

10 ans plus tard... la relève!

Sylvain L'Espérance, Catherine Martin, Arto Paragamian, Francis Leclerc, Céline Baril, Stefan Pleszczynski, François Délisle, Marco de Blois, Philippe Gajan, Marie-Claude Loiselle and Claude Racine

Number 87, Summer 1997

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/23612ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this document

L'Espérance, S., Martin, C., Paragamian, A., Leclerc, F., Baril, C., Pleszczynski, S., Délisle, F., de Blois, M., Gajan, P., Loiselle, M.-C. & Racine, C. (1997). 10 ans plus tard... la relève! *24 images*, (87), 20-31.

10 ANS PLUS TARD...

la relève!



De gauche à droite: Sylvain L'Espérance, Catherine Martin, Arto Paragamian, Francis Leclerc, Céline Baril, Stefan Pleszczynski et François Delisle étaient interviewés par Marco de Blois, Philippe Gajan, Marie-Claude Loiselle et Claude Racine.

Il y a une dizaine d'années, notre revue avait élaboré un dossier sur le jeune cinéma (et convoqué une table ronde) en désignant au départ un certain nombre de jeunes cinéastes de talent qui émergeaient. Parmi eux, Catherine Martin (*Nuits d'Afrique*) et Arto Paragamian (*Because Why*) que nous avons convoqués à cette deuxième table ronde sur le sujet, un peu guidés par notre étonnement de les voir encore associés par plusieurs à la relève (Arto Paragamian ayant même participé au film-symbole de la relève 1996, *Cosmos!*). À leurs côtés, le documentariste Sylvain L'Espérance (*Les printemps incertains*), Francis Leclerc (*Bientôt novembre*) de la coopérative de Québec Spirafilm, réalisateur de nombreux courts métrages et vidéoclips, François Delisle (*Ruth*), Céline Baril (*La fourmi et le volcan*) et enfin Stefan Pleszczynski (*L'homme perché*).

Précisons qu'au moment où, en 1989, nous nous étions penchés sur cette problématique de la «relève» (terme-piège auquel nous préférons déjà la notion de jeune cinéma), il y avait alors peu de structures et de politiques pour intégrer les jeunes (voir texte p.18), ce que nous-mêmes déplorions et qui nous avait incités à aborder la question. Mais à la lumière de ce qui s'est passé depuis et de ce qui nous apparaît comme une stratégie perverse mise au point par les organismes d'État pour consentir une certaine liberté (surveillée) aux jeunes à l'intérieur des programmes peu coûteux qui leur sont destinés, afin de garder les coudées franches lorsqu'il s'agit d'engager tout le reste de notre cinéma sur la voie d'une taylorisation de la création, il s'avérait impérieux de refaire le point sur la situation.

M.-C.L.

24 IMAGES: *Le mot «relève», le fait qu'on vous désigne comme la relève, comment réagissez-vous à ça?*

— CÉLINE BARIL: D'habitude la relève est vue comme une question d'âge mais moi, je n'ai plus l'âge de la relève tout en ayant fait peu de films. C'est un nouveau métier pour moi. Ce mot est un mot-piège, comme «nouveau cinéma», par exemple, et tous ces mots qui n'ont pas de rapport avec la pratique des gens.

— ARTO PARAGAMIAN: Je dois avouer que je n'ai jamais cherché ce mot dans le dictionnaire. J'imagine qu'en français, ça doit avoir rapport avec «se lever», comme on dit: «ça se lève». C'est ça?

— CATHERINE MARTIN: La relève existe dans tous les milieux. Il s'agit de préparer les plus jeunes à prendre la relève de ceux qui sont en fin de carrière. C'est en rapport avec la notion d'apprentissage. Mais dans le milieu du cinéma, ça n'a pas du tout ce sens-là: c'est plutôt la chasse à la nouveauté puisque les échanges qu'on a avec les autres générations sont très limités.

— A. PARAGAMIAN: C'est plutôt compétitif?

— C. MARTIN: Oui, c'est ça.

— C. BARIL: Il n'y en a pas d'échanges parce que, souvent, ils n'en veulent pas, de relève... Ce sont des milieux très fermés.

— SYLVAIN L'ESPÉRANCE: Il y a quelque chose d'infantilisant là-dedans. Il y a des gens qui font des films depuis 10,15 ans et on dit encore d'eux qu'ils sont des cinéastes de la relève!

— FRANCIS LECLERC: Pourtant, on n'arrive jamais en se présentant: «Bonjour, je suis un cinéaste de la relève» (rire général).

— C. MARTIN: Ce mot est presque exclusivement devenu un terme de cinéma qui englobe tout ce qui se fait en ce moment qu'on ne sait pas où mettre. Est-ce qu'on a déjà dit de Robert Lepage qu'il était la relève?

— FRANÇOIS DELISLE: C'est la même chose pour Forcier; à la sortie de ses premiers longs métrages, était-il vu comme un cinéaste de la relève? C'était un cinéaste tout court. Pour moi, un cinéaste de la relève, c'est ce que j'étais à mes débuts, quand je tournais en super 8 et que je présentais cela au Festival du cinéma super 8. Mais à un moment donné, on devient tout simplement cinéaste, scénariste ou autre chose. Nous sommes de plus en plus nombreux à avoir besoin d'argent pour réaliser nos films et les institutions se déculpabilisent en créant de nouveaux créneaux (Aide aux jeunes créateurs, etc.) qui nous obligent à refaire continuellement le même petit film.

— A. PARAGAMIAN: Mais la relève c'est justement une manière de justifier la décision de faire des films à très petits budgets.

— STEFAN PLESZCZYNSKI: Le mot relève, pour moi, indique l'espoir des institutions qu'un miracle se produise: rien n'est là pour former les jeunes afin qu'ils prennent la relève, mais elles croient à la possibilité de faire la découverte de nouveaux talents sans avoir été obligées d'investir quoi que ce soit.

— A. PARAGAMIAN: Le mot relève est aussi comme un slogan,

«Le mot relève est aussi comme un slogan, qui crée un mouvement à partir de quelque chose qui n'existe pas. Et les slogans sont à la mode ces années-ci.»

Arto Paragamian



PHOTO: BERTRAND CARRIÈRE



Cosmos.

qui crée un mouvement à partir de quelque chose qui n'existe pas. Et les slogans sont à la mode ces années-ci.

— F. LECLERC: C'est comme l'expression «jeunes créateurs»: j'ai un ami géomorphologue qui, à 33 ans, a décidé de faire un premier film dans le cadre d'un programme pour «jeunes créateurs». Il a eu le financement mais il avait déjà 34 ans: il avait l'impression qu'il ne serait plus jeune... dans un an!

— C. BARIL: D'ailleurs ce programme, dans la lignée de tous ces programmes pour les moins de 35 ans, comme celui de l'Office franco-québécois de la jeunesse, a été créé surtout pour faciliter le travail des bureaucrates; pas pour nous.

Des films de qualité... pour qui?

— F. DELISLE: Avez-vous l'impression que les exigences qu'on a envers les jeunes cinéastes sont un peu trop élevées? Il y a un déséquilibre entre le montant que l'on demande et le film à livrer, alors que quand on voit les films produits dans le secteur industriel, il y

a vraiment un laisser-aller quant à ce que les institutions appellent «le contenu». J'ai l'impression qu'ils voudraient qu'on leur présente des scénarios, des idées de film grandioses, pour presque rien.

Les cinéastes ne sont-ils pas un peu piégés par le terme vague à sous-bait qui revient souvent à Téléfilm, celui de «qualité»? Dans les documents de Téléfilm par exemple, le critère qualité est en caractères gras (assentiment général). Qu'est-ce que la qualité?

— A. PARAGAMIAN: C'est vendable. Et c'est un film d'auteur.

— C. MARTIN: Dans les faits, ce n'est pas ce qu'ils produisent!

— F. DELISLE: C'est la Palme d'or qu'ils veulent!

— C. MARTIN: ...avant que le film soit fait! (rires)

— S. PLESZCZYNSKI: On est trop exigeant pour certains et pas assez pour d'autres (assentiment général). C'est normal qu'il y ait des exigences en contrepartie de l'argent qui nous est consenti. Mais parfois il y a un problème de logique comme pour le fonds régulier de Téléfilm où il faut avoir un télédiffuseur pour être admissible. Quand il s'agit d'un premier film, cela crée une double contrainte: il faudrait vendre le film avant de le finir et on a besoin d'argent pour poursuivre... En résumé, on demande beaucoup de qualité pour un projet de 50 000\$ et rien pour ceux de quatre millions!

Cela crée une situation paradoxale: on vous demande de renouveler le cinéma et de gagner des Palmes d'or, mais en même temps on vous donne peu de moyens pour y arriver.

— C. MARTIN: Il y a aussi les productions où la question de la relève se pose. Il n'y a pas beaucoup de producteurs qui ont les mêmes visées qu'un cinéaste qui se produit lui-même. Quand tu veux produire ton propre projet, tu vas y consacrer beaucoup d'énergie et y arriver. Un producteur, lui, a plusieurs projets, c'est normal. Ton projet fait partie de sa liste et, à un moment donné, il va produire ton film... peut-être. Il ne faut pas généraliser mais dans l'ensemble, c'est un peu comme ça à moins qu'une relation particulière s'installe entre le cinéaste et le producteur.

— S. PLESZCZYNSKI: Il faudrait créer le terme «relève» pour les producteurs pour encourager de nouvelles façons de faire.

— F. DELISLE: Jusqu'à un certain point il nous est permis de nous produire nous-mêmes, mais il y a des embûches infinies, c'est la course à obstacles. Tu résous un problème et il en arrive un autre: les politiques changent mais aussi les discours. Les organismes veulent avoir affaire à une personne d'expérience reconnue par eux, donc qui travaille activement dans le milieu mais sur plusieurs projets à la fois. On ne reçoit aucune formation en production et il n'existe aucune culture de production de sorte que si je voulais produire un autre film, je ne sais pas si je serais accrédité par eux. Il n'y a aucune culture de continuité à quelque niveau que ce soit: réalisation, production, etc. Après avoir attribué 150 000\$ pour un film, il n'y a pas d'intérêt à voir ce que pourraient encore créer les cinéastes ainsi encouragés. C'est un peu étonnant. Ainsi, en dix ans, plusieurs cinéastes ont fait un film. On devrait se demander s'ils en ont fait d'autres, non? Durant ces années, ils auraient pu en faire trois environ, tous différents. Je ne suis pas certain qu'il y ait cette volonté de continuité.

— S. PLESZCZYNSKI: C'est comme si, après un film de 150 000\$, on avait fait nos preuves, les institutions attendent de nous qu'on fasse un film plus cher parce qu'on a une carte de visite!

— F. DELISLE: Ce terme-là est insultant! Je l'ai entendu au sujet

de mes courts métrages, de mes moyens métrages et encore pour mon long métrage. À chaque fois, on me dit: «C'est une belle carte de visite!»

— S. L'ESPÉRANCE: Cette façon de penser s'est généralisée dans le milieu, pas seulement dans les institutions mais chez les cinéastes. Le programme «Jeunes créateurs» est plein de défauts, mais ceux qui l'administrent ont détourné le mandat original, qui était de permettre à des producteurs de former de jeunes réalisateurs, pour l'offrir principalement à des réalisateurs-producteurs, ce qui permet beaucoup de liberté. Il faudrait que cette liberté soit étendue à d'autres institutions et qu'on abandonne le critère d'âge comme je l'ai revendiqué en tant que membre du groupe des cinéastes indépendants. Mais alors que ce programme «Jeunes créateurs» offre toutes les libertés, on voit pourtant de plus en plus la force de l'industrie pénétrer ce programme duquel sortent des films assez conformistes.

Mais comme le cinéma indépendant semble être une patate chaude pour les institutions, ce programme n'est-il pas en fait une manière de ranger avec la relève? Autrement dit, il coûte beaucoup moins cher de créer des programmes pour la relève que de soutenir le cinéma indépendant. Lorsque l'on pense en terme de relève, on peut se permettre d'infantiliser les cinéastes alors qu'il faut respecter les cinéastes indépendants — respecter leur indépendance justement — et agir en ce sens...

— C. BARIL: ...et les aider à réaliser comme ils l'entendent. Si les institutions voulaient aider les réalisateurs-producteurs, il faudrait les laisser faire à leur guise: nous avons fait des films à petits budgets, nous sommes les meilleurs pour gérer notre pauvreté. Il n'y a pas un producteur, même parmi les plus petits, qui soit capable de le faire mieux que nous.

— C. MARTIN: Et il faut avancer: mon film est écrit, il est prêt, je suis prête à le produire. La plupart d'entre nous, ici, avons produit nos propres films et savons gérer des budgets. Avec 50 000\$, nous faisons des films de 250 000\$. Nous pourrions donc gérer de la même façon de tels budgets si nous les avions. Et payer normalement notre équipe, enfin!

Nous nous interrogeons à propos de la liberté dont vous disposez. En voyant vos films, on a l'impression que vous êtes très encadrés; les programmes semblent très contraignants, de même que l'obligation de vous soumettre au jugement de toutes sortes de comités...

— F. LECLERC: Moi, j'ai l'impression que c'est toujours les mêmes visages que l'on voit partout où l'on va, qu'il y a une poignée de tout au plus quinze personnes au Québec qui décide qui va faire des films (assentiment général).

— C. BARIL: Non, trois...! Je pense même qu'à Téléfilm, il y a une seule personne qui lit, qui lit tout. C'est incroyable!

— F. LECLERC: J'ai eu un problème l'an dernier avec quelqu'un qui était à Téléfilm pour l'été. (Vous allez peut-être l'identifier, mais ce n'est pas grave). Il n'aimait pas du tout mon projet et il était le seul à en juger. Il le refuse mais se retrouve ensuite ailleurs et je me dis chaque fois: «Encore lui! Encore lui!» (rire général), comme si je recevais toujours une bûche en pleine face. On finit par réussir à la fin, mais j'ai l'impression qu'ils sont bien peu à décider du sort des gens. On dirait qu'ils attendent tous *La course destination monde* pour choisir qui aider: un par année!

— A. PARAGAMIAN: Moi, j'ai une conception complètement différente après avoir beaucoup parlé avec des cinéastes américains et européens. Je trouve qu'on est incroyablement gâtés et je ne comprends pas pourquoi tout le monde se plaint tout le temps. C'est presque le seul pays où n'importe qui, fils de comptable par exemple, peut devenir cinéaste et être aidé par deux gouvernements dans un marché qui commence à se développer.

— F. LECLERC: Je m'en suis rendu compte au Japon le mois dernier. Le coordonnateur qui nous aidait est assistant-réalisateur ou directeur de production là-bas. Il y a collaboré à de grosses productions comme *Black Rain* de Ridley Scott pour lequel il était le coordonnateur à Osaka. Il aimerait faire des films intéressants au lieu des grosses productions américaines ou des films de cul auxquels il est confiné pour le moment. Au Japon, il n'y a pas de cinéma indépendant, pas d'écoles de cinéma. On se fait la main en faisant des films pornos et la tendance va vers ce qu'on peut faire avec l'ordinateur. Ceux qui veulent avoir en mains une caméra 16 ou 35 mm doivent faire des films de cul ou de kung-fu: c'est la seule façon d'apprendre. Ce type a maintenant 38 ans et il n'a pas encore fait de film. Je me dis alors qu'on est chanceux.

— C. BARIL: En France, il se fait plus de courts métrages mais personne n'est payé, c'est comme une règle de fonctionnement. C'est vrai que nous, nous sommes choyés. On peut avoir des sous pour écrire. Ainsi moi, qui n'ai pas étudié en cinéma — je viens des arts visuels — et qui n'avais qu'une petite caméra, je suis allée voir Arlette Dion à l'ONF et j'ai été bien accueillie. Il y a une facilité...

— F. DELISLE: Mais si on parle de continuité par exemple, Arto, je ne suis pas sûr que c'est la même chose partout. On fait pousser des petites plantes pour ensuite les laisser sécher au soleil.

— A. PARAGAMIAN: Il y a de l'argent pour faire des films, pour développer une culture cinématographique, mais...

— F. DELISLE: ...une culture toujours en devenir. Je ne suis pas sûr que ce soit une culture en santé!

— A. PARAGAMIAN: ...mais il n'y a pas d'argent pour la distribution. On n'a pas, comme les Américains, cinq millions de dollars à consacrer seulement à la publicité d'un film. On a cinq millions de dollars pour faire trois films et on espère qu'ils vont marcher par la bouche à oreille: c'est ça ici le marketing!

Ne crois-tu pas que ce n'est pas seulement le fait de faire des films qui importe, mais quels films et comment? Quand vous êtes tellement encadrés...

— A. PARAGAMIAN: Mais qui nous encadre tellement? Je ne me suis jamais senti encadré. Il y a des compromis à faire mais...

— F. DELISLE: Ce n'est pas qu'on est encadrés lorsqu'on fait le film, le problème c'est d'arriver à réunir les fonds et pour cela, les exigences sont très contraignantes. Et si le projet traîne pendant cinq

«Les institutions cherchent toujours le scénario incandescent dont chaque page leur sauterait dans la face, alors que c'est la personnalité du cinéaste qui compte. Un film c'est un courant d'énergie, mais eux sont ailleurs parce que leur seul accès au cinéma c'est ou le film fini ou le scénario, c'est-à-dire une pile de papier: c'est matériel!»
François Delisle

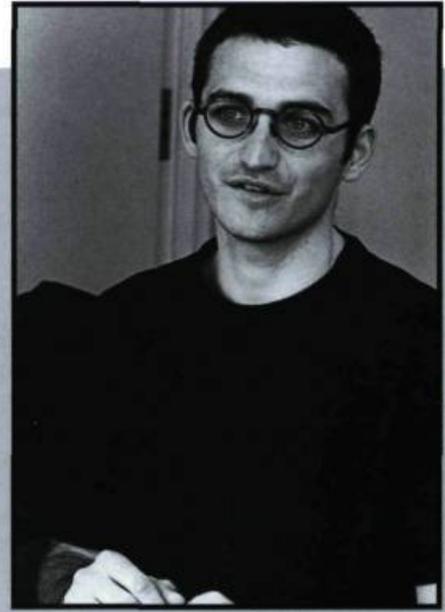


PHOTO: BERTRAND CARRIÈRE



PHOTO: ANTOINE SAITO

Ruth.

ans, on n'aura pas sur le plateau la même énergie qu'au départ. Ce n'est pas le film en lui-même qui semble important, c'est sa rentabilité, le nom du distributeur, ce n'est même pas les acteurs; c'est simplement le facteur économique.

— C. BARIL: Quand on dit que nous sommes choyés, même si c'est vrai quand on se compare à certains pays, il y a aussi qu'on finit par se tanner de toujours parler de problèmes, on veut faire des films, c'est tout. En effet, il y a beaucoup de problèmes. Nous avons tous des exemples à donner, il y a des embûches à nos projets, il faut parfois attendre longtemps.

— S. L'ESPÉRANCE: Nous avons tous des histoires d'horreur à raconter... Ainsi, ça fait combien de temps que tu as un projet de long métrage, Catherine? Cinq ans? Tu ne peux pas dire que c'est facile de faire des films ici.

— C. MARTIN: Sept ans.

— S. L'ESPÉRANCE: C'est pareil pour Jeanne Crépeau, qui a un projet dont le scénario a à peu près vingt versions. Elle pourra finalement peut-être obtenir 200 000\$. Et elle a quand même déjà fait quelques bons courts et moyens métrages... Et je peux dire que c'est

aussi difficile dans le documentaire. Il faut le label télé pour faire un documentaire: si tu n'as pas cet accord, tu ne peux pas solliciter Téléfilm ni la Sodec, ça bloque tout.

— F. DELISLE: Faire les films, les distribuer, les salles, tout est un problème en fait. Le cinéma Parallèle est maintenant monopolisé par les gros distributeurs, qui gardent les films huit semaines à l'affiche même si la salle est vide afin de pouvoir dire à SuperÉcran que ce film est resté huit semaines en salle. Ça fait monter le prix, c'est payant pour eux, d'autant plus que le Parallèle, ça ne coûte pas cher à louer. Où vont aller nos films si, comme *Ruth*, après une semaine au Parallèle, ils vont se péter la gueule dans le système commercial parce que, pour obtenir le montant maximal de subvention pour la distribution, Téléfilm exige que les films sortent dans une salle accréditée, ce que n'est pas le Parallèle? C'était plein tous les soirs au Parallèle la semaine où *Ruth* y était. Relégué au Cinéplex Odéon, il a fait deux semaines en étirant la sauce, parce que ce n'est pas sa place, ce n'est pas le genre de film qui va là, même si c'est bien beau, Cinéplex.

C'est déjà un problème de trouver une place pour tout film non américain, alors ça rejait sur les cinéastes plus jeunes.

— C. MARTIN: C'est qu'il n'y a pas de choix politique fort. On pourrait, par exemple, refuser un certain nombre de films américains, etc. Les politiciens se sentent coincés, ils ont peur à cause des conséquences possibles...

Ils disent que c'est à cause du libre-échange.

— C. MARTIN: Il y a Valenti qui arrive en Concorde et qui dit: «Quoi?» (rires). C'est bête, mais ça se passe comme ça. Nous pouvons être fermes, mais il faut être écoutés, que les règles changent au besoin. Comment changer les règles quand les distributeurs locaux sont derrière et ne pensent qu'à l'argent?

Construire une culture cinématographique

Il y a pas mal de «struggle for life» dans le milieu.

— F. DELISLE: Ben oui. Déjà, quand on arrive comme cinéaste québécois chez un distributeur, l'accueil n'est pas fameux. Ils veulent faire avant tout de l'argent et ils se méfient. On est tous étran­glés par le facteur économique.

— C. MARTIN: Pour en revenir à ce que disait Arto, je pense qu'on ne peut pas fonctionner comme les Américains parce qu'on n'en a pas les moyens. Il faut trouver une autre façon de faire. Depuis dix ans, on se compare sans cesse aux autres, on essaye toutes sortes de choses, on cherche des issues et on est bloqués. Vous soulevez la question du contenu, de ce qu'on a à dire et là il y a un problème beaucoup plus sérieux que les questions d'argent. Là où le manque de vision est flagrant, c'est dans le fait qu'on n'a pas cherché à construire une culture cinématographique nationale. C'est pourtant par ça qu'on pourrait se défendre dans le monde entier, pas autrement.

— S. L'ESPÉRANCE: En tout cas, nous, tous les cinéastes, nous avons une responsabilité là-dedans. Nous critiquons les politiques mais en même temps on voit plein de gens accepter, parce qu'il faut bien gagner sa vie, que toute la place soit prise par des choses secondaires au lieu de s'engager totalement dans une œuvre. On fait des

commandes, des téléseries et ce travail, qui devrait être marginal, prend peu à peu le pas sur l'essentiel: les longs métrages de fiction ou les documentaires libres selon qu'on est cinéaste de fiction ou de documentaires. C'est facile de faire des films, mais faire des films engagés dans le sens d'une œuvre, ça c'est de plus en plus difficile. C'est une responsabilité qui nous appartient à chacun. Je pense que la situation demanderait une réponse radicale. Après seulement, on pourrait accuser les institutions de ne pas avoir vu l'émergence d'un nouveau cinéma. Je vois aussi beaucoup de films faits dans des cadres où la liberté est assez grande qui restent plutôt traditionnels; il n'y a pas même là une intention de recherche...

Je te renvoie la balle, Arto. On est peut-être choqués, on peut faire plus facilement des films ici que dans certains autres pays, mais alors comment se fait-il justement que la production nationale soit si faible?

— S. PLESZCZYNSKI: C'est le manque de continuité!

— C. BARIL: Bien que je connaisse très peu le milieu des cinéastes, je vois que tout le monde est en train d'écrire des longs métrages et parmi eux beaucoup de gens de talent. Ils vont arriver sur le bureau de la personne (il n'y en a qu'une) qui lit les scénarios des longs métrages et il me semble qu'à force de lire tout ça, on devrait voir plein de bons projets. Comment cela ne déclenche-t-il pas quelque chose dans la tête de la personne qui lit tous les scénarios? Il existe une certaine facilité à faire des films, mais il y a un problème dans le fait que c'est une seule personne qui décide de tout.

— A. PARAGAMIAN: Écoute, toi, si tu as dix millions de dollars que tu veux investir dans un film, tu vas les investir dans un film dont tu penses qu'il sera rentable.

— C. BARIL: Mais ce sont des institutions, pas des producteurs privés!

— C. MARTIN: C'est l'argent des contribuables!

— A. PARAGAMIAN: Les institutions veulent faire de l'argent...

— F. DELISLE: Ils n'en font pas, d'argent!

— A. PARAGAMIAN: ...parce que personne ne fait des films qui satisfont le marché.

— C. BARIL: Il y a quelques grandes comédies...

— A. PARAGAMIAN: Oui, les grandes comédies québécoises «flyées» que les gens adorent.

— C. BARIL: Je sens qu'on va en venir à «l'éducation du peuple»! dès la première année.

— A. PARAGAMIAN: Mais les gens adorent ça!

— F. DELISLE: Je n'ai rien contre les comédies, Arto, mais on n'arrête pas de nous parler de rentabilité et ces films-là, si on les compare aux autres films, ne sont pas plus rentables que les films américains «cheap» de série B.

— A. PARAGAMIAN: Pourquoi?...

— F. DELISLE: Parce qu'il n'y a pas assez de public potentiel.

— A. PARAGAMIAN: Les institutions sont des mécanismes qui essaient de faire le mieux possible. Elles ne sont pas là pour faire de l'argent. C'est le public, les cinéastes, c'est leur culture qui ne marche pas.

— F. DELISLE: Arto, la rentabilité, si les institutions y tiennent, elles vont devoir fermer leurs portes. Il n'y a pas d'autre solution si elles pensent comme ça. Ce qu'il faut c'est une vision à long terme — et même une vision à l'infini — si on veut avoir un cinéma au Québec. Il n'existe pas de recette miracle, c'est la seule façon.

On sent un glissement se faire lentement vers ce qui est rentable: la télévision. On a vu l'Association des cinéastes se fondre avec l'Association des réalisateurs de la télévision, la mise en place de l'INIS. Regardez le programme de l'INIS: on met sur le même pied cinéma et télé. Nous avons visionné les documentaires de l'INIS et les bras nous sont tombés de voir le conformisme de ces films qui ressemblent ni plus ni moins à des reportages du Point de Radio-Canada. Où est l'encouragement à la créativité dans toutes ces politiques-là?

— A. PARAGAMIAN: Je ne pense pas que ce soit le rôle des gouvernements de stimuler la créativité individuelle.

— F. LECLERC: L'INIS se dit une école de cinéma et les étudiants font de la télé! Une fille que je connais se réjouissait parce que son prof était le réalisateur des *Bobino* (rire général). Elle était en admiration devant ce gars-là!

— C. BARIL: Ça, c'est de la continuité!... (rires)

— F. LECLERC: Elle me disait: «Quand je vais sortir de là, je vais faire autant que je voudrai des émissions comme ça!» Elle était toute contente de faire des plans à trois caméras.

— C. BARIL: Moi, je pense qu'on ne peut pas s'extraire du contexte économique homogénéisant dans lequel on baigne. On ne peut pas faire les purs, les saints... La télé, les jeunes vont s'y frotter de toute façon; il faut voir quelle place on peut prendre là-dedans et faire du mieux qu'on peut. Les institutions voudraient que le public soit content de ce qu'elles lui donnent, avoir son appui, et le public ne s'intéresse pas aux «arts marginaux». Nous sommes pris dans cette «merdouille-là» et très démagogiquement, les institutions se servent de l'argument que constitue «l'argent du public» pour tirer leur épingle du jeu.

— S. L'ESPÉRANCE: Tu as raison, et même si toute comparaison est boiteuse, je ne suis pas le premier à faire le rapprochement entre l'époque de la Grande Noirceur, où l'Église était toute-puissante, et la nôtre où la priorité va à l'argent. Les artistes avaient alors inventé une réponse radicale à une situation qui les étranglait. Je ne veux pas trop nous flageller, mais je considère que nous avons une responsabilité à cet égard et nous n'avons pas trouvé de réponse, ce qui fait que nous sommes victimes du discours sur l'argent, victimes de l'obsession de l'argent qui finit par prendre beaucoup de place. Quand on fait un film, cette pression est forte, quel qu'en soit le budget. Il y a aussi la course au succès mais à un moment donné, il faut s'en libérer.

— A. PARAGAMIAN: Comment peux-tu te libérer de ça? Tu vas prendre deux millions de dollars et faire un film qui ne fera pas un sou? Tu ne peux pas faire ça! Quand la ville n'a même pas d'argent pour faire une piste de vélo, comment peux-tu donner deux millions de dollars même à quinze personnes pour faire des films qui ne vont pas marcher? Se libérer de ça? Deux millions, c'est beaucoup d'argent!

— C. BARIL: Tu aurais pu dire 150 000\$ et tu as pris l'exemple de deux millions de dollars.

« Vous souleviez la question du contenu, de ce qu'on a à dire et là, il y a un problème beaucoup plus sérieux que les questions d'argent. Là où le manque de vision est flagrant, c'est dans le fait qu'on n'a pas cherché à construire une culture cinématographique nationale. »

Catherine Martin



PHOTO: BERTRAND CARRIÈRE



PHOTO: SUZANNE FAGUET

Nuits d'Afrique.

— S. L'ESPÉRANCE: Même 150 000\$ c'est beaucoup d'argent. Là n'est pas la question. Tu veux faire un film qui marche? Essaie! As-tu une recette? Moi je dis que la seule façon de faire, c'est d'être pleinement engagé et d'oublier l'idée que ton film va marcher. Fais le meilleur film que tu peux faire, mais si tu commences à écrire avec cette pression-là, l'idée de rentabilité, de succès commercial, tu es foutu.

— S. PLESZCZYNSKI: On parle de structures, d'institutions, de façons de se débrouiller avec tout ça, mais je pense que le gros problème, comme cela a déjà été soulevé, en est un de vision. C'est un problème dont la responsabilité concernant la continuité est partagée entre les créateurs et les institutions. Il y a une vision pour ce qui est des films de 150 000\$ mais pour les budgets supérieurs, il n'y en a plus. Il n'y en a plus pour toutes sortes de raisons. Ainsi, faire un film avec suffisamment d'argent pour payer les gens, ne pas souffrir pendant cinq ans, payer l'hypothèque de la maison, etc., ça crée une espèce d'épuisement des créateurs qui, pour vivre, se mettent à faire des téléfilms et toutes sortes d'autres choses. Cela les amène à croire que la seule façon d'obtenir un budget acceptable, c'est

de faire un film «rentable», et un film rentable c'est quoi? Les comédies et les copies de films américains, c'est une manière facile de faire, mais ce n'est même pas rentable, simplement justifiable. Les bons films sont rentables à leur façon, au moins autant que ça. Pourquoi ne fait-on pas des *Festin de Babette* ici? Il n'y a pas de films comme ça ici à cause d'un manque de vision attribuable autant aux cinéastes qu'aux institutions. Ces dernières ne veulent pas prendre de risque et n'encouragent pas celui qui a une vision particulière. On en est à faire des copies de polars américains ou des comédies. Il ne faudrait être ni nombrilistes ni imitateurs. Pourtant on peut être québécois et être ouvert sur le monde. Nos comédies ne marchent qu'ici.

— C. BARIL: Mais c'est principalement parce que ceux qui lisent les scénarios ne font pas confiance à la vision des cinéastes. Souvent un scénario de bon film, c'est ennuyeux à lire... Il y a beaucoup d'inconnu dans la fabrication d'un film.

— F. DELISLE: Les institutions cherchent toujours le scénario incandescent dont chaque page leur sauterait dans la face, alors que c'est la personnalité du cinéaste qui compte. Un bon film, c'est le jumelage d'un scénario et d'un réalisateur. Selon moi, le métier de cinéaste est un métier de relations humaines: on transige avec des gens, pas avec des mots. Un film c'est un courant d'énergie, mais eux sont ailleurs parce que leur seul accès au cinéma c'est ou le film fini ou le scénario, c'est-à-dire une pile de papier: c'est matériel!

— C. BARIL: C'est drôle comme on passe tellement de temps à parler d'eux! On est ici plusieurs cinéastes et on parle d'eux... J'étais avec des amis un jour et on a dit, alors qu'au lieu de parler de nos projets, on parlait de Téléfilm: «Téléfilm, c'est un mot qui n'existe plus.»

La relève, entre passé et avenir

Que pensez-vous du phénomène Cosmos, auquel tu as participé, Arto, avec un producteur, Roger Frappier, qui choisit la relève (sa relève), qui sélectionne six cinéastes, pour être ensuite relayé par les médias qui disent: «Voilà la relève du cinéma québécois?»

— F. LECLERC: Je lisais les articles sur ce film et c'est comme si, toi Arto (et c'est la même chose pour André Turpin), tu n'avais jamais fait de long métrage avant *Cosmos*. Comme si tout à coup tu te retrouvais dans la *game* parce que tu es avec Frappier (rire général).

— F. DELISLE: C'est trop flagrant, c'est comme le Bonhomme Carnaval!... Il faut pas dire que *Cosmos* c'est la relève. La relève, ça n'existe pas, c'est fabriqué.

— A. PARAGAMIAN: Ah! voilà, je le sais ce que c'est, la relève! C'est la nouveauté! Et le Québec essaie de vendre ses films à l'extérieur en disant qu'ils sont faits par des cinéastes de la relève: *it's new!*

— F. LECLERC: Moi, j'ai fait pas mal de clips depuis deux ans et quand les gens me voient, ce n'est que depuis que j'ai gagné le Félix de l'année qu'on me dit: «Ça marche pour toi». Je fais aussi des courts métrages, mais j'en fais depuis cinq ans! Je me sens comme deux personnes. Devant les institutions et les producteurs, parce que j'ai fait des choses un peu commerciales qui passent à la «tivi», je suis devenu quelqu'un de plus important pour qui «ça commence à bien marcher», mais c'est cent fois plus satisfaisant pour moi de réussir à finir un court métrage de trente minutes que de faire un clip de Kevin Parent. Les gens séparent tout le temps les deux types de production.

Mais là, Francis, tu es associé à quelque chose de populaire, la chanson, alors que le cinéma québécois, contrairement à ce qui se passe en France ou aux États-Unis, n'a jamais été quelque chose de populaire dans l'imaginaire québécois. Même Arcand n'est pas si connu que ça. Il n'y a qu'une petite élite culturelle qui connaît les gens de cinéma.

— F. DELISLE: Moi, je trouve que le cinéma québécois est handicapé par ses cinéastes, que les cinéastes prennent beaucoup de place dans les médias par rapport à leurs films. Moi, ce qui m'intéresse, c'est le film, c'est les personnages. On veut toujours battre les Américains mais ici, on se bat avec un tire-poils. Ce qu'on connaît des succès de la télé américaine, ce sont les histoires et les personnages, pas les auteurs. Je suis un cinéaste de fiction, ce n'est pas moi qui suis le plus important. Il y a qu'on est pris entre l'Europe qui valorise beaucoup les auteurs, et les États-Unis où l'importance des auteurs est secondaire: avant, il y a Sharon Stone, Robert De Niro et ensuite vient Martin Scorsese. Il faut se positionner entre ces deux pôles. Quand on se sera situé, c'est là que les choses vont mieux aller tant pour la «relève» que pour les cinéastes chevronnés.

Mais quand je dis que les cinéastes prennent beaucoup de place, c'est bien d'un point de vue extérieur. Lorsque je regarde la télé et que je vois Denys Arcand, complètement blasé après avoir tourné un film, dire avec un air lassé: «J'ai fait dix films...». C'est tout à fait normal d'être fatigué après un tournage. J'ai entendu Gilles Carle dire: «Moi, j'aime des petits bouts de chacun de mes films»: ça ne donne pas du tout le goût d'aller les voir! (rire général)

— F. LECLERC: Pourquoi on ne pourrait pas être cinéaste-auteur et que ça marche?

— F. DELISLE: C'est le caractère, les personnalités fortes qui font un bon film, mais ici on a peur de ça, on a peur que ça transparaît dans les films. Mais c'est ça, le cinéma, c'est des gens, des individus!

C'est difficile de véritablement savoir ce que les Français n'aiment pas dans notre cinéma. Les critiques à qui l'on parle finissent par avouer qu'ils trouvent que notre cinéma sent le fabriqué, alors qu'ils appréciaient nos films des années 60 et 70.

— F. LECLERC: Si le cinéma québécois des années 60-70 était plus intéressant, c'est qu'il allait plus loin. Les cinéastes allaient au bout de leur idée. Je suis d'accord aussi que c'est à cause de la télévision qui a pris tellement de place dans les années 80 et a habitué les gens aux séries télé en douze épisodes qui s'étirent de façon interminable; que le héros meure à la fin ou bien qu'il gagne, ça n'a pas d'importance. Quand ils voient un film comme *J.A. Martin photographe*, ils font «Pouah!» parce que c'est différent de ce qu'ils voient depuis dix ans. La télévision a complètement tué le cinéma ou est en train de l'achever. C'est en donnant de l'argent à Fabienne Larouche et Réjean Tremblay et à leurs maudits scénarios copiés qu'on tue le cinéma. De façon indirecte mais sûre.

— C. BARIL: On devrait peut-être dire qu'il y a un problème culturel à la base, et depuis longtemps. À force de niveler jusqu'au ras des vaches, dans les journaux, à la radio, à la télé — que les gens écoutent beaucoup — on fait en sorte que les gens ne s'intéressent pas à ce qui exige davantage d'eux que ce qui leur est présenté habituellement. À qui la faute? Il y a un problème d'éducation. Il faudrait aussi se demander à qui on s'adresse.

— F. LECLERC: Alors il faudrait que nous autres, nous nous attaquions à la télé...

— S. PLESZCZYNSKI: Y a-t-il un film récent, un film d'auteur, qui aurait été à la hauteur des premiers films de Gilles Carle ou de *Mon oncle Antoine* et qui n'ait pas marché? Est-ce un problème de public? Moi, je ne le perçois pas comme ça. Je sens plutôt que c'est un problème de vision.

— S. L'ESPÉRANCE: Les années 60-70 étaient une époque fabuleuse parce que le cinéma était à inventer, le langage se renouvelait. Sans être nostalgique, on peut dire que certains films qui sortent aujourd'hui, et je prends *Ruth* comme exemple, s'ils étaient sortis dans les années 60, auraient eu un accueil beaucoup plus enthousiaste, plus large qu'ils ont maintenant. On explorait beaucoup dans ces années, tant dans le documentaire que dans la fiction, les deux se mêlaient, il y avait une espèce de liberté, de plaisir de jouer avec ça sans nécessairement penser à la conséquence, au produit final.

— F. DELISLE: Les années 60-70, on y revient toujours et c'est tellement lourd! On compare nos films à ceux de Jacques Leduc, etc. Moi, je vis dans les années 90, je vis aujourd'hui et pour demain. On parle toujours des cinéastes de ces années-là qui ont fait toute cette belle révolution et vivaient à une époque où tout était si beau: l'air était pur, il n'y avait pas le sida!...(rires)

— A. PARAGAMIAN: Ils n'ont pas été «élevés» par la télé non plus... Ça fait énormément de différence...

— C. BARIL: Mais on ne peut pas exclure la télé: elle est là!

— F. DELISLE: Il faut aussi dire qu'aujourd'hui, ces cinéastes ne font pas grand-chose d'extraordinaire. Il n'y a pas eu de continuité. Ils jouent le jeu de l'État.

— C. MARTIN: Voulez-vous savoir ce que j'ai ressenti il y a dix ans quand j'ai commencé à faire du cinéma? La génération qui a fait les films des années 70 disait: «Ben oui, on a fait ça, nous aussi, des films sans argent, avec nos chums et tout ça.» Certains d'entre eux, pas tous, regardent notre travail de haut, ils sont un peu paternalistes, ce qui revient encore une fois à nous infantiliser: «C'est beau, les petits, continuez!» On n'est pas pris au sérieux...

— A. PARAGAMIAN: On l'est!

— C. MARTIN: Pardon?

— A. PARAGAMIAN: On l'est, infantiles.

— C. MARTIN: Ben là... (rires) Je ne me compterais pas là-dedans.

— C. BARIL: Je dirais qu'au Québec — et ça aussi c'est un autre problème de culture — il y a vraiment une infantilisation à tous les niveaux. Tu paies un achat au comptoir et on te dit: «Ma petite madame...» Même un ado qui quêtait m'a dit l'autre jour: «Auriez-vous des sous, ma petite madame...?» C'est le symbole d'une attitude générale: on traite aussi les vieux comme ça, tout le monde traite l'autre en enfant, il ne faut pas qu'il fasse d'effort: «Fais attention, il y a une marche!»

A. PARAGAMIAN: *Psychoanalysis, it's time!*



PHOTO: BERTRAND CARRIÈRE

«Moi, j'ai l'impression que c'est toujours les mêmes visages que l'on voit partout où l'on va, qu'il y a une poignée de tout au plus quinze personnes au Québec qui décide qui va faire des films».

Francis Leclerc



PHOTO: HÉLOÏSE BÉDARD

Bientôt novembre.

Ce n'est pas encore officiel, mais Téléfilm va bientôt annoncer une nouvelle politique: ce n'est pas un programme, il n'y aura pas de fonds alloués à ça... (rire général) Ils veulent créer une sorte de nouvelle tendance ou d'orientation permettant à des longs métrages artisanaux de pouvoir se faire sans l'intervention d'un producteur, d'un distributeur et de la télé.

S. L'ESPÉRANCE: Ça fait dix ans qu'ils nous répètent la même chose, que Louis Laverdière se promène en nous disant que «oui, ça s'en vient», que l'année prochaine, il y aura un effort de fait pour laisser de la place aux films de moins d'un million que les cinéastes vont pouvoir produire eux-mêmes. Y a-t-il un film à Téléfilm qui s'est fait ainsi, un seul? Moi, je n'en connais pas. Quand tu arrives là-bas avec de tels projets, ils ne sont pas capables de te recevoir. Les politiques dont vous parlez existent déjà pourtant, c'est dans les lettres; il y a eu des années où ça faisait même partie de leurs programmes, mais ils n'ont jamais été foutus d'ouvrir concrètement la porte à ça.

F. DELISLE: De toute façon, les politiques changent toujours du



PHOTO : BERTRAND CARRIÈRE

«Les institutions voudraient que le public soit content de ce qu'elles lui donnent, avoir son appui, et le public ne s'intéresse pas aux "arts marginaux". Nous sommes pris dans cette "merdouille-là" et très démagogiquement, les institutions se servent de l'argument que constitue "l'argent du public" pour tirer leur épingle du jeu».

Céline Baril



L'absent.

jour au lendemain. Un jour on nous dit qu'il n'y aura que deux films d'auteur (sous-entendu «sérieux») qui se feront cette année, on se lance dans la production industrielle... Six mois plus tard, à cause du rapport Juneau qui a tapé sur Téléfilm parce que l'identité culturelle canadienne-française et québécoise était escamotée, il faut faire des films d'auteur, que vous surpreniez, que ça choque...! (rires)

— C. MARTIN: C'est vrai, ça! Les politiques changent d'une année à l'autre.

— A. PARAGAMIAN: On dirait même qu'elles changent presque à toutes les semaines...!

— C. BARIL: Ce n'est pas une politique que ça prend, c'est une vision. S'ils avaient une vision, ils la laisseraient s'accomplir avec le temps, étape par étape. Lorsqu'on poursuit une idée, ça ne marche jamais d'un coup.

Concernant la difficulté d'être cinéaste, y en a-t-il ici qui ont été tentés par La course destination monde?

Ici, un «non» général.

— F. DELISLE: On a chacun son parcours. Moi, depuis l'âge de 15 ans que je fais des films, d'abord en super 8, et j'ai toujours essayé de les présenter un peu partout. Ils ont tous été présentés, heureusement.

— C. MARTIN: *La course*, ce n'est pas une fin en soi.

— F. LECLERC: On me pose la question chaque deux semaines: «As-tu fait la *Course*, toi?» J'ai plusieurs bons amis qui l'ont faite depuis six ans et on pense souvent que je l'ai faite avec eux. Quand je dis non, on rétorque: «Ben, qu'est-ce que tu as fait?» (rire général)

— C. MARTIN: J'ai remarqué depuis quatre ou cinq ans qu'il se développe une culture de la *Course*. C'est sûr que là-dedans, il y a peut-être des cinéastes, des gens de talent, mais la culture de la *Course*, je trouve ça aberrant, c'est tellement restreint: il faut voir ce que c'est.

— F. LECLERC: Antoine Laprise avait montré un show de marionnettes, *Candide*, à Québec, dans son sous-sol pendant 14 jours à 30 personnes par soir. Tous ses copains y étaient allés. Depuis que la *Course* l'a fait connaître à la télé, le spectacle se donne à Montréal devant des salles toujours pleines.

— C. MARTIN: C'est comme un acteur de théâtre qui joue depuis des années et qui est au sommet de sa carrière, sans faire de télé. Personne ne le connaît même si ça fait 20 ans qu'il fait du théâtre.

— F. LECLERC: En fait, la plus grande part du plaisir de ceux qui sont revenus de la *Course*, ç'a été de voyager, pas de faire des films. (assentiment général)

— F. DELISLE: C'est une sorte de feu de paille, comme le Bonhomme Carnaval de tout à l'heure. C'est divertissant, un point c'est tout.

— S. PLESZCZYNSKI: C'est comme le projet Fictions 16-26... Y a-t-il quelqu'un ici qui a participé à ce programme? Moi, quand j'ai vu le formulaire: choisir une image sur quatre proposées (par exemple, le derrière d'une vache, un homme dans la rue) à partir de laquelle il faut créer une histoire! Quand on parle d'infantilisation.... Je l'ai déchiré en me disant que c'était une de ces histoires de concours que je ne pouvais pas faire. J'y voyais un cul-de-sac.

— C. MARTIN: Mais il y a eu quelques bons films là-dedans. On peut décider de ne pas participer, mais il y a quand même des gens qui ont émergé grâce à ce projet et qui y ont fait de bonnes choses. Mais il faut qu'il y ait de la place aussi pour autre chose.

La course, par l'importance qu'elle a prise, par la nécessité dans laquelle elle croit se trouver de montrer au public ce qu'il veut voir, par les commentaires des membres du jury qui privilégient souvent l'humour et le reportage au détriment des participants qui affichent un style trop poético-lyrique, n'a-t-elle pas un effet pervers? Suivant

ces commentaires, qui impose un véritable pattern culturel, pourrait-il y avoir au Québec un Angelopoulos, un Pialat, un Téchiné ou un von Trier?

— C. MARTIN: La seule façon de changer les choses, ce serait d'arriver en masse avec un tel type de films. J'irais dans le sens de Sylvain lorsqu'il disait que la situation appelle une réponse radicale: il faudrait qu'on s'impose même si c'est difficile, même s'il y a des embûches. Quelqu'un me disait ça un jour: c'est comme si les institutions récompensaient la persévérance, mais même si l'idée de la récompense me déplaît, on y arriverait peut-être de cette façon. Mais il faudrait être nombreux.

— F. DELISLE: Le problème, c'est que le cinéma est un métier d'«individualiste», c'est un combat de boxeurs. Tant et aussi longtemps que tu as la force de continuer, la poursuite de ce combat ne dépend de personne d'autre. C'est peut-être la seule porte de sortie.

Et la diversité...?

François souligne le fait que le métier de cinéaste est un métier «individuel». On dirait pourtant qu'ici, depuis quinze ans, on a développé ce qu'on pourrait appeler une idéologie du plateau, à savoir qu'un film, au-delà d'un certain budget, doit nécessairement se faire sur un plateau avec tout ce que cela implique comme personnes, comme technique, etc. On dirait qu'il n'y a plus de place pour les gens qui ont une approche personnelle, individuelle du cinéma qui demande du temps et une certaine solitude, si ce n'est qu'à coût réduit.

— S. L'ESPÉRANCE: Je suis convaincu qu'on est tous victimes de ce système, y compris les cinéastes qui en profitent — ils en sont alors les victimes consentantes, victimes tout de même. Il n'y a pas de problème dans le fait que ce cinéma se fasse, mais quand tout le cinéma ressemble à ça, on peut se demander pourquoi il n'y a pas plus de diversité. Ici, on pourrait avoir des films comme ceux de Ken Loach, avec une caméra à l'épaule...

— F. DELISLE: Le système n'est pas assez flexible, il ne s'adapte pas du tout aux gens. C'est nous qui devons nous adapter à lui — et nous faisons semblant de nous y adapter pour pouvoir ensuite le pervertir. Tu viens de donner un bon exemple avec Ken Loach. Je n'ai pas plus de difficulté à travailler avec soixante-dix personnes que j'en ai eu, avec *Ruth*, à travailler avec quatre, parce qu'on peut être aussi seul sur un plateau de quarante-cinq personnes qu'on peut l'être avec soi-même et sa caméra super 8. Faire un film, c'est une tâche à accomplir, peu importe l'environnement. Qu'il s'agisse des jeunes ou des vieux, le cinéma ici n'a pas de caractère, pas de colonne, pas de dents, ça ne mord pas. C'est sûrement parce que la course est longue: c'est comme courir le marathon, faire un film au Québec. Je ne sais pas où on va chercher toute cette énergie créatrice, mais il faut tenir jusqu'au premier jour de tournage. Il y a quelque chose d'un

«Y a-t-il un film récent, un film d'auteur, qui aurait été à la hauteur des premiers films de Gilles Carle ou de Mon oncle Antoine et qui n'ait pas marché? Est-ce un problème de public? Moi, je ne le perçois pas comme ça. Je sens plutôt que c'est un problème de vision.»

Stefan Pleszczyński

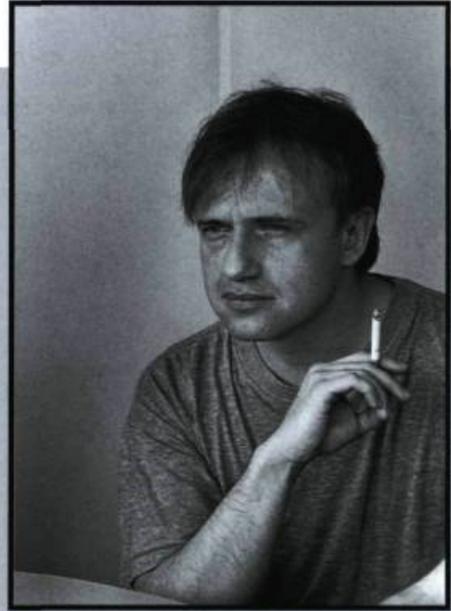


PHOTO: BERTRAND CARRIÈRE



L'homme perché.

peu fou là-dedans, quand on regarde ça de l'extérieur: je suis sur un projet depuis trois ans et demi et j'aurai vingt-trois jours de tournage... Le chemin est tellement long que tu risques de finir avec une étincelle quand tu avais au départ une explosion nucléaire dans la tête.

— A. PARAGAMIAN: Ça, c'est ton problème. Tu peux décider de garder le feu ou de l'éteindre.

— F. DELISLE: Non, non ce n'est pas mon problème...! Moi, je l'ai toujours cette énergie-là, mais c'est très dur. Il faut être un peu zinzin pour réussir à imposer malgré tout son caractère au film, à garder ses dispositions intactes... Je suis zinzin (rire général). Pour moi, c'est le problème de tout le cinéma québécois!

— C. MARTIN: Tu touches un point important. C'est là où la standardisation s'est en grande partie créée et a commencé à limiter les possibilités. La façon avec laquelle la plupart d'entre nous ici avons fonctionné jusqu'à maintenant, ce n'est pas la façon idéale et ce n'est pas nécessairement celle qu'on voudra à chaque fois

adopter. J'ai fait des films avec quarante personnes que je ne payais à peu près pas et un avec six — que je ne payais pas beaucoup plus parce que j'avais encore moins d'argent —, mais c'était des choix que j'avais faits. Des programmes comme celui des Jeunes créateurs nous donnent une certaine liberté, mais ce qu'on voudrait au fond, c'est qu'il y ait de la diversité du point de vue du contenu des films, du genre des films, mais aussi de la façon de les produire. Chaque fois on a affaire aux associations, aux syndicats, à l'Union des artistes, parce que c'est compliqué si tu veux travailler avec des acteurs (assentiment général), alors que nous n'avons presque pas d'argent. Il y a quelques années, il n'y avait pas trop de problèmes avec l'Union des artistes, mais depuis quelque temps, c'est l'enfer... parce qu'ils croient qu'on a de l'argent. Ils ne savent pas comment on fonctionne. Pas grand-monde ne sait vraiment comment se fait un film.

— F. LECLERC: Moi, j'avais fait un petit film en super 8 dans le champ chez nous avec mes chums qui simulait la guerre du Viêt-nam. Chacun avait donné 50\$ pour financer le film, qu'on le finisse en Betacam et qu'on le transfère en super 8. C'était une sorte de gros faux documentaire, on avait eu ben du fun à faire ça. Mais on a eu le malheur d'avoir un article dans *Le Soleil*. L'Union m'appelle et me dit: «Tu as des acteurs dans ton film. Il faudrait payer l'Union.» — «Il n'y a pas un gars là-dedans qui est dans l'Union.» — «Mais il pourrait y en avoir un, il se serait fait avoir?» Alors, je me suis énervé et j'ai dit: «Il n'y en a pas: c'est mes chums, ils m'ont tous payé pour que je fasse le film.» Alors elle a voulu que chacun donne 17\$ pour être inscrit à l'Union.

— C. MARTIN: Ce n'est pas seulement Téléfilm et la Sodec. Eux, à la limite, probablement qu'ils pourraient s'assouplir — on peut rêver un peu. On peut faire des films de fiction avec 30 000\$ ou 100 000\$, mais c'est qu'on ne paie pas bien les gens, et ça, c'est pas normal. On peut le faire une fois ou deux mais ensuite, ce n'est plus possible de demander à nos chums.

— F. LECLERC: Ils devraient faire un règlement...

— C. MARTIN: Il y a aussi différentes manières de faire des films. *Ruth*, tu pouvais probablement le faire avec quatre personnes...

— F. DELISLE: ...mais le prochain, je ne pourrai pas.

— C. MARTIN: Tout est relatif et on ne peut pas trancher et faire tout pareil, mais les organismes, c'est cela qu'ils veulent. Ça simplifie tellement la tâche des bureaucrates que ce soit la même chose pour tout le monde. Comme dans les années 80 il y a eu beaucoup d'argent, tout le monde en a demandé. Les syndicats, l'Union sont allés chercher cet argent-là et maintenant ils sont devenus tellement corporatistes. Quand on arrive avec des demandes liées aux spécificités de notre projet: par exemple on voudrait travailler soixante jours, deux jours par semaine et payer l'équipe avec une somme fixe pour tourner quand on est prêt, avec une équipe de huit, sans coiffeuse, ni maquilleuse, ni habilleuse, etc., oubliée ça! On entend un «Quoi?» scandalisé.

— F. LECLERC: Combien de fois, moi, je me suis quand même arrangé avec les acteurs...

— C. MARTIN: Oui, évidemment, mais quand tu veux par exemple que ton film passe à la télé, il faut alors que tu aies payé les droits de suite, puis ci et ça.

— F. LECLERC: Et ils nous font payer le même prix que *Scoop* s'ils passent notre film une fois à Télé-Québec à minuit.

— S. L'ESPÉRANCE: Il n'y a jamais eu autant d'argent qu'aujourd'hui dans la production cinématographique: il y a les cent

millions de Sheila Copps, il y a le fonds des câblodistributeurs, les crédits d'impôt qui n'existaient pas il y a quelques années. Il y a cinquante-cinq millions de dollars de crédits d'impôt alors que la Sodec ne gère qu'un budget de dix, douze, treize millions pour le cinéma. Quand je vois un film qui se qualifie comme québécois mais par la peau des dents — une compagnie québécoise, mais dont le projet est loin d'être une initiative québécoise — obtenir quatre, cinq millions de crédits d'impôt, j'enrage. Si on en parle au CNCT où je siégeais, on nous répond: «C'est vrai qu'il faut faire attention, mais ça fait travailler des gens.» On peut nous dire aussi, c'est un film américain mais ça fait travailler des gens quand il est tourné ici! Puis nous, nous ne faisons pas aussi travailler les gens?...

Est-ce que vous trouvez des producteurs ouverts à vos projets?

— F. DELISLE: Non.

— C. MARTIN: C'est rare, mais ça se peut.

— S. L'ESPÉRANCE: Il n'y a pas de producteurs de notre génération, la trentaine.

— A. PARAGAMIAN: C'est dur, produire un film. Je préfère un producteur qui a beaucoup d'expérience. Un producteur peut faire rater un film.

— S. L'ESPÉRANCE: Un producteur de cinquante ans peut «fourrer» un cinéaste sans expérience. L'âge n'est pas une garantie. La raison pour laquelle je suis producteur — mais c'est différent, je fais des documentaires —, c'est que je suis plus riche avec un film de 150 000\$ que je produis qu'avec un film de 300 000\$ produit par un autre. Je suis aussi plus libre, j'ai plus de jours de tournage, je peux passer six mois à travailler sur une table de montage alors que quand je travaille avec un producteur — qu'il s'agisse de n'importe quel film —, j'ai huit semaines de montage, dix jours de tournage, etc. Je ne veux pas de producteur parce que je n'en ai pas besoin, un point c'est tout.

Toi aussi, Stefan, tu étais ton propre producteur sur L'homme perché?

— S. PLESZCZYNSKI: Oui, et mon prochain film, je vais le coproduire parce que pour le type de film que ce sera, ça prendrait trop de temps et d'énergie de le faire seul. Il n'y a rien de mieux comme école que de produire soi-même car, comme vous disiez, réussir à boucler un budget de 130 000, 140 000\$, c'est très difficile. J'ai travaillé sur beaucoup de productions, sans être réalisateur, et j'ai vu que le gâteau se partage toujours de la même manière, en privilégiant le réalisateur qui est l'enfant gâté et le producteur qui, lui, est le papa (ou la maman) qui va trancher: tu as ce morceau-là, tu ne peux pas en manger après huit heures, etc. Je trouve ça aberrant. C'est vrai qu'il y a un gâteau, mais il y a différentes façons de le partager qui vont aider le film et c'est pour ça que je tiens à garder un pied dans la production.

— F. DELISLE: Si le cinéma québécois se répète, c'est parce que les conditions de production se répètent. Les organismes refusent les changements, les assouplissements, une autre façon de travailler tant en ce qui concerne les équipes que le financement.

Ton expérience avec ton coproducteur européen, François, comment la vis-tu? Que t'apporte-t-il?

— F. DELISLE: De l'argent...

Mais du point de vue de la créativité...?

— F. DELISLE: Je reviens toujours à cela: le cinéma est pour moi un art individuel. Arto a sa façon de fonctionner. Pour moi, la mienne est la meilleure; comme il est dit dans le film de Turturro: «There's only a good way to do it, it's mine and it's the best» et c'est exactement ça. Le coproducteur est là parce qu'il a sûrement de l'argent à faire avec mon truc, c'est tout. Il reste que c'est une personne très sympathique qui me laisse assez libre dans ma création. C'est aussi ma compagnie qui produit et ici on accepte mal que ce soit moi qui sois à la fois réalisateur, producteur et scénariste. Ils veulent tellement me décharger de ce poids-là! (rires). Ils ne cessent de me dire qu'il faut que quelqu'un me représente (il me faudrait un représentant de commerce!). Pour moi réalisation et production sont naturellement liées: si j'ai vingt-trois jours de tournage, je ne paniquerai pas au vingt-deuxième parce que je n'en aurai pas assez. Je suis quelqu'un d'assez organisé. Celui qui a besoin de quelqu'un pour se libérer l'esprit des inquiétudes d'argent, c'est son affaire. Pour moi, le cinéma et l'argent vont ensemble, j'ai besoin d'argent pour créer, c'est sûr. J'ai fait *Ruth* dans cet esprit-là même si ça ne paraît pas du tout. John Huston, c'est à la fois un auteur et quelqu'un qui a toujours produit ses films: *Moby Dick*, *Fat City*, deux films tout à fait différents. C'est un modèle pour moi: il est polyvalent, il a du caractère, c'est un homme accompli; il y a une histoire derrière cet homme-là. J'ai souvent l'impression que les cinéastes d'ici ne sont pas des êtres humains à part entière... Je ne parle pas de vous autres, là! (grand éclat de rire général). Le cinéma fait partie d'un tout: la vie, et faire un film est un combat. Je fais ce métier-là parce que j'aime me battre et que j'aime avoir raison.

— C. BARIL: Je pensais que le magnétophone allait lâcher juste ici...!

— F. DELISLE: Non, mais c'est vrai! C'est comme ça que ça se fait le cinéma pour moi, ça ne se fait pas sur la pointe des pieds, ça se fait en bûchant.

— A. PARAGAMIAN: Tu as tout à fait raison!

— C. MARTIN: Absolument.

— F. DELISLE: Mais on est toujours obligé de marcher sur la pointe des pieds! Quand j'ai eu un producteur délégué, parce que Téléfilm l'avait exigé, il a été chouchouté, c'est moi qui faisais tout le travail mais il était là: c'était un nom, rien d'autre. Quand il est parti, quelle libération! Maintenant, les choses sont beaucoup plus claires.

— S. L'ESPÉRANCE: Les conditions que nous voudrions mettre en place concernant les réalisateurs-producteurs semblent menaçantes pour l'industrie dont elles viennent briser toutes les règles. Tout est tellement structuré, il y a plein de gens qui ont des intérêts, et ils sont partout, bien installés. Jouer là-dedans, venir attaquer Téléfilm sur sa façon de gérer la production... Ces gens-là ont

«Les conditions que nous voudrions mettre en place concernant les réalisateurs-producteurs semblent menaçantes pour l'industrie dont elles viennent briser toutes les règles. Tout est tellement structuré, il y a plein de gens qui ont des intérêts, et ils sont partout, bien installés.»

Sylvain L'Espérance



PHOTO: BERTRAND CASBIÈRE



Le temps qu'il fait.

un lobby bien plus fort que le nôtre qui n'est pas du tout organisé. Ce qu'on propose comme changement, c'est une menace claire contre l'industrie, et j'entends beaucoup de commentaires assez féroces à l'égard des cinéastes indépendants, venant principalement des gens de l'industrie des téléseries, qui, je pense, ont un profond mépris pour le cinéma indépendant.

— C. BARIL: En tout cas on a une demande simple, concrète, c'est de pouvoir réaliser et produire. Nous sommes tellement nombreux à le réclamer...!

— S. PLESZCZYNSKI: Et qu'il y ait des budgets à la hauteur des risques. Pour qu'on ne soit pas comme des petites tortues sur la plage, qui courent vers la mer (ça c'est la relève!), mais là, il y a un mur...! ■