu'à celle d'une pièce de théâtre. Il y a un montage cut, inscrit dans le texte.

Très juste. Sur scène, tous les personnages étaient présents à la fois et c'est par des effets d'éclairage que l'on passait d'un lieu à un autre, d'une scène à une autre. En plus, les scènes étaient toujours très courtes, on retrouvait un peu de la nervosité du montage cinématographique. En ce sens, la pièce était déjà prête pour l'adaptation. Le seul problème, c'était la structure générale. La pièce comprend deux actes: il y a un premier crescendo qui conduit à la grande scène comique de la fin du premier acte, puis une seconde montée qui éclate à la toute fin, dans le dénouement tragique de la pièce. Comme le film allait être plus court que la pièce de presque trois quarts d'heure, il a fallu restructurer l'ensemble pour que ça tienne en un seul mouvement ascendant.

Mais vous n'avez pas coupé tellement dans le texte. Vous avez même créé un nouveau personnage...

En effet, le texte est sensiblement le même. Brad souhaitait ajouter un nouveau personnage secondaire — l'amant de passage de David — pour mieux montrer la vie de David lorsqu'il «courage» dans les bars, mais aussi pour souligner la menace constante du sida qui pèse sur les générations plus jeunes. Lorsque la pièce a été écrite au milieu des années 80, le sida n'était pas une source de préoccupation constante pour l'auteur. Aujourd'hui, les choses ont changé, et Brad voulait accorder davantage d'importance à la maladie.

Vous avez la réputation d'être un bon directeur d'acteurs. Jusqu'à Jésus de Montréal, vous aviez travaillé avec des acteurs que vous connaissiez, ne serait-ce que de réputation. Là, c'était l'inconnu. Doublement même, puisque la plupart des acteurs sortaient des écoles de théâtre et n'avaient à peu près pas d'expérience de la caméra.

Oui et non. Les comédiens étaient jeunes en effet, mais dans le milieu canadien anglais et américain en général, la situation est différente de celle qui prévaut au Québec. Il y a beaucoup plus d'emplois qu'au Québec, même si les emplois sont souvent plus mauvais qu'au Québec. La plupart des acteurs — exception faite de Ruth Marshall — avaient eu l'occasion de jouer des petits rôles ou des caméos dans des productions américaines. Ils avaient donc en fait une grande expérience de la caméra, des éclairages, des déplacements, même s'ils n'avaient évidemment jamais joué de grands rôles. Mais il est vrai que pour moi, c'était l'inconnu.

Et cela a changé quelque chose sur le plateau, dans la direction des comédiens?

Non, pas vraiment. Il y a une différence avec les jeunes comédiens québécois, c'est que les comédiens anglais, eux, sont motivés par la possibilité de se retrouver, un jour, à Hollywood. Pour eux, c'est une chance unique de jouer dans une grosse production, même canadienne, et ils arrivent donc sur le plateau avec une énergie et une volonté de Rastignac.

Et comment s'est fait le choix des comédiens, en particulier celui de Thomas Gibson?

Je ne connaissais pas les acteurs et m'en suis remis aux directeurs de casting, qui ont rempli une fonction plus importante que dans la réalisation de mes films précédents. Pour la première fois, j'ai fait appel à plusieurs directeurs de casting: Lucie Robitaille comme d'habitude à Montréal, mais aussi Lynn Kressel à New York, la directrice de casting de David Cronenberg à Toronto et quelqu'un d'autre encore à Vancouver. Ce réseau m'a permis d'élargir considérablement le bassin de comédiens dans lequel puiser. Pour le personnage de David, qui est le plus important dans la pièce, j'ai d'abord cherché au Canada, mais personne ne convenait vraiment. À l'époque, le comédien qui avait créé la première fois le personnage sur scène et que j'aurais bien aimé engager tenait sur Broadway le rôle principal de *Kiss of the Spider Woman*. Pas question d'attendre qu'il soit libre. Comme le film allait être tourné entièrement au Canada, je n'avais pas le droit d'engager plus d'un acteur américain, à cause du règlement de Téléfilm. J'avais songé à une Américaine pour le rôle de Candy, la colocataire de David, mais finalement c'est Gibson que j'ai retenu.

Le personnage qu'il interprète rappelle le comédien que jouait Lothaire Bluteau dans Jésus de Montréal.

Oui, et ça m'agaçait d'ailleurs beaucoup. Je me disais: pas encore une histoire d'acteur marginal. Mais je n'étais pas pour réécrire l'histoire. Comme j'aimais tout le reste de la pièce, ce détail excepté, j'ai décidé de faire avec.

Non seulement le personnage de David est un comédien, mais c'est un comédien qui s'est prostitué en jouant dans des téléromans et qui, par dégoût sans doute, a troqué le métier d'acteur contre celui de serveur. Est-ce qu'il n'y a pas chez vous une conception janséniste de l'art?

De l'art, je ne sais pas, mais dans un monde comme le cinéma, le métier d'acteur comme celui de réalisateur est un métier foncièrement impur. On est constamment forcé de se salir, on

est continuellement confronté à des questions d'ordre éthique. Ce genre de dilemme est peut-être plus dramatique encore au Canada en ce sens que nous œuvrons grâce à l'argent des contribuables. D'où une foule de questions: est-ce que je fais la bonne chose? est-ce que je dois accepter de tourner tel ou tel film, telle ou telle pub? jusqu'où puis-je jouer avec la liberté qui m'est donnée? quel est l'état de ma responsabilité en tant que créateur? Tout ça m'obsède, et forcément on trouve trace de ces préoccupations dans mes films.

Enviez-vous les écrivains?

La comparaison n'est pas bonne. À quelques exceptions près, les écrivains québécois sont professeurs de cégep ou d'université, ils ne vivent pas de leur production artistique. Et puis, l'écriture est quelque chose qui se pratique dans la solitude, les auteurs ne sont pas soumis à la tentation. Tandis que les cinéastes, jeunes ou vieux, sont constamment sollicités par l'extérieur, on leur offre de faire des pubs, des vidéoclips, bref plein de choses qui sont payantes mais qui ont peu à voir avec leur métier propre, qui est de faire des films.

Dans Human Remains, on retrouve une structure opératique, qui est une constante de vos films. L'œuvre est le théâtre de destinées qui se croisent — même par ricochet — et le parallélisme est reconduit par la mise en scène, qui accentue l'imperméabilité des univers mitoyens où évoluent les différents personnages.

Je parlerais plutôt d'écriture fuguée. Il y a un thème dominant, puis un second qui se superpose au premier, et ainsi de suite.

Si je parlais d'opéra, c'est qu'il y a dans vos mises en scène un aspect spectaculaire qui, lui, évoque davantage le caractère imposant de l'opéra. Dans une fugue, la structure est dissoute alors que dans vos films comme dans l'opéra, on sent la structure, le parallélisme généralisé, qui figure jusque dans les affiches de vos films. Dans Human Remains, on guette la scène où les personnages périphériques des deux triangles amoureux vont enfin se croiser.

C'est juste, mais je ne sais pas dans quelle mesure cela relève de l'opéra. Il est néanmoins vrai que j'ai toujours aimé l'opéra, que mon éducation musicale s'est faite en écoutant Gluck, Verdi ou Donizetti.

Human Remains rappelle Jésus de Montréal par le double discours qui le sous-tend. D'un côté, un récit plus ou moins linéaire, de l'autre, ce que le récit représente, ce qu'il nous dit du monde dans lequel nous vivons. Il y a là un dispositif qui tient de la parabole. En quoi cette nouvelle façon de dire les choses coïncide-t-elle avec votre désintéret pour les questions de société?

Dans le cas de *Human Remains*, ce discours à double fond était déjà présent dans le texte de Brad, et jusque dans le titre par la conjonction «et» qui unit les «restes humains» et la «vraie nature de l'amour». C'est pourquoi sans doute j'ai été séduit par cette pièce: elle est très proche de la manière dont je m'exprime, même si elle décrit un univers qui ne m'est pas familier par certains côtés. Cela dit, je ne sais pas si on peut parler de parabole. Mais je suis d'accord avec ce que vous dites de mon désintéret de la chose sociale, qui est manifeste depuis *Le déclin...*. C'est la

LOVE AND HUMAN REMAINS

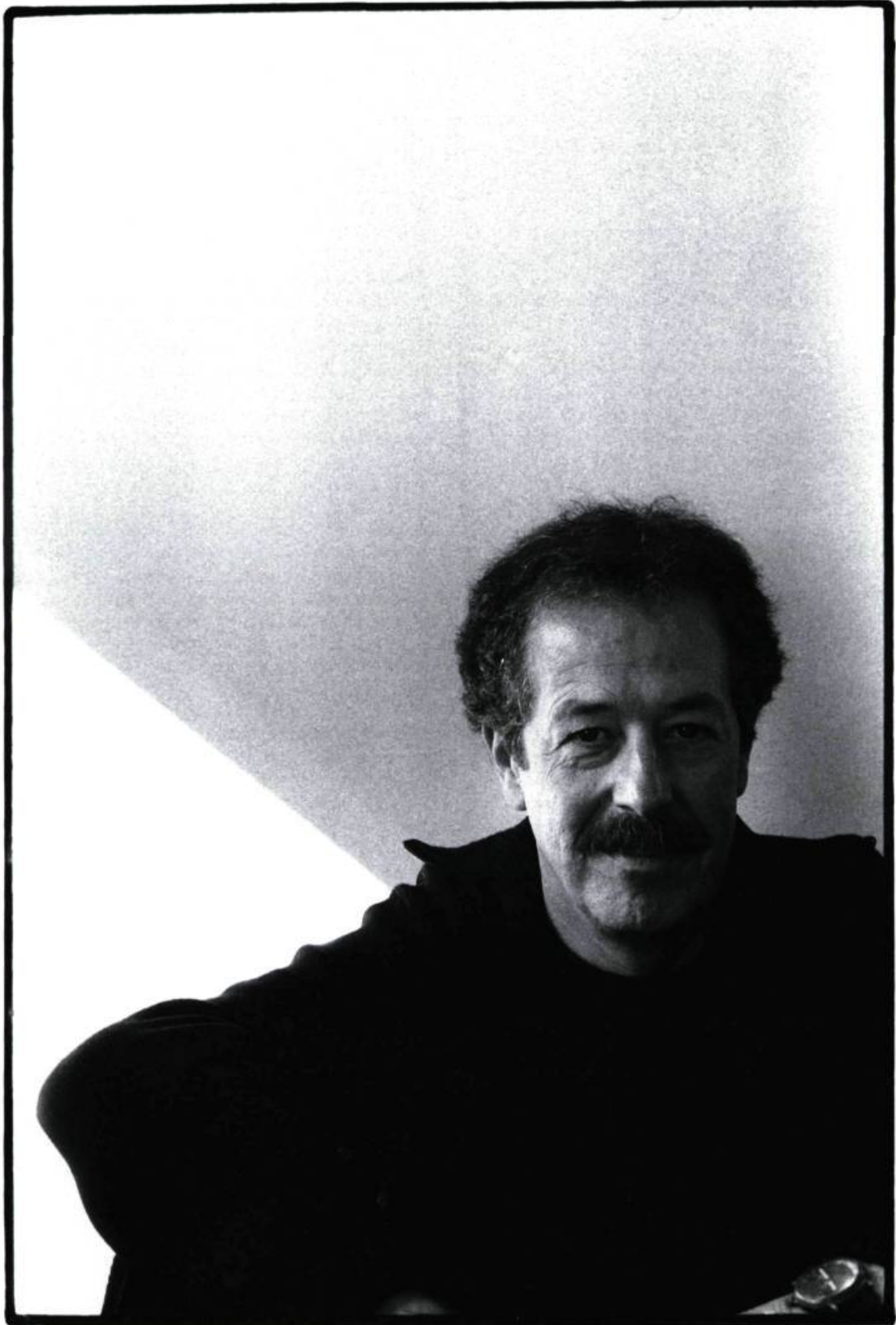


PHOTO : BERTRAND CARRIÈRE

traduction la plus immédiate de là où j'en suis. Il s'est trouvé qu'après le référendum, j'ai perdu tout intérêt dans la vie publique. Depuis, je ne lis plus les journaux, je suis l'actualité de très loin. Et de façon générale, je deviens de plus en plus fasciné par les phénomènes d'âme, par ce qui arrive aux âmes humaines.

Une façon de nier le caractère historique de la vie humaine, qui vous a préoccupé si longtemps de par votre formation d'historien.

Oui.

Mais il y a quand même du La Bruyère chez vous.

Les caractères...

Oui. Vos personnages répondent souvent à une typologie amusée de l'homme social. Dans Human Remains toutefois, on ne retrouve pas cela. Il y a bien un portrait de la génération X, mais le regard sociologique en est absent.

C'est juste.

Ne seriez-vous pas prêt à faire le saut, à réaliser un pur thriller ou un drame?

J'ai toujours dit oui, mais en fait je ne l'ai jamais fait. Ce qui doit bien vouloir dire quelque chose. Sur le plan théorique, je n'ai rien contre un pur policier, sauf qu'en général, ce genre de film repose sur une mécanique très rigoureuse, très bien huilée, que je suis incapable de monter moi-même et que je n'ai jamais trouvée dans le tas de scénarios qu'il m'a été donné de lire. Et puis, le thriller est un genre usé, on en trouve très peu de bons aujourd'hui, il y a toujours des failles terribles dans le scénario. Comme j'ai un esprit hyperréaliste, extrêmement logique, tout ce que je vois ce sont ces failles.

Le tournage de Human Remains s'est déroulé entièrement à Montréal, intérieurs et extérieurs. Mais la ville est anonyme.

C'était d'ailleurs le défi. À l'origine, je devais tourner à Edmonton. Mais pour des raisons financières — nous n'avons pas obtenu de soutien du gouvernement de l'Alberta — on a été contraint de tourner le tout à Montréal, ce qui m'ennuyait un peu, car je venais de faire *Jésus de Montréal*. Je me disais: Comment vais-je faire pour filmer Montréal autrement? J'ai donc exploré des coins de la ville que l'on ne filme pas en général: le centre-ville ouest, près de la rue Guy, de l'échangeur Turcot, de Ville LaSalle et du canal Lachine. Ce qui est bien avec Montréal, c'est que c'est à la fois très laid et très multiforme: on peut donc faire n'importe quoi avec la ville qui se prête bien à tous les découpages.

La musique de McCarthy tranche avec la musique souvent classique de vos films précédents.

Dans *Gina*, j'avais déjà utilisé du rock, joué par Michel Pagliaro. Ici, je voulais aussi du rock, par souci de réalisme psychologique. Une musique qu'il est d'ailleurs très difficile d'obtenir. D'une part, parce que les musiciens de rock ne sont pas toujours des gens avec qui il est facile de travailler. D'autre part, je ne voulais pas travailler avec des musiciens de studio, ceux qui jouent dans les shows de variétés de Télé-Métropole ou Radio-Canada et



Candy (Ruth Marshall).



Jerri (Joanne Vannicola).



Benita (Mia Kirshner).

qui diluent souvent le rock. Ça me prenait de vrais musiciens de rock et McCarthy était donc la personne toute désignée: il connaissait le milieu et il a pu former un groupe, qui a répondu très précisément à mes exigences. Il me fallait des pièces très courtes. Et puis, il y avait aussi la musique Nouvelle-Âge sidéral, qui accompagne les séquences de Benita. De façon générale, la musique de *Human Remains* est plus étale que dans mes films précédents, on sent moins les effets d'entrée.



Jerri, David et Candy. «J'ai toujours mis en scène des déracinés...».

Il y a deux scènes qui rompent avec le ton de la pièce et qui introduisent une teinte d'humour : la scène sado-maso-western et la scène comique et légère à la Feydeau.

Oui. Ce sont des scènes qui figuraient déjà dans la pièce. J'ai choisi de les jouer telles quelles, comme c'est écrit, sans masquer les origines théâtrales du texte. C'est très drôle à réaliser, à cause du côté pastiche ou exercice de style. Surtout la scène sado-maso, qui a été tournée dans une sorte de faux style Leone, tout en exagération, avec l'éclairage dans les yeux et tout. J'aime beaucoup insérer ce genre d'aparté, comme la scène du doublage des films pornos dans *Jésus de Montréal*.

Oui. L'humour est toujours ponctuel dans vos films. On vous imagine mal mettre en scène une comédie.

J'en serais incapable. De nature, je suis quelqu'un qui rigole, mais qui ne fait pas que rigoler. Il en va de même dans mes films.

Vous procédez presque toujours par coupe synchronique dans vos films. Vous décrivez des générations sans jamais les situer par rapport aux générations qui précèdent. Le père est d'ailleurs le grand absent de votre œuvre. *Human Remains* n'échappe pas à cette règle.

Encore là, tout cela était déjà dans la pièce. Mais il est tout à fait juste d'observer qu'il n'y a pas de famille, ni de père dans mes films. C'est en partie à cause d'une réaction viscérale au reste du cinéma, de la littérature et du théâtre québécois, qui m'ont toujours tombé sur les nerfs justement à cause de l'envahissante présence de la famille. La famille, la famille, toujours la famille. On ne trouve pas cela dans le cinéma américain, je n'ai jamais vu le père ni la mère d'Humphrey Bogart ou de Clint Eastwood. Dans le reste du cinéma mondial, cela joue un rôle, mais jamais dans les mêmes proportions que dans le cinéma québécois. En réaction à cela, j'ai toujours mis en scène des déracinés, des personnages dont on ne sait pas d'où ils viennent.

Étrangement, vous interprétez souvent des figures d'autorité dans les courts rôles que vous tenez à l'écran : juge, directeur d'école, voire détective...

(Rires) Je ne sais pas, peut-être que d'un point de vue psychanalytique, il y aurait des choses à dire là-dessus. Mais à propos du père et de la mère, je travaille depuis deux ans sur l'histoire de la mort de mes parents. J'ai interrompu l'écriture de ce scénario pour réaliser *Human Remains*, mais aussi parce que j'éprouvais de terribles difficultés de composition.

Dernièrement, j'ai trouvé la solution à ces problèmes et j'ai maintenant 80 pages d'écrites dont je suis assez satisfait. Je parlerai donc de mon père et ma mère, mais aussi du père et de la mère pour la première fois.

Ce sera votre prochain film....

Non. Alliance m'a offert un chèque en blanc pour la réalisation de mon prochain film. Je songe à faire quelque chose où il sera question de mode et de vêtement, mais aussi de l'insoutenable superficialité de l'être et de «l'empire de l'éphémère» (Lipovetski). C'est une vieille idée que je traîne depuis 10 ans, et ma seule angoisse, c'est que le prochain film de Robert Altman, qui s'intitulera *Prêt-à-porter*, me coupe l'herbe sous le pied. De toute façon, j'ai l'habitude: pendant que je faisais *Jésus de Montréal*, Scorsese réalisait *The Last Temptation of Christ*.

Le film sera, lui aussi, tourné en anglais?

Le milieu de la mode est un univers plutôt anglophone, et l'anglais se prête mieux au propos que je tiendrai dans ce film.

Vous avez tenu récemment des propos sévères sur la direction de l'ONF...

Dans les années 60, l'ONF était une institution extraordinaire, c'était un haut lieu de la culture cinématographique dans le monde, il s'y faisait des choses très en avance sur ce qui se faisait ailleurs et il y avait des cinéastes de l'étranger, qui venaient apprendre des techniques mises au point par les cinéastes de l'Office. Tout ça a été lentement miné par des bureaucrates, pour des raisons politiques — le gouvernement Trudeau a sa large part de responsabilité là-dedans — mais aussi par négligence, tout simplement. Du moment que ça ne faisait pas de bruit, on s'en fichait, on engageait des gens plus ou moins compétents pour des postes-clés et surtout, on a laissé partir tout le monde, Pierre Mignot, Alain Dostie, etc.. On voyait les meilleurs éléments s'en

aller, c'était comme un seau qui se vidait et qui s'est vidé pendant 20 ans. Si l'ONF était une compagnie commerciale, il serait en faillite depuis longtemps. Je n'ai pas l'impression que tout ça puisse être réparé, il faudrait une volonté politique qui ne sera jamais. Et la remarque ne s'applique pas seulement à l'ONF, mais aussi à Radio-Canada. Je ne peux pas m'empêcher d'être nostalgique des années 50 et 60 où la télévision présentait un télé-théâtre deux fois par mois, qu'elle adaptait Camus ou Pinter. Il n'y a guère que la radio FM de Radio-Canada qui ait gardé un peu de cet esprit, mais justement personne ne l'écoute, tout le monde s'en fout.

Quel avenir, selon vous, s'offre à la jeune génération de cinéastes québécois, qui n'ont pas la chance d'évoluer dans le bouillon de culture dans lequel vous, et ceux de votre génération, avez trempé grâce à l'ONF?

Votre vision de l'ONF est un peu mythique. Il y a eu toute une génération de cinéastes et de techniciens qui ont fait leurs armes à l'ONF et qui, pour cette raison même, se sont retrouvés devant un horizon bouché complètement. Si on compare avec ce qui se passe aujourd'hui, les jeunes cinéastes ont une expérience plus variée et plus étendue de leur métier. La vidéo permet de réaliser beaucoup plus rapidement et puis, les offres d'emploi sont plus nombreuses en un sens. Inversement, la compétition est plus forte, et il faut donc se battre pour émerger du peloton. La conjoncture est-elle moins favorable aujourd'hui qu'hier? Je ne sais pas. Quand je vois François Girard qui tourne le dernier show de Peter Gabriel et qui multiplie les contrats avec les producteurs, je constate que l'environnement dans lequel il évolue est complètement différent — et pas nécessairement plus hostile — de celui dans lequel moi, j'ai été formé, souvent à la merci des producteurs.

Dans les entretiens que vous avez accordés dernièrement à Michel Coulombe, vous semblez de plus en plus préoccupé par le nombre de films qu'il vous reste à faire.

Ça, c'est l'âge, que voulez-vous. Avant, je n'y pensais jamais, maintenant, à 52 ans, je sais que ma vie de cinéaste est une peau de chagrin qui rétrécit dangereusement vite. D'autant plus que je tourne peu: un film tous les quatre ou cinq ans.

Deux choses m'ont aussi frappé dans ces entretiens. D'une part, la peur d'être mis au rancart au Québec — vous donnez l'exemple de Jutra — et d'autre part, l'estime que vous portez aux cinéastes dont les derniers films étaient mieux tournés que les premiers — vous citez souvent Ford.

Au Québec, parce que le monde est un peu plus petit qu'ailleurs, l'oubli ou la mise au rancart sont choses fréquentes, ou en tout cas possibles. Quant aux cinéastes qui mûrissent avec les ans, ils représentent mon seul espoir (rires). Du reste, je suis quelqu'un de lent, qui apprend lentement. Si le temps n'est pas de mon bord et si je n'ai pas la conviction qu'il est de mon bord, alors il est inutile que je continue. On ne tourne pas pour faire des films de plus en plus mauvais, on tourne pour faire des films de mieux en mieux ficelés. Et je crois, ou du moins j'espère qu'il en va ainsi avec mes films. ■



David (Thomas Gibson).



Bernie (Cameron Bancroft).



Robert (Rick Roberts) et Candy.