

Lendemain d'euphorie — Cinéma québécois Table ronde

Jean Beaudry, Georges Dufaux, Louis Dussault, Roger Frappier, Daniel Lajeunesse, Micheline Lanctôt, Pierre Latour et Louis Laverdière

Numéro 37, 1988

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/22283ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (imprimé)

1923-5097 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce document

Beaudry, J., Dufaux, G., Dussault, L., Frappier, R., Lajeunesse, D., Lanctôt, M., Latour, P. & Laverdière, L. (1988). Lendemain d'euphorie — Cinéma québécois : table ronde. *24 images*, (37), 12-23.

LENDEMAINS D'EUPHORIE

CINÉMA QUÉBÉCOIS: TABLE RONDE

Cette table ronde a eu lieu le 12 janvier 1988.

Récemment, l'émergence d'un cinéma de fiction qui a su s'imposer tant auprès du public québécois que dans les festivals internationaux a suscité de nombreux espoirs quant à l'avenir de notre cinématographie. Compte tenu de l'étroitesse du marché québécois, compte tenu également des budgets et des impératifs commerciaux que de tels projets nécessitent, cette forme de cinéma n'est pas sans avoir quelque incidence sur les conditions de production et de réalisation au sein du milieu cinématographique.

Pour faire le point, nous avons cru bon réunir cette table ronde regroupant certains des intervenants les plus actifs du milieu. Dans des échanges parfois vifs, cinéastes, producteurs et distributeurs exposent leurs préoccupations et leurs inquiétudes et tentent de répondre à la double question que nous leur avons soumise: Quel type de films est-il possible de tourner au Québec aujourd'hui après les quelques succès que nous avons connus? Quels facteurs ont permis de tels succès et quelle sera leur influence sur notre cinématographie à venir?

— **Georges Dufaux:** Je crois qu'ici, les possibilités du cinéma, seront toujours assez limitées. Si l'on se compare aux modèles étrangers, les États-Unis plutôt que l'Europe bien sûr, un film de 3 millions \$ c'est ici un très gros budget. Un des problèmes, c'est le climat que crée ce type de cinéma américain, qui influence les budgets. Bientôt, avec les sommes disponibles, seuls 8 à 10 films pourront se faire annuellement, si on réunit les budgets de Téléfilm, de la SGC et un peu de l'ONF. Mon inquiétude vient du fait que ces sommes énormes produisent un style de cinéma qui se reproduit trop facilement, ce qui nous ramène à une période antérieure. Ça débouche sur un certain académisme, dans l'image particulièrement, domaine que je connais bien. C'est souvent le réalisateur qui en fait les frais, qui prend tous les risques. Parce que les conditions sont toujours les mêmes, la machine est lourde. Les tournages vont de 20 à 30 jours selon les budgets. Les possibilités techniques augmentent, la machine s'emballa et le réalisateur se retrouve en situation d'inconfort avec assez peu de liberté. Ailleurs, pour les grosses productions ou les coproductions, les tournages s'échelonnent sur 2 à 3 mois, et je ne parle pas des 150 jours de Bergman. Ces possibilités-là, on ne les a pas, on ne les aura pas.

— **Roger Frappier:** On en a trop de possibilités à l'heure actuelle.

— **Micheline Lanctôt:** Ah oui?!

— **Jean Beaudry:** De *Jacques et novembre* à *Duluth et Saint-Urbain* — on en est actuellement au tiers du tournage — , on

Jean Beaudry: cinéaste, coréalisateur de *Jacques et novembre* et *Duluth et Saint-Urbain* (en tournage).

Georges Dufaux: cinéaste, réalisateur entre autres de *10 jours 48 heures*, et de la série *Les enfants des normes*. Actuellement directeur général du programme français de l'ONF.

Louis Dussault: distributeur, les Films du Crépuscule.

Roger Frappier: producteur entre autres du *Déclin de l'empire américain*, *Anne Trister* et *Un zoo la nuit*.

Daniel Lajeunesse: responsable des achats de longs métrages à Radio-Québec.

Micheline Lanctôt: cinéaste, réalisatrice de *L'homme à tout faire*, *Sonatine* et *La poursuite du bonheur*.

Pierre Latour: coproducteur entre autres de *Leçon de choses* de Jacques Leduc (en tournage).

Louis Laverdière: directeur des relations d'affaires à la Société générale du cinéma.

Le comité de rédaction

est passé d'un budget de 45 000 \$ à 1,6 million. C'est énorme. On a essayé de tirer profit d'un budget pour nous aussi énorme en contrôlant cette «machine». On a condensé l'équipe et augmenté le nombre de jours de tournage. Ça n'a pas été évident, il a fallu se battre pour se donner ces possibilités-là. Parce qu'effectivement, 20 jours de tournage et 11 heures de travail par jour, c'est casse-gueule. On ne peut plus rien contrôler. Les techniciens y arrivent, ils font huit films par année. Ils connaissent donc le rythme, ils l'ont apprivoisé. Comme réalisateur, il faut précéder cette machine et établir nos propres paramètres. Mais c'est loin d'être la tendance actuelle.

— **24 Images:** Ces méthodes de production, est-ce qu'elles ont empêché toute possibilité de cohabitation entre ce type de production, disons comme *Un zoo la nuit*, et des films plus modestes qui s'éloignent des méthodes que l'industrie semble imposer?

— **Micheline Lanctôt:** Ça dépendra des nouvelles politiques...
— **Roger Frappier:** Pour ma part, je dirais qu'il y a la question de l'économie du cinéma et la question du genre de films que l'on fait. Pour la première fois, cette année, c'est deux choses qu'on devra séparer. Depuis un mois, l'économie du cinéma a commencé de changer radicalement par rapport à l'année dernière. On se préparait pour Cannes avec *Un zoo* à cette période-ci et on envisageait de financer trois longs métrages en fonction des investissements qu'on prévoyait dans le secteur privé. Avec

le dépôt du Livre Blanc de Wilson¹ en juin, malgré six mois de représentation des organismes concernés, il n'y aura plus aucun investissement privé. Ce qui remet en question nos projets. En clair, le cinéma est le premier secteur culturel qui devra payer le prix du libre-échange. Ce n'est pas dit ouvertement, mais les É.-U. refuseront que le cinéma soit aidé par des moyens tant indirects que directs, telle une loi sur la distribution qui nous donnerait accès aux films étrangers sur notre territoire. Au Festival de Berlin par exemple, il est impossible d'acheter un film australien ou italien pour le territoire canadien, parce que les Américains achètent également le droit de distribution pour le territoire canadien. Il n'était pas illusoire l'an dernier de penser trouver l'argent manquant pour nos trois longs métrages, malgré l'augmentation des coûts de production, à cause de la capacité de financement du privé qui est fonction du territoire. Mais ça ne peut plus fonctionner. Sans les abris fiscaux, plus rien ne peut provenir du privé. Parallèlement, grâce à la dévaluation du dollar canadien, les Américains ont tourné sans arrêt ici. Les techniciens ont donc eu beaucoup de boulot, ce qui fait un peu illusion sur les capacités de notre industrie de les faire vivre.

Le cinéma est le premier secteur culturel qui devra payer le prix du libre-échange.



Photo: LOUISE OLIGNY

Roger Frappier:
«On en a trop de possibilités à l'heure actuelle.»
Micheline Lanctôt:
«Ah oui?»

Un an plus tard, après avoir connu cette percée dont nous parlions sur le plan international et une reconnaissance très grande au Québec, on est dans une situation beaucoup plus difficile et sérieuse qu'on ne le croit, et pour plus longtemps également. D'autant plus que les réels problèmes de financement de Téléfilm Canada² (40 millions \$ de moins en ce début d'année) et l'instabilité de la SGC (Société générale du cinéma³), dont le budget n'a pas augmenté depuis 7 ans, n'ont rien de rassurant. En une seule année, la situation a changé de tout au tout. Les gens de l'industrie n'ont pas encore ressenti ce contrecoup. Sur nos trois projets, un seul verra peut-être le jour. Alors l'économie a certainement une incidence sur la façon de faire les films et sur leur contenu. C'est inévitable.

— **24 Images:** *On parle plus ou moins de ce qu'on peut appeler une industrie de services, étant donné la présence américaine, ce qui évoque d'une certaine façon certains accords du passé, des années 50, comme les Canadian Cooperation Project* par exemple. L'histoire se répète. Mais y a-t-il, à plus ou moins long terme, une pertinence à cette présence américaine? Les techniciens répondront sans doute que oui.*

— **Roger Frappier:** On ne peut empêcher les techniciens de gagner leur vie. D'un point de vue culturel ou même linguistique,

je veux bien qu'on s'inquiète de cette dimension, mais en étant réaliste, on ne peut empêcher un caméraman de tourner un film à la suite de l'autre.

— **Micheline Lanctôt:** Il faudrait que la production rapporte ici, c'est ça le problème.

— **Roger Frappier:** Oui, mais c'est impossible. Peut-être que la SGC a fait des études sur le niveau d'augmentation des coûts de production, qui est énorme. Un film à 200 000 \$ ici, c'était cher, mais ça correspondait à la réalité du territoire, à la nôtre, aux possibilités d'exportation. **Les portes tournantes** de Mankiewicz, ça sera 3,7 millions. Ça tournera inévitablement autour de 2,5 à 3 millions maintenant. Je suis d'accord avec Georges Dufaux, mais je donne toujours l'exemple de Léa Pool. **La femme de l'hôtel** c'était environ 600 000 \$, **Anne Trister** a coûté 1,4 million et le dernier, **Kurwenal**, atteindra 2,6 millions. Et le plateau du tournage, il est toujours le même. Ça devient très dangereux, et l'on revient aux conséquences du libre-échange, le secteur privé n'étant plus mis à contribution, il reviendra nécessairement aux organismes gouvernementaux, qu'il s'agisse de Radio-Canada, de l'ONF, par un budget spécial à Téléfilm ou à la SGC, de combler les sommes manquantes. Le rapport de l'industrie privée avec la production n'est absolument plus le même que l'an dernier.

— **24 Images:** *Tu sembles dire qu'on ne retrouve plus cet argent sur les écrans?*

1) Politique budgétaire fédérale.

2) Organisme subventionnaire fédéral.

3) Organisme subventionnaire québécois.

Il y a une banalisation totale du cinéma qui est effectuée à tous les niveaux.



La femme de l'hôtel: 600 000 \$

— **Roger Frappier**: Non. *Un zoo la nuit* a coûté 1,9 million canadien. À Cannes, les Américains disaient «It's almost embarrassing». C'est au niveau des coproductions qu'on retrouve les problèmes. Si on tourne avec la France ou la Suisse et que notre budget est de 3 millions, ça devient complexe puisque notre cinéma de base est devenu plus cher que le leur. Sur 170 longs métrages en France, les deux tiers coûtent entre 1,5 et 2,5 millions. Bien sûr, ils n'ont pas les mêmes services de l'État, ni les mêmes méthodes de travail avec les techniciens, ni le même territoire. Avec 55 millions de population, ils peuvent investir avec une véritable possibilité de retour.



Anne Trister: 1,4 million

— **24 Images**: Vous parlez du travail des techniciens, est-ce parce qu'il est impossible d'exiger d'eux la souplesse des techniciens français, étant donné qu'ils travaillent beaucoup sur des productions américaines?

— **Georges Dufaux**: Non pas vraiment. Les augmentations n'ont pas de rapport avec le coût de la vie. Elles vont de 30 à 40 % par an dans le cinéma, sur tous les plans. Alors ça devient une machine très bien huilée, très complète par elle-même et professionnelle. Le danger c'est que cette machine reproduise toujours le même genre de films (et qu'elle étouffe toutes les autres possibilités aussi — M.L.). On retrouve donc des assistants-réalisateurs qui ont déjà tout filmé. Pour chaque situation ils savent où il faut placer la caméra, comment faire les effets, etc. Ce n'est pas une mauvaise chose, mais c'est peu de choses car l'expérience au cinéma, au contraire, c'est de réinventer à chaque fois. Le danger c'est que ce type de film s'impose comme le style du réalisateur lui-même.



Kurwenal: 2,6 millions

— **24 Images**: Dans quelle mesure les critères de la télévision influencent-ils alors le cinéma?

— **Micheline Lanctôt**: Il y a une banalisation totale du cinéma qui est effectuée à tous les niveaux, qu'il s'agisse des comités de lecture de tout un chacun, des heures d'écoute auxquelles Radio-Canada confine les films, des moyens mis à notre disposition. C'est devenu extrêmement difficile d'entreprendre un projet qui ait un minimum d'audace sur le plan de la forme, du fond, du public visé par notre projet, etc. On est confronté à l'entreprise de banalisation de tous les comités de lecture, de la SGC, de l'ONF, de Téléfilm, en plus des groupes de travail des producteurs: ils se mettent à 4, à 5, à 8. En plus des restrictions énormes en termes de télévision, c'est considérable. S'adresser à un public entre 19 et 21 heures ou entre 23 et 24 heures, c'est deux choses... En plus des coupes à tous les plans, cette exigence d'un montage banalisé, il y a les pauses prévues dans la trame narrative pour l'insertion des annonces publicitaires.

— **Georges Dufaux**: Je veux reprendre un point important, celui des abris fiscaux qui fonctionnaient, alors que cette année, l'apport financier des distributeurs demeure déterminant, mais il n'y a plus cette possibilité du financement privé. Ce n'était pas énorme, mais ce 15 à 20 % permettait de combler les budgets (ce qui rendait le cinéma possible — R.F.). On réunissait les 49 % de Téléfilm, un peu ailleurs, avec la SGC, l'ONF, etc. et le privé comblait la différence.

Plateaux de tournage semblables pour ces trois films de Léa Pool

— **Micheline Lanctôt**: La somme à combler tourne toujours autour de 300 000 \$.

— **Roger Frappier**: Non, maintenant c'est un million, avec un budget de 3 millions, le maximum de Téléfilm étant de 1,5. Le financement privé était donc une nécessité et entraînait ce qu'on peut appeler la responsabilité du producteur, de trouver ce financement et d'assumer la responsabilité d'une production. Ça donnait un contrôle sur notre cinématographie, parce que beaucoup d'investisseurs anonymes, c'est mieux qu'un gros investisseur identifié: l'argent reste anonyme. Si on remplace cela par une coproduction avec la France, déjà on ne regarde plus le film de la même façon, ni le scénario, ni les méthodes. Les conséquences sont très grandes.

— **Louis Laverdière:** Aussi, les investisseurs ne lisaient pas les scénarios. On ne doit pas le dire mais c'est un avantage. Bien sûr, les organismes lisent les scénarios, mais plus il y a de lecteurs, plus le phénomène que Micheline soulevait risque de se produire. À la SGC, cette année, on a voulu indiquer dans nos programmes certaines pistes. Que les auteurs se sentent libres, qu'ils écrivent dans cet esprit, selon ce qu'ils croient vraiment, sans se sentir censurés. L'avantage de l'investissement privé c'était qu'il permettait le bouclage économique du projet sans intervention, puisqu'ils avaient de toute façon l'assurance du retour de leur argent en s'associant à des films financés par les institutions. Ce qui a incité les producteurs à développer les marchés et encourager les distributeurs à nous donner des garanties. Avec cet engagement des distributeurs, des télédiffuseurs également, on allait chercher beaucoup plus d'argent par le biais des abris fiscaux, sommes qui étaient garanties pour les investisseurs. Les maisons de production pouvaient envisager une certaine continuité en s'adressant pour un autre film à des investisseurs qui avaient bénéficié de l'abri fiscal. Ces derniers endossent le projet, ne lisent pas le scénario, font confiance au producteur. Ce qui a donné l'essor des deux dernières années.



Louis Laverdière:
«Que les auteurs se sentent libres, qu'ils écrivent dans cet esprit selon ce qu'ils croient vraiment, sans se sentir censurés.»

— **24 Images:** Mais tout ça ne joue-t-il pas pour un seul type de cinéma, celui qui devra obtenir un succès auprès d'un public relativement important?

— **Louis Laverdière:** C'était possible de recueillir le financement quel que soit le type de film, qu'il s'agisse d'un film d'auteur ou commercial, d'une série, etc. Les sommes garanties par le distributeur ou le télédiffuseur étaient transformées en investissements privés. Le film ne devait donc pas avoir une vocation commerciale. Ça a été fait avec *Marie s'en va-t-en ville*. Cette formule avait beaucoup d'avantages, car les gens voyaient que chaque 0,50 \$ de pré-vente pouvait être transformé en un dollar d'investissement privé. Il y a eu pression chez les distributeurs et les télédiffuseurs pour que les producteurs aient plus d'argent de distribution. On a connu ces dernières années des montants d'avances, de minimum garanti, jamais vus pour un film québécois. Jusqu'à 300 000 \$ pour un film d'auteur, ce qui est un exploit compte tenu que ramasser cette somme après une exploitation en salles, c'est vraiment exceptionnel.

— **Roger Frappier:** Parce qu'il y a une prémisse de base pour une cinématographie. À de très rares exceptions — on peut les compter sur les doigts d'une seule main —, il est impossible de vendre un film québécois sur lecture d'un scénario écrit en français. Même Rock Demers, avec une série identifiée et prospère, ne peut pré-vendre la part de ses films écrits en français. Ceux-là, on attend de les voir. Le financement manquant, à moins d'une exception — ça arrive qu'on puisse, sur le seul scénario, trouver l'argent à l'étranger, mais c'est très rare —, on ne peut le trouver. Ça c'est une véritable question. Encore une fois, c'est le prix à payer pour le libre-échange, parce que c'est ce qui bloque toute possibilité de trouver le financement ailleurs, après la fin des abris fiscaux: que l'on écrive en français. C'est à cause des abris fiscaux qu'il y a eu tant de films tournés ici qui nous ont donné une visibilité sur le plan international, pour éventuellement trouver des sources de financement ailleurs. Mais on ne peut y arriver sans une continuité de cette présence. Si l'on a 2 ou 3 films qui se retrouvent dans les festivals, sur une production d'une dizaine de longs métrages, c'est énorme en comparaison des Français, avec le même nombre sur 170 ou les Américains sur 250. Depuis *Le déclin*, les distributeurs étrangers voient la possibilité de faire de l'argent avec un film québécois, ils surveilleront donc la sortie des autres. Les petites cinématographies se battent pour 4 % du marché, dont 96 % est occupé par les États-Unis. On n'a pas encore été capable de comprendre ça ici.

— **24 Images:** La télévision québécoise n'est-elle pas un marché de base important pour notre cinématographie, étant donné justement qu'on est protégé par la langue? Est-ce qu'on n'a pas cette protection-là qui vient des télévisions? La télé n'a-t-elle pas besoin de nos produits?

— **Micheline Lanctôt:** Elle a besoin de produits francophones, ce qui n'est pas la même chose.

— **Roger Frappier:** La radio et les télévisions francophones considèrent ce qui est de langue française comme respectant les quotas. Ça peut être belge, suisse, français. Et si le film est doublé ici, c'est 50 % de contenu canadien. Les télévisions, tant privées que publiques, paient les productions québécoises



PHOTOS LOUISE OLIGNY

Georges Dufaux:
«Les producteurs et les réalisateurs risquent de se conformer malgré eux à des modèles.»

beaucoup moins cher. Radio-Canada peut donner 125 000 \$, alors que CBC va jusqu'à 300 ou 400 000 \$ pour ce qu'ils achètent. D'autant plus que des pré-ventes peuvent se faire, en Grande-Bretagne on débourse un million pour un film produit par Peter O'Brien à Toronto. Avec les 450 000 \$ de CBC, ça va un peu plus vite. Donc, même pour la production, les conditions sont plus difficiles.

— **Georges Dufaux:** Pour le film francophone en particulier. Il ne faut pas oublier qu'il y a énormément de films doublés qui sont passés à la télévision. Il commence à y avoir des producteurs québécois francophones qui tournent en anglais parce qu'effectivement c'est plus facile. On pourrait même revenir à une production de versions françaises de films tournés en anglais. À une époque, ça a même été un argument: pourquoi faire une unité française, si ça coûte moins cher de faire des versions de documentaire et que c'est aussi bien?...

— **24 Images:** Finalement, vous êtes en train de nous dire que le cinéma, comme représentation d'une culture, il vaut mieux oublier ça?

— **Louis Laverdière:** Il y a une réalité du marché qui est de plus en plus difficile. Radio-Canada a toujours hésité à acheter des films québécois, jusqu'à il y a cinq ans où ils se sont mis à bouger un peu. Mais c'est Radio-Québec qui a été le meilleur allié des cinéastes québécois, qui a bougé et investi dans les films, forçant la main à Radio-Canada, ni plus ni moins. À l'époque où il avait été question d'une chaîne culturelle, l'ACPAV avait envoyé 14 très bons longs métrages, dont *Ti-cul Tougas*, *L'eau chaude l'eau froide* de Forcier. Les 14 ont été refusés en bloc. Ça donne un peu une idée de l'esprit qui régnait, c'était en 78-79, et depuis ils ont acheté pour la première fois un film de Forcier, *Kalamazoo*. Jusqu'à tout récemment, leurs réticences étaient énormes. Puis il y a eu beaucoup d'efforts ces

Une société d'État,
sur le plan éthique, devrait
penser à autre chose qu'à
ses cotes d'écoute.

dernières années puisqu'ils ont pu, par le dégrèvement fiscal, empiéter sur les 2 ou 3 budgets à venir, étant donné que cela permettait aux distributeurs et télédiffuseurs de ne payer que dans deux ans. Ils se sont donc engagés dans plusieurs productions, récemment. Les prix nous paraissent un peu plus élevés, on ne calculait pas que le prix allait être payé en 89 ou 90. De ce côté-là, il y a effectivement un manque à gagner de la part de nos télédiffuseurs.

— **Georges Dufaux:** Sans vouloir disculper Radio-Canada, qui suivait aussi les goûts du public pour sa cote d'écoute, ce n'est que récemment que, dans une certaine mesure, le public a été apprivoisé et qu'il regarde un film québécois comme tout autre film finalement.

— **Louis Laverdière:** Mais va-t-on demander au Québécois de la rue ce qu'est un bon film ou plutôt aux gens compétents? Une société d'État, sur un plan éthique, devrait penser à autre chose qu'à ses cotes d'écoute.

— **Roger Frappier:** À tout le moins porter un autre regard sur les cotes d'écoute que les télévisions privées.

— **24 Images:** *Il est aussi clair que les politiques à la fois fédérale et québécoise, misent beaucoup sur la dimension de rentabilité du cinéma?*

— **Micheline Lanctôt:** L'affiche et le fauteuil sont les deux grands thèmes du cinéma québécois. Affiche pour le marketing, fauteuil pour les salles. Le contenu, on s'en fout, la forme, la culture on s'en fout, l'art, on s'en fout. C'est l'affiche et le fauteuil, c'est ça que l'on propage...

— **24 Images:** *Si on revenait à la case départ, à la lumière de ce qu'on a dit, sur le type de cinéma qu'il est possible de faire aujourd'hui. Lorsqu'à la SGC en 1984, on a parlé du grand objectif de «succès». Quelles conséquences cela a-t-il eu sur les films qui ont suivi?*

— **Micheline Lanctôt:** Bien sûr, il s'agissait de récompenser le succès et de punir les échecs, c'était plus ou moins formulé comme ça. Le succès récent de certains films a fait illusion. Il est très dommage que l'industrie soit en train de «crowder», de s'emparer de toutes les autres voies. Le cinéma a toujours existé dans une multitude de façons. Il y a des gens qui tournent des films en super 8, en vidéo, en 16, en super 16, en 35, en 70, dans une multitude de formes et une multitude de possibilités. Au Québec, et toutes les politiques gouvernementales vont dans ce sens, on est en train de «crowder», de comprimer l'industrie dans l'industrie. C'est-à-dire que l'industrie prend toute la place, l'industrie et ses préoccupations d'abord économiques ont pris absolument toute la place dans l'esprit de tout le monde, que ce soit sur le plan des cotes d'écoute, des politiques fédérales, des politiques provinciales, etc. C'est «l'affiche et le fauteuil» à tous les niveaux, l'industrie et son produit sont devenus la grande préoccupation de tous. Or, les anglophones, comment se fait-il qu'eux vont à Cannes avec un film à 300 000 \$ (*I've Heard the Mermaids Singing*) qui est d'aussi grande qualité et qui reçoit d'aussi bonnes critiques, alors que nous y sommes avec un film de 1,9 million? Comment l'ont-ils fait ce film-là à 300 000 \$? Ils travaillent pourtant dans le même contexte que nous et ils ont affaire à un marché plus grand. Ici, tu essaies de faire un film à 300 000\$ et Téléfilm te dit: il faut

que vous tourniez en 35 mm. Ça prend un produit de qualité internationale. Alors on n'a pas le droit de tourner en 16 mm. Il faut tourner en 35, on n'a pas le droit de se produire, il faut avoir un producteur qui fonctionne dans un système industriel. Ce qui entraîne que, tranquillement, je ne sais pas par quelle concertation imbécile ou manque de vision à long terme, tous les créateurs se retrouvent coincés dans un seul modèle, et nous ne sommes pas tous des faiseurs de «hits», et d'ailleurs qu'est-ce que c'est au juste, un «hit»? Et ça devient extrêmement difficile de continuer, en tant que créateur, de tourner selon les exigences d'une industrie qui ne favorise qu'un seul modèle. De tout temps, il y a eu des cinémas plus indépendants, des cinémas à petits et moyens budgets, des cinémas de broche à foin, des cinémas artisanaux. C'est multiple, le cinéma.

— **Roger Frappier:** Je serais prêt à parier que *I've Heard the Mermaids Singing* n'aurait fait aucune vente à Cannes s'il avait été en français. C'est une réalité dont on ne mesure pas encore tout l'impact et qui a un rapport direct par rapport aux télévisions étrangères, aux distributeurs, etc. *Mermaids* sort à New York comme un film de langue anglaise, *Un zoo la nuit* sort sous-titré et il fait le circuit des villes universitaires, point à la ligne. C'est le maximum qu'il peut aller chercher.

— **Micheline Lanctôt:** Alors pourquoi *Un zoo la nuit* coûte-t-il 1,9 million alors que Patricia Rozema peut faire le sien à 300 000 \$?

— **Roger Frappier:** On peut en faire un film à 300 000 \$ à Montréal.

— **Micheline Lanctôt:** Alors, faites-le, bon dieu! Plus ça va, plus on se lance dans les grandes ambitions. On cherche à faire de grandes ventes, on se prend de grands budgets, de grandes cotes, on paie une fortune aux techniciens et au bout du compte on se ramasse avec un gros «produit», pour se plaindre ensuite qu'il n'y a pas de marché pour le vendre. Puisque apparemment vous êtes devenus les initiateurs, c'est à vous les producteurs de prendre l'initiative de réduire les coûts, d'orienter le cinéma dans un autre chemin que celui-là. Il n'y a pas que le «produit». On présente un projet qui comporte un minimum de risques et on se fait dire non, non, non. Je me suis fait dire: à qui t'adresses-tu avec ce film-là? À qui je m'adresse? Je fais un film, point. Est-ce nécessaire de savoir à qui m'adresser pour que vous puissiez le vendre à un nombre déterminé de gens, déterminer à l'avance les recettes pour prévoir un budget de 2 millions? Donnez-moi 50 000 \$, je vais en faire un film, adienne que pourra, on le vendra comme on peut, et à 50 000 \$ c'est plus facile et moins risqué qu'à 3 millions.

— **Roger Frappier:** *Jacques et novembre*, film à très petit budget, aurait fait un bien plus grande carrière s'il avait été en anglais. Je te réponds en utilisant l'argument de la langue qui est très important.

— **Micheline Lanctôt:** La langue est bien sûr un argument de poids, mais ça n'empêche pas l'escalade des coûts de production. Ça n'a rien à voir avec la langue, cette escalade.

— **Roger Frappier:** Une production française dont la forme et le fond ont une dimension internationale et qui n'a pas besoin d'être modifiée pour être vendue, cela se prend beaucoup plus facilement.

— **Micheline Lanctôt:** Penses-tu que *Le déclin* à 300 000 \$ aurait touché un marché aussi vaste qu'à près de 2 millions? Pour ma part, je ne vois absolument rien dans *Le déclin* qui justifie un budget aussi important.

— **Jean Beaudry:** Tu poses la question de la langue en termes d'argent, Roger, alors que c'est comme dire à un peintre qu'il ne doit plus peindre en bleu parce que cette couleur ne se vend plus.

— **Roger Frappier:** Le bleu est un signe qui est perçu internationalement.

— **Micheline Lanctôt:** Mais si on fait les films à 50 000 \$, on peut les vendre à ce prix. Si on les fait à 3 millions, c'est évident, tous les chiffres sont là pour le prouver, et depuis très longtemps, on ne les vendra jamais. Alors, malgré l'évidence, pourquoi l'industrie est-elle en train de se diriger vers les 3, 4 et 5 millions?

— **24 Images:** *Dans une entrevue que tu accordais à Cinéma Canada comme producteur d'Un zoo la nuit, en décembre 87, après un an d'exploitation en salles, tu disais que le film ferait peut-être ses frais, et pourtant c'est un des plus grands succès qu'on ait connus?*

— **Roger Frappier:** *Un zoo la nuit* ne fera jamais ses frais, et pourtant je pense le contraire de ce que dit Micheline. On doit



La poursuite du bonheur de Micheline Lanctôt



Marcia Pilote et Pascale Bussièrès dans *Sonatine* de Micheline Lanctôt.



Micheline Lanctôt:
«L'affiche et le fauteuil
sont les deux grands
thèmes du cinéma qué-
bécois.»

Photo: LOUISE OLIGNY

absolument comprendre que le cinéma au Québec ne peut exister selon les mêmes règles que les autres cinématographies...

— **Micheline Lanctôt:** Alors pourquoi nous proposez-vous des modèles industriels d'exploitation? Combien de fois se fait-on dire par des producteurs que c'est trop risqué, que ce n'est pas commercial...

— **24 Images:** Si on résume ce que Micheline cherche à te dire gentiment, c'est que la dimension économique détermine carrément les contenus et, on le voit de plus en plus, qu'on assiste à la consolidation d'un cinéma «chromé», homogénéisé ou standardisé, appelons ça comme on veut.

— **Micheline Lanctôt:** On peut éviter ces termes péjoratifs, c'est surtout cette idée d'un «produit» qu'on doit retenir. Je veux bien payer 7 \$ pour aller voir un film, sans que ça exclue qu'on puisse voir un film qui n'entre pas dans la catégorie d'un produit d'industrie. Mais ça ne devrait pas prendre toute la place. Je concède à Denis Héroux le droit de faire ce qu'il veut, ainsi qu'à tous les gens qui veulent travailler à l'intérieur d'un système industriel, mais qu'on ne m'enlève pas la possibilité de faire ce que je veux, en prenant mes risques à moindre coût, en sachant à peu près ce que je fais.

— **Roger Frappier:** Personne ne t'empêche de faire ça. Jean-Claude Lauzon peut te le dire, il a fait exactement le film qu'il souhaitait. C'était sa vision de réalisateur, d'auteur et, crois-moi, si je l'avais laissé aller, ç'aurait coûté 3,7 millions. Certains réalisateurs tournent des annonces publicitaires à 50 000 \$ par jour, et ne comprennent pas qu'on leur refuse des moyens encore plus importants. Il y a une poussée inflationniste qui ne

provient pas que des producteurs mais des réalisateurs également, qui veulent arriver sur les marchés étrangers avec des films qui se comparent à ceux des autres cinéastes. Quand Wenders tourne *Paris, Texas* pour 2,5 millions, toutes proportions gardées, ça se compare à Jean Beaudin qui tourne *Mario* avec 1,9 million. Bien sûr qu'il faut défaire certains stéréotypes qu'on décèle déjà dans nos films, bien sûr que les équipes sont devenues presque incontrôlables, mais je trouve que ce qui se passe actuellement est très positif. J'ai toujours aimé le cinéma québécois depuis qu'il y a plus de 20 ans j'ai vu les premiers films de Gilles Groulx à Sorel, au cinéma Tracy, et je trouve formidable que le cinéma d'ici ne soit plus honteux. Pour un budget de 1,9 million, *Un zoo la nuit* se compare avantageusement à des productions américaines de 10 millions. Si on fabriquait des locomotives comme Bombardier, qui ne parlent ni anglais ni français, ça serait plus simple. Pour les vendre sur les marchés internationaux, elles doivent être conçues selon le marché qu'elles veulent conquérir. C'est ce qui fait la complexité de notre cinéma, avec les faibles moyens dont on dispose, il faut donc concevoir les films dans ce sens si on veut atteindre les autres pays.

— **24 Images:** On pourrait voir du côté de la SGC et de Radio-Québec, s'il vous est présenté d'autres types de projets que des films de cette envergure-là?

— **Louis Laverdière:** À la SGC, pour être très clair, des projets à 300 000 \$, on n'en reçoit plus.

— **Micheline Lanctôt:** Évidemment, les gens se sont réajustés. Auparavant, vous en receviez et vous les refusiez toujours. On parlait des politiques gouvernementales, il ne faut pas oublier



Pierre Latour:
«Au-delà de deux millions pour un film, je pense qu'on se trompe d'industrie et de pays.»



Daniel Lajeunesse:
«Les gens savent ce que Radio-Québec peut offrir en termes d'ouverture d'esprit et d'absence de censure, mais c'est souvent contrecarré par la diminution constante des budgets.»

PHOTOS LOUISE OLIGNY

que les deux organismes qui les appliquent se targuent de développer une industrie privée et, logiquement, ils sont braqués sur des modèles de rentabilité.

— **Louis Laverdière:** Ce n'est pas vrai que la SGC est braquée, nous on choisit parmi ce qui nous est soumis, on ne force personne à présenter les types de budgets qu'on reçoit. On critique ces budgets, et on cherche surtout à être cohérent avec les exigences du marché, ça c'est important.

— **Micheline Lanctôt:** Est-ce que ce n'est pas la SGC qui, il y a quatre ans, a mis de l'avant cette politique de récompenser le succès et de décourager l'échec?

— **Pierre Latour:** Les frères Gagné ont gagné la prime au succès, ex-aequo avec Yves Simoneau et *Pouvoir intime*. Personne ne s'y attendait, c'était un film qui avait été refusé et ça avait fait des remous. À ma connaissance, c'est vraiment le seul cas de film qui ait obtenu cette prime et qui ait été conçu hors système.

— **24 Images:** *Quels sont les liens entre le trio composé de l'industrie, du cinéma et de la télévision? Avec l'implication de la télévision et une certaine mainmise de l'industrie dont on parlait, quelle est la part du cinéma? Est-ce que tout ne se fusionne pas?*

— **Pierre Latour:** C'est la même chose. C'est différent en termes de moyens d'expression, mais lorsqu'on parle d'industrie selon les termes de Micheline, il est vrai que c'est d'abord une industrie. Pour les techniciens à tout le moins, qui te disent avoir travaillé sur le film de Lauzon pour ensuite passer à la série *Les Tisserands du pouvoir* puis à *Lance et compte 3*. Je n'ai rien

contre ce type de produit, j'en ai peut-être davantage contre *Mount Royal*, mais si l'on compare les sommes investies par les producteurs aux débouchés qu'on nous fait miroiter, c'est largement gonflé. Pour *Lance et compte* il y a un intérêt, mais pour *Mount Royal* on laisse planer la possibilité d'énormes retombées alors que c'est bêtement une coproduction. Il y a une partie prenante en France, mais c'est tout. Je ne vois pas comment vendre ça sur 56 territoires, ça n'a aucun intérêt, c'est d'une banalité navrante, avec un héros qui ressemble à un exterminateur de camp nazi.

— **Roger Frappier:** On doit retenir deux choses très importantes. Pour l'ensemble de la société, les sommes consacrées au cinéma — je parle du cinéma strictement et non de la télévision — ça représente à peine un kilomètre d'autoroute. On ne peut parcourir un chemin très long avec ça. Ensuite, pour ce qui touche la télévision, à l'exception de PBS aux États-Unis, il n'y a plus une télévision au Québec qui veut programmer des documentaires. Toute une partie de notre cinéma ne se retrouve plus sur les écrans. L'ONF continue d'en faire mais la télé ne veut plus les voir, j'ai vu les lettres de Radio-Canada lorsque j'étais à l'ONF. C'était écrit noir sur blanc: le meilleur de vos documentaires, on ne veut pas le prendre. Une part essentielle de notre cinéma, celui des débuts et celui d'une continuité, ne peut être vu. C'est remplacé par le *Point*, voilà ce qu'on nous dit. Radio-Québec a une politique de films de fiction beaucoup plus forte que pour le documentaire, on ne peut pas en voir davantage.

— **24 Images:** *Daniel qu'en est-il au juste à Radio-Québec?*

— **Daniel Lajeunesse:** À Radio-Québec comme ailleurs, la part du documentaire continue de diminuer, sans aucun doute. D'autre part, plusieurs des problèmes soulevés touchent la télévision à plusieurs niveaux. Les gens savent ici que ce que Radio-Québec peut offrir en termes d'ouverture d'esprit et d'absence de censure est souvent contrecarré par la diminution constante des budgets. Encore aujourd'hui, j'ai appris qu'on avait coupé 2 millions \$. Ces coupures touchent la production originale et les acquisitions de coproduction. Il faut presque toujours prévoir ce type de malheur dès qu'on tient à certains projets. Nous coproduisons quatre films de fiction par an. À partir d'aujourd'hui, il semble bien qu'on doive parler de deux ou trois, selon les budgets qui nous seront soumis. Sans vouloir partager le même pessimisme, ou le réalisme, de Roger, ce n'est effectivement pas très drôle actuellement. Il nous faut choisir et, à la question de tout à l'heure sur la sélection des scénarios, je dirais qu'à la limite, c'est terrible ce nivellement, mais que d'autre part je reçois de moins en moins de scénarios. Ça règle en partie les problèmes, d'une certaine façon, mais il est un fait que depuis six mois, nous en avons très peu reçu. Pourquoi exactement? Peut-être est-ce la politique des distributeurs qui a commencé à opérer depuis un peu plus d'un an, ce qui a certainement contribué à cette chute. Pour nous, ce n'est pas entièrement mauvais, puisque nous portions en partie l'odieux de ces refus, alors que les distributeurs ne s'en mêlaient pas.

— **24 Images:** *Cette situation ne coïncide-t-elle pas avec l'esprit de la loi 109, tout simplement, et avec la redéfinition des politiques d'organismes comme l'Institut et la SGC où, finalement, on s'aperçoit que l'emphase a été mise sur le long métrage de fiction. C'est-à-dire sur un cinéma qui se devait d'être rentable. Ce qui a été sacrifié, c'est donc les documentaires, les moyens métrages, les courts métrages, etc. C'est un cercle vicieux?*

— **Roger Frappier:** Il faudrait enlever «qui se devait d'être rentable», je ne suis pas d'accord. Où avez-vous pris ça?

— **Micheline Lanctôt:** C'était clairement écrit dans tous les communiqués de la SGC.

— **Roger Frappier:** Il ne faut pas utiliser le mot rentable péjorativement. un film de fiction ne se fait pas dans les mêmes conditions que s'écrit un roman. On ne peut utiliser le terme de rentabilité sans tenir compte de ça.

— **Louis Laverdière:** Pour revenir d'un peu loin et faire le point, je voudrais parler des politiques industrielles du ministère des Affaires culturelles. Effectivement, le ministère cherche à mettre en place un mode industriel de production, mais il faudrait expliquer un peu plus. À la SGC, c'est toujours la politique de films d'auteur qui prévaut. Par contre, plus globalement, pour qu'une cinématographie se développe sur des bases stables, il faut employer des mécanismes axés sur les secteurs vitaux de l'industrie afin qu'elle reste toujours en vie. Les divers rapports et commissions ont conclu que le premier véhicule dans une

**Taux horaire de base
des techniciennes et techniciens (STCQ),
sur un plateau de tournage
au Québec, en 1988.**

Taux horaire de base (THB = taux minima) pour une journée normale de travail de huit heures consécutives à l'exclusion de la période des repas. Toute heure travaillée entre 23 heures et 6 heures est rémunérée au taux horaire de base plus une prime de nuit de 6.00\$/heure.

	THB 1987	THB 1988		THB 1987	THB 1988
Directeur-photo	30.00\$	31.50\$	Régisseur	16.00\$	16.80\$
Caméraman	28.00\$	29.40\$	Peintre scénique	15.50\$	16.27\$
Cadreur	26.00\$	27.30\$	Electricien	15.00\$	15.76\$
Chef décorateur	20.00\$	21.00\$	2e ass.-caméra	15.00\$	15.75\$
Créateur de costumes	20.00\$	21.00\$	2e ass.-réalisateur	15.00\$	15.75\$
Monteur	20.00\$	21.00\$	Accessoiriste extérieur	15.00\$	15.75\$
Preneur son	20.00\$	21.00\$	Machiniste	15.00\$	15.75\$
1er assistant-réalisateur	19.00\$	19.95\$	Ass.-tech. aux effets		
Monteur sonore	18.50\$	19.42\$	spéciaux de plateau	14.75\$	15.48\$
1er assistant-caméra	18.00\$	18.90\$	Peintre	14.75\$	15.48\$
Chef coiffeur	18.00\$	18.90\$	Menuisier	14.50\$	15.23\$
Chef électricien	18.00\$	18.90\$	Chef habilleur	14.50\$	15.23\$
Chef machiniste	18.00\$	18.90\$	Assistant-décorateur	13.75\$	14.44\$
Chef maquilleur	18.00\$	18.90\$	Coordonnateur	13.75\$	14.44\$
Chef menuisier	18.00\$	18.90\$	Assistant-costumier	13.50\$	14.17\$
Décorateur	18.00\$	18.90\$	Assistant-monteur	13.00\$	13.65\$
Maquilleur effets spéciaux	18.00\$	18.90\$	Secrétaire de production	12.75\$	13.39\$
Technicien aux eff. spé.	18.00\$	18.90\$	Assistant-coiffeur	12.50\$	13.12\$
Costumier	17.50\$	18.77\$	Assistant-maquilleur	12.50\$	13.12\$
Accessoiriste de plateau	17.00\$	17.85\$	3e assistant-réalisateur	12.00\$	12.60\$
«Best boy» électricien	17.00\$	17.85\$	Assistant-régisseur	12.00\$	12.60\$
«Best boy» machiniste	17.00\$	17.85\$	Ouvrier au décor	12.00\$	12.60\$
Scripte	17.00\$	17.85\$	Assistant-accessoiriste	11.00\$	11.55\$
Percheur	16.50\$	17.32\$	Habilleur	11.00\$	11.55\$
Ass.-dir. artistique	16.00\$	16.80\$	Assistant-menuisier	10.00\$	10.50\$
Coiffeur	16.00\$	16.80\$	Assistant-peintre	10.00\$	10.50\$
Maquilleur	16.00\$	16.80\$	Assistant de production	9.75\$	10.24\$
Photographe de plateau	16.00\$	16.80\$	Couturier de plateau	9.75\$	10.24\$
Préposé au générateur	16.00\$	16.80\$			

Source: Syndicat des techniciennes et techniciens du cinéma du Québec (STCQ)

Rémunération minimale des interprètes

Rémunération minimale, 1987

	Journée de de 8 heures	Taux horaire supp.	Heures d'attente
A) Premier rôle	288.00\$	54.00\$	20.00\$
B) Second rôle	194.50\$	36.50\$	14.00\$
C) Troisième rôle, cascadeur, doublure	115.25\$	21.75\$	8.00\$
D) Figurant	74.25\$	14.00\$	5.00\$

Source: Convention collective du cinéma et de l'enregistrement des conditions de travail et tarifs 1987, U.I.A.

Recherche: Yves Lafontaine

société aussi petite que le Québec, le moteur de l'industrie, c'était le long métrage. Dans le paysage audio-visuel qu'on envisageait, le long métrage remplissait cette vocation de wagon de tête. À cause de son aspect «glamour» peut-être, quoi qu'il en soit, c'est lui qui mettait en branle tous les secteurs de l'industrie et qui avait le plus fort impact. Tout en étant conscient que, parallèlement, le court métrage, le documentaire, le film d'animation et, de plus en plus, le film télé devaient continuer d'être soutenus. Les politiques ont donc été développées autour de cette idée et l'on s'est aperçu qu'il fallait produire 12 longs métrages par année. Ces 12 films permettaient à l'industrie de rouler normalement et de se développer. C'est-à-dire que tout le monde était mis à contribution. Les techniciens, les comédiens, les réalisateurs, les producteurs, les laboratoires, les maisons de service, les agents de presse, les revues, les médias, les émissions de radio et de télévision. Tous ceux qui décident de vivre du cinéma, dans un secteur donné ou en périphérie, pouvaient y arriver s'il y avait cette continuité assurée par le

Les sommes consacrées au cinéma, ça représente à peine un kilomètre d'autoroute.

nombre de 12 longs métrages que nous, à la SGC, on a déterminé. Ainsi les gens développent leur métier, sont de plus en plus professionnels et il peut y avoir une véritable évolution dans notre industrie. C'est ce cap qu'on essaie de maintenir, une production de 12 longs métrages par an. À travers ça survient le problème de l'augmentation des coûts de production. Ça ne va pas sans problème, et c'est encore davantage un but qu'une réalité. Mais c'est ce qu'on vise parce qu'effectivement l'industrie s'est développée. Il y a eu des succès et des modes, on est actuellement dans une période de modes. On voit ça et soudainement, un film à 300 000 \$ qui provient du Canada anglais fait un succès. On se pose des questions, mais je pense que les gens qui ont fait ce film (*I've Heard the Mermaids Singing*), l'ont fait dans des conditions qu'on retrouvait ici il y a 10 ans.

— **Micheline Lanctôt:** C'est peut-être qu'on devrait retourner à ces conditions.

— **Louis Laverdière:** Je pense que l'industrie ne le souhaite pas et ce n'est pas que pour une question de gros sous. On crevait alors de faim pour faire du cinéma, il fallait gagner notre vie ailleurs. C'était difficile de jumeler une activité de production commerciale et une vocation de films de fiction. Tu devais te consacrer entièrement à la fiction. Et ça menait à un désir d'avoir une infrastructure et des moyens décentes parce que plus tu fais de films, plus tu es exigeant, c'est normal. Certainement, cela a entraîné une surabondance des moyens. Mais ça s'est enclenché, tu apprends ton métier, tu te perfectionnes et tu souhaites que tout aille dans ce sens à tous les niveaux. Alors ça reflète dans l'augmentation des coûts de production.

— **Micheline Lanctôt:** Je te ferai remarquer que Eric Rohmer, qui va avoir 70 ans bientôt, a fait exactement la démarche inverse. Il se dirige vers un cinéma pratiquement amateur. Peut-être parce que ça fait 30 ans qu'il fait du cinéma et qu'il peut se permettre de prendre de tels risques...

— **Louis Laverdière:** La SGC ne peut pas fonder sa politique sur l'exemple de Rohmer, ça reste un cas particulier.

— **Micheline Lanctôt:** Qu'elle permette tout de même que des films se fassent dans un autre cadre que celui que tu décris.

— **Louis Laverdière:** Les gens qui viennent à nous nous demandent de plus en plus de moyens. Et ils les utilisent si on les leur donne. Ils demandent des consultants, des lecteurs, des consultations à l'étranger, un meilleur équipement, des jours de préparation etc. C'est certain qu'il y a des vagues, des courants, des modes. C'est un fait, mais dès qu'on établit une politique de 10 ou 12 films, il nous faut penser à normaliser et établir certaines balises pour contrôler le tout. Cela n'empêche pas la SGC de conserver sa politique de films d'auteur. Et ce qu'on aimerait, c'est qu'il y ait des films très originaux. Je trouve qu'il y a eu quelques œuvres très originales récemment. Elles sont peut-être liées à ces courants dont on parle, mais c'est normal. On vit une période où il y a des questionnements, on en vivra d'autres, avec des hauts et des bas. Mais je pense qu'on reviendra à des films de 300 000 \$ et nous sommes les premiers à le souhaiter. Ce qui est curieux, c'est que la nouvelle génération, les gens qui commencent à faire des films, les nouveaux, la relève, eux se sentent obligés d'avoir du succès.

— **Roger Frappier:** Pas un réalisateur ne veut faire un film à 300 000 \$, excepté Micheline ici. Ils lisent dans les journaux que Woody Allen a recommencé au complet le tournage de *September*.

Le cinéma reste le plus grand jeu d'adultes qu'on ait jamais inventé.



Jean Beaudry comédien et co-réalisateur de *Jacques et novembre* (45 000 \$)



Jean Beaudry:
«Le cinéaste doit pouvoir déterminer ses propres méthodes et non s'essouffler à respecter les standards actuels qui sont très contraignants.»

Photo: LOUISE OLIGNY



Jean Beaudry (comédien et co-réalisateur), Alain Dupras (directeur-photo) et François Bouvier (co-réalisateur) sur le tournage de *Duluth et Saint-Urbain* (1,6 million)

— **Louis Dussault:** Personne ne veut faire un film à 300 000 \$, ils veulent faire des films, c'est tout. Tu les fais avec ce tu as, c'est tout. Je connais huit réalisateurs(trices) qui préparent des films dont vous n'avez pas entendu parler. Parce qu'ils n'iront jamais vous voir, et c'est pour ça que vous ne recevez pas de demandes de ce type. Les cinéastes ne vont même pas vous voir à la SGC, ça ne les intéresse pas d'attendre deux ans avant de savoir s'ils vont tourner. Ils le font avec ce qu'ils ont, parce qu'ils veulent le faire une fois pour toutes. *Jacques et novembre* s'est fait avec 45 000 \$. Tu veux faire ton film, c'est tout, quel que soit le budget.

— **Georges Dufaux:** Il faudrait qu'on arrête de rechercher un modèle. Nous étions à la recherche d'un modèle de société, on a changé ce modèle, et maintenant on recherche ce qui pourrait ressembler à une formule, à tout le moins une logique. Les Québécois francophones sont davantage ainsi. On constate ce phénomène en architecture, tous font des buildings, ensuite c'est les condos, si un projet sort de ces normes, ça ne marche plus. Les institutions doivent jouer ce rôle d'encourager différents moyens et méthodes. Comme un temps avec l'ONF, alors qu'on présentait ce qui était acceptable, les producteurs et réalisateurs risquent de se conformer malgré eux à des modèles. Ainsi, plus personne ne présente de projets de documentaire aux institutions, il faut que ce soit scénarisé. Alors, s'il faut scénariser un documentaire, autant faire une fiction. Ce type de modèle ne permet même pas à des gens d'expérimenter. *Laputa*, le film d'Helma Sanders-Brahms a été tourné avec 400 000 marks, environ 300 000 \$, et tout le monde a pris le pari de faire ce film dans des conditions de liberté. Il faut encourager ça. On se retrouve confrontés aux problèmes de l'industrie de tout à l'heure, et il y a de l'autre côté *Lance et compte* qui n'est pas autre chose qu'une entreprise industrielle où les gens font des revenus raisonnables, sinon exagérés. En Allemagne, ils ont

une sorte de fonds où le gouvernement investit 70 % et l'industrie comble la différence. Ça permet ce type d'expérience.

— **Micheline Lanctôt:** Ce qui est merveilleux. Ça permet une légèreté d'opération qu'on a pas. Ils ont également un créneau à la télévision qui s'appelle Nouveau Cinéma qui permet ce genre de démarche.

— **Georges Dufaux:** Maintenant le modèle c'est *Le déclin* on cherche à faire des films comme ça, ce qui n'a aucun sens puisque depuis le début, notre cinéma a toujours essayé de reproduire ses succès et de prévoir ce qui allait marcher, alors que c'est l'originalité qui engendre les succès et qui permet une continuité.

— **Roger Frappier:** Il faut faire quelques distinctions. On s'est réuni, quelques producteurs, pour faire des films de télévision à 800 000 \$, en 16 mm avec 18 jours de tournage. Micheline en fait un présentement, et Alain Chartrand en a fait un. C'est une première tentative de réponse à ce qu'on décrit. C'est bien sûr le concept de film-télé qui a rendu ça possible par rapport aux acteurs et aux techniciens. Avec la récente loi sur le statut des artistes, les acteurs sont protégés comme si on était en Afrique du Sud. Ce type de reconnaissance du gouvernement, c'est la seule loi au monde qui procède de la sorte. Les acteurs brandissent ça, ils sont très contents et au téléphone, ils sont très étonnés qu'on leur propose des conditions moindres. Ce n'est évidemment pas généralisé, on a pu obtenir l'assentiment de plusieurs, des scénaristes, des techniciens, des acteurs, etc.

— **24 Images:** Jean Beaudry, quelles ont été les conséquences de la situation qu'on a décrite sur le film que tu tournes présentement? De *Jacques et novembre* à *Duluth et Saint-Urbain*, c'est exactement la période où les changements ont été très nombreux.

— **Jean Beaudry:** Je crois qu'il y a une surenchère et je me

dis: quel sera le coût du prochain? De 45 000 \$ à 1,7 million pour *Duluth*. Mais j'ai une autre idée de tournage qui me coûterait beaucoup moins cher, mais je me demande si on me prendra au sérieux: il n'y a que deux personnages et une location... Je dis toujours que je referais *Jacques et novembre*, mais que je ne le referai plus. Mais entre le budget de *Jacques et novembre* et celui de *Duluth*, il y a des projets que j'aimerais réaliser et que je voudrais faire avec une petite équipe.

— **Louis Laverdière**: Pour *Jacques et novembre*, des gens ont travaillé en différé, ou n'étaient pas payés, alors le budget de 45 000 \$ n'est pas tout à fait juste. On ne peut construire une industrie avec des gens qui diffèrent leurs salaires.

— **Louis Dussault**: L'industrie, Micheline en parlait, c'est très varié. La moitié des films au Québec ont été faits de cette façon, sinon plus. Je te parlais des 8 ou 10 films qui se préparent et qui n'ont pas eu affaire avec la SGC, c'est que les cinéastes ne veulent pas attendre, bien sûr, mais également ils ne veulent pas essayer de refus comme vous avez refusé maintes fois *Jacques et novembre*, sans compter *La turlute des années dures* et *La couleur encerclée*.



Frédérique Collin dans *Marie s'en va-t-en ville* de Marquise Lepage (900 000 \$)

— **Louis Laverdière**: Si *Jacques et novembre* avait été accepté, est-ce que ça aurait été le même film?

— **Jean Beaudry**: Non, il aurait été différent.

— **24 Images**: *Mais la méthode de production d'un film détermine en grande partie son contenu et sa forme?*

— **Jean Beaudry**: Absolument, il aurait été différent, mais j'ose espérer qu'il aurait été bon. La façon dont on conçoit un film, en tenant compte du temps de préparation, du nombre de jours de tournage, est tout aussi déterminante que l'argent. Il y a les dollars, mais également tout le reste qui se retrouve sur l'écran.

— **Roger Frappier**: L'augmentation des coûts de production comprend aussi parfois une volonté de création qui nécessite des moyens plus importants. Il faut comprendre que cette augmentation, elle est multiple.

— **Georges Dufaux**: Le cinéma reste le plus grand jeu d'adultes qu'on ait jamais inventé. Il n'y a aucune raison d'en jouer toujours le maximum de moyens, à la perfection, avec ces possibilités incroyables. C'est très agréable mais tu paies le prix pour en jouer ainsi.

— **Micheline Lanctôt**: Roger dit que plus un cinéaste avance, plus il veut des moyens importants. C'est exactement le contraire. Ici, on fait les choses à l'envers. À un gars qui veut faire un premier film, qui n'a aucune expérience, qui ne sait pas trop ce qu'il fait et qui n'a jamais mené une équipe, on donne un tout petit peu d'argent au cas où il se casserait la gueule. Neuf fois sur dix, il se la casse, bien sûr. On lui donne les moyens au fur et à mesure que son expérience augmente. C'est exactement l'inverse qu'il faut faire parce qu'en principe plus ton expérience augmente, plus ta maîtrise augmente, moins tu as besoin de temps, moins tu as besoin de pellicule et de temps pour contrôler ton équipe, etc. Je dis bien en principe.

Notre cinéma a toujours essayé de reproduire ses succès et de prévoir ce qui allait marcher, alors que c'est l'originalité qui engendre les succès et qui permet une continuité.

— **Jean Beaudry**: Nous on s'est dit: on a plus d'argent, on va prendre plus de temps. Pour moi, le but n'est pas d'avoir plus d'argent. Ce qui est important dans un film c'est ce qu'il y a sur l'écran dans les yeux des acteurs, c'est d'abord ça, ensuite le cadrage, l'éclairage. Alors on s'est dit on va mettre du temps là-dessus, en préparation, en répétition avec l'équipe. C'est des choix qu'on a faits. Bien sûr, on peut faire plus de choses avec plus de moyens, mais c'est vraiment pas l'essentiel.

— **Micheline Lanctôt**: Il faut pas confondre la substance de ton travail, ce pourquoi tu fais ce film, avec la «production value».

— **Jean Beaudry**: La différence, c'est le temps. Avec l'argent supplémentaire pour *Duluth et Saint-Urbain*, le tournage a pu s'échelonner sur 37 jours au lieu de 23. J'en suis très heureux. L'objectif c'est de pouvoir faire du cinéma dans une marge qui soit entre le 300 000 \$ dont on parle et 1,7 million. Avec *Duluth*, on a tiré profit de l'expérience de *Marie s'en va-t-en ville* où le tournage était concentré sur 23 jours, ce qui demandait des journées de tournage de 11 heures. Au lieu de payer les gens en temps supplémentaire après 8 heures, on s'arrêtait là. On n'a dépassé ces 8 heures que deux fois. Ça nous permettait de souffler, de mieux choisir les lieux de tournage, de changer l'orientation si nécessaire. Chaque film est particulier, chaque tournage devrait correspondre au rythme du film. Le cinéaste doit pouvoir déterminer ses propres méthodes et non s'essouffler à respecter les standards actuels qui sont très contraignants.

— **Pierre Latour**: Dans la foulée de ce qu'on dit, je pense que le type de cinéma d'auteur dont on parle devra se faire entre 750 000 \$ et 1,5 million, ça me paraît assez juste comme chiffre. Présentement, on coproduit le film de Jacques Leduc avec l'ONF dont la structure est plus perméable. Le budget est d'un million, le tournage est de 50 jours et l'équipe est complète mais réduite. Moi je préfère le temps. On n'a pas construit de décor et c'est un film tout à fait exportable, la photo est somptueuse, etc. C'est l'équilibre auquel on devra parvenir. Je ne parle pas d'une très grosse production ouvertement commerciale, de type film d'horreur ou identifiée à un genre très particulier. Les possibilités de la télévision, c'est brillant parce que ça s'en va directement dans un marché, ça n'a pas la prétention du grand écran. Mais il y a un plafond: au-delà de 2 millions, je pense qu'on se trompe d'industrie et de pays.

— **24 Images**: *Par rapport aux salaires et aux coûts des techniciens, à ce moment-là, comment vas-tu résoudre cette contradiction qui peut être une contradiction du tiers monde, d'avoir des techniciens qui travailleront pour des équipes américaines avec de bons salaires, selon les normes syndicales, et que parallèlement tu sois dans l'obligation de produire des films — à moindre coût avec ces mêmes techniciens?*

— **Pierre Latour**: Les techniciens devront être en nombre réduit, afin d'atteindre un meilleur équilibre entre la lourdeur de l'équipe et le temps. Comme producteur, je préfère le temps à une lourde équipe. D'autre part, les comédiens — Roger en a touché un mot — devront comprendre que le cinéma peut être exportable et ainsi contribuer à leur carrière à l'étranger, mais qu'il y a un prix à payer en retour. À la télévision c'est différent, avec les énormes cotes d'écoute de *Lance et compte*, par exemple. Pourquoi la télévision ne paierait-elle pas plus cher que le cinéma?



Leçon de choses de Jacques Leduc
(coproduction ONF et Malofilms)

Production exemplaire? Équipe réduite, budget de 1 million de dollars et tournage de 50 jours.

De gauche à droite, rangée du haut:
Suzanne Dussault (productrice),

Michel Dandavino (directeur de production et réalisateur),
Marie-Carole de Beaumont (directrice artistique),

Roger Martin (chef électricien et machiniste),
Normand Chouinard (personnage principal),

Claude Beaugrand (preneur de son),
Hubert Reeves (dans le personnage de Hubert),

Pierre Letarte (directeur-photo),
Esther Auger (perchiste),

Rangée du bas, dans l'ordre inverse:

Michèle Paulin (assistante à la caméra),

Ginette Pellerin (scripte et assistante à la réalisation),

Johanne Boudreau (assistante à la production)

et le réalisateur Jacques Leduc.

— **Roger Frappier:** L'avantage qu'on a avec les comédiens d'ici, c'est qu'on les choisit d'abord pour leur talent. Au Québec, il n'y a pas de star system, on ne peut monter un film sur une vedette. Par ailleurs, il y a une telle poussée de gens qui veulent faire du cinéma, que ça débalance le rapport de la culture qui est différent dans d'autres pays où le cinéma est un moteur beaucoup plus fort que le théâtre. Ici le théâtre est très important, et ça crée un bassin incroyable. Alors que, comme le disait Louis Laverdière, s'il y a 12 films par année, c'est bien, mais il y a donc une poussée par le bas qui est très forte. Tout le monde veut faire du cinéma. Au Québec, il y a 210 maisons de productions inscrites à la SGC, je crois qu'il n'y a pas ça dans tout le territoire français.

— **Louis Dussault:** On peut regarder ce que font les Danois ou les Belges, etc. Ces pays nous ressemblent et ils ont les moyens de se payer une cinématographie authentique. Les Danois sont bien les seuls à parler danois en Europe, les Québécois sont les seuls à parler français en Amérique. Les Danois tournent bien un peu en anglais, mais ils tournent surtout en danois.

— **Georges Dufaux:** Ce qui est incroyable ici, c'est que notre industrie est subventionnée et que le public voit peu les films. C'est insensé parce qu'il y a un public de cinéma, cela rapporte de l'argent à l'État avec les taxes, etc. et la plupart des pays ont basé malgré tout leur économie cinématographique là-dessus. Avec le cinéma américain qui sort d'un bout à l'autre du pays, il y a la création d'un événement alors qu'ici, un film, c'est comme du théâtre seulement.

— **Louis Laverdière:** Cette année, on a atteint 10 % de notre auditoire québécois, c'est davantage que la Suède et ce n'est pas loin du Danemark où c'est, je crois, 14 %.

— **Louis Dussault:** Au Danemark, c'est formidable, il y a des films comme *Rocking Silver* qu'on a sorti ici ou *L'homme dans la lune* qui font de gros succès. *Rocking Silver* a fait un million d'entrées là-bas. Une personne sur six a vu ce film. Les films danois au Danemark, ça marche.

— **Georges Dufaux:** Ici la loi que veut adopter le gouvernement, ce n'est rien du tout par rapport à la protection de l'industrie. J'étais au Brésil à l'époque et il y avait un quota, ils étaient obligés, une semaine sur huit, de présenter un film brésilien, parfois ils présentaient de fort mauvais films ...

— **Louis Dussault:** Mais le cinéma brésilien existe, et c'est le résultat d'une demande qui a fini par se développer. Le cinéma brésilien est actuellement le plus fort d'Amérique latine.

— **Louis Laverdière:** Ici, simplement maintenir les films francophones à l'affiche et les films doublés, c'est devenu difficile. Pour le moment, les salles ferment en région, les gens ne vont plus au cinéma en région. C'est devenu un autre problème.

— **24 Images:** Effectivement, le problème des salles est important. L'accès aux salles est très réduit et les meilleures sont réservées aux films américains, on n'a qu'à regarder le centre-ville de Montréal qui, de plus, présente essentiellement des films en version anglaise. À ce problème se rattache celui d'un pourcentage des recettes-guichet dont on parle depuis tant d'années. Si elles ne sont pas accessibles, nos films à 2 ou 3 millions seront au départ défavorisés.

— **Roger Frappier:** Avec une sortie simultanée en français et en anglais, ce qui est exceptionnel, *Le dernier empereur* a fait beaucoup plus d'argent en français.

— **Louis Dussault:** *Kid Brother* également, avec *Kenny*, c'est le délire avec la version française. La surprise a été très grande de voir le succès des versions françaises récemment.

— **Roger Frappier:** Il y a un point que je tiens à soulever en lien avec les propos qui ont été tenus sur la forte présence de l'industrie. Certainement, on en est arrivé à monter des projets beaucoup plus solides afin d'atteindre tout le monde. La notion de risque est moins forte, le budget doit être complètement fermé avant de commencer le tournage. En conséquence, on ne regarde pas le scénario et les choix de tournage de la même façon. On parle de modèles et tout ça. Je suis bien d'accord qu'il y a une volonté de commercialisation de notre cinéma. Où je mets une nuance, c'est par rapport au contenu qui n'a pas été affecté par cette évolution de l'industrie.

— **Georges Dufaux:** Lorsqu'on parle de ce look, d'un film tourné ici qui aurait pu être tourné ailleurs... Les films étrangers qu'on perçoit comme des films d'auteur ne nous arrivent pas avec cette allure uniformisée. Et finalement, tout ça joue certainement sur le contenu du film.

— **24 Images:** Mais qu'est-ce que tu entends au juste par contenu? Un système de production n'aurait pas d'influence sur le contenu des films?

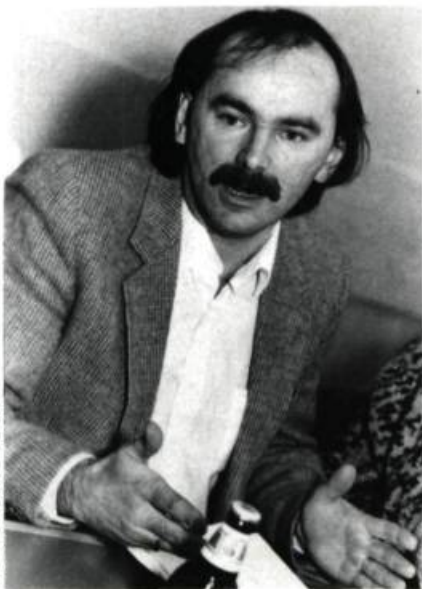
— **Roger Frappier:** C'est-à-dire que l'incidence commerciale, l'argent, ne met aucune obligation. *Un zoo la nuit*, il n'y a pas eu de pression pour remanier le scénario ou choisir les acteurs. On a pris Roger Le Bel parce qu'il s'est révélé le meilleur.

— **Louis Dussault:** Mais ce n'est pas là qu'est placée la barrière en ce qui concerne le contenu. C'est dans la contrainte d'un même type de système de production. Il faut telle enveloppe budgétaire, un producteur agréé, etc. Il faut rentrer dans ce système-là. Il y a tout un cinéma qui ne se fera jamais dans ce cadre-là. C'est à ce niveau que se fait la censure... elle se fait avant, indirectement, on peut même pas évaluer réellement ce degré de censure.

— **24 Images:** Pour rendre un exemple d'audace en écriture, on peut citer ce phénomène de jonction entre la fiction et le



Roger Frappier:
«On doit absolument comprendre que le cinéma au Québec ne peut exister selon les mêmes règles que les autres cinématographies.»



Louis Dussault:
«Les cinéastes ne vont pas vous voir à la SGC; ça ne les intéresse pas d'attendre deux ans avant de savoir s'ils vont tourner.»

PHOTOS LOUISE OLIGNY

documentaire qu'on retrouve depuis quelques années. Ça renoue avec certaines expériences du début des années 60, je pense, entre autres, à *Entre la mer et l'eau douce* de Brault. Pour aller en ce sens ça nécessite une recherche; ça exige un travail d'improvisation avec les comédiens, etc. Et on ne peut arriver avec un scénario parfaitement charpenté. Les organismes subventionnaires doivent accepter ce genre de démarche. C'est ce qui va empêcher les films de toujours se ressembler et nous sortir de la flopée d'adaptations d'il y a quelques temps.

— **Roger Frappier:** Pour les adaptations, c'était après l'échec du référendum et le Québec ne pouvait plus se regarder en pleine face. Avant 1980, avec la montée nationaliste et ce qui se passait ici, c'était très difficile pour un cinéaste d'imaginer écrire un film personnel. Bergman aurait été impossible au Québec.

— **Georges Dufaux:** Il ne faut donc surtout pas canaliser tous les efforts dans la même direction, ce qui serait catastrophique. Je trouve qu'il y a tout de même, et je le dis pour le documentaire mais également pour la fiction, une sorte d'embourgeoisement. Les sujets sont garantis. S'il se trouve des sujets ancrés dans la réalité, il y a aussi beaucoup de passésisme et de sujets qui ne remettent rien en question. On vit dans un vaste corridor à Montréal, on ne regarde pas la société qui évolue, par exemple, et le visage de la ville qui change complètement avec l'arrivée d'immigrants du tiers monde.

— **Louis Laverdière:** À la SGC, il n'y a pas de censure. Si tu parles d'autocensure, là oui, peut-être. Chez les auteurs il y a une autocensure. Parmi tout ce qu'on reçoit ces temps-ci, le

Les gens doivent écrire ce qu'ils ont envie et non penser en fonction des lecteurs de projets.

défaut c'est le manque d'originalité, d'œuvres différentes. Tout est plus ou moins dans le même courant. Pour cette année on va doubler notre budget à l'écriture, on veut insister beaucoup là-dessus, sur l'écriture, afin d'encourager les gens qui recherchent une formation en ateliers ou autrement. À la SGC, on veut être plus large sur la notation de l'écriture, il y a d'importantes lacunes de ce côté. Il n'y a pas assez d'auteurs, car pour arriver à nos 12 films par année — on en a 7 en fait — il faut avoir plus d'auteurs, quitte à sélectionner plus rigoureusement. On ne sélectionne pas assez, et investir au stade de l'écriture ça demande assez peu. Ensuite, on voudrait faire savoir dans le milieu que les gens doivent vraiment écrire ce dont ils ont envie, ce qu'ils ressentent, et non penser en fonction des lecteurs de projets de la SGC, de Radio-Canada ou de Téléfilm. Ils doivent être audacieux, très audacieux dans le propos, la forme, l'écriture. On cherche un moyen pour le faire passer dans le milieu. Voilà ce qu'on attend des projets qui nous sont soumis, on cherche à élargir les possibilités, en donnant plus de moyens pour travailler à ce stade-là des projets et plus de liberté. Pour arriver à respecter, comme dirait Serge Gagné, le droit à la différence. □

***NOTE**

Canadian Co-operation Project

Au contraire de certains pays, comme la France, la Grande-Bretagne et l'Australie, qui ont décidé d'imposer aux États-Unis des restrictions à l'exportation des capitaux, assorties de l'obligation de réinvestir dans l'industrie cinématographique locale une partie de leurs profits de distribution (et d'exploitation), le Canada, dans les années 1940, se soumet aux pressions exercées par les «majors» américains, notamment par Famous Players Paramount, qui aboutissent à l'adoption d'un accord-cadre entre le gouvernement et les «majors»: le «Canadian Co-operation Project» (qui sera effectif pendant vingt longues années).

En contrepartie de l'inaction du gouvernement canadien, les Américains s'engagent:

1. à favoriser la participation du capital canadien aux productions canadiennes;
2. à tourner des films dont l'histoire se déroule au Canada ou qui y font allusion;
3. à venir produire et tourner des films au Canada;
4. à diffuser dans les salles américaines des films touristiques sur le Canada;
5. à promouvoir le tourisme américain au Canada.

Une sorte d'avant-goût du «libre-échange», peut-être, non?

Faut-il préciser que le résultat de ce marché de dupes a été nul pour le Canada? Ses retombées, économiques et autres, ont été aussi insignifiantes que la formulation de ses propositions. Cet accord n'a profité ni au cinéma canadien, ni au tourisme...

En effet, cet accord donne un avant-goût du «libre-échange», dans la mesure où les films «canadiens» (finalement peu nombreux) produits par Hollywood ont projeté une image folklorique du Canada (les Rocheuses enneigées, au lieu du sable et des canyons), en prolongeant, entre autres, une vision mythique de l'Ouest canadien: saloons, cowboys, mérités et Canadiens français ravalés au rang de criminels et de trappeurs incultes (variante du Mexicain «typique»)... en butte aux représentants de l'Ordre, incarnés par les valeureuses Polices Montées, anglophones bien sûr (l'équivalent du shérif et du soldat yankee), etc. Aussi, précisons pour la petite histoire, que l'avocat qui représentait les producteurs canadiens est passé chez Famous Players, peu de temps après la signature de l'accord! Que des représentants du gouvernement canadien, et non des moindres, avaient des blocs d'actions dans les compagnies des «majors»...