

L'Institut national de l'image et du son

Entretien avec Michel Langlois

Marie-Claude Loiselle et Claude Racine

Numéro 87, été 1997

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/23614ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (imprimé)

1923-5097 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce document

Loiselle, M.-C. & Racine, C. (1997). L'Institut national de l'image et du son : entretien avec Michel Langlois. *24 images*, (87), 33–37.



PHOTO: JACQUES BOURASSA

Michel Langlois.

«Ça, c'est de la merde, ça, c'est bon», etc., parce qu'on est tributaire des gens qui viennent travailler ici. Les scénaristes, les gens qui écrivent pour la télévision que nous invitons ont beaucoup de métier, ils sont très intéressants comme personnes, même si l'on peut dire que leurs produits sont parfois moyens. C'est la même chose pour un film: tu peux admirer un réalisateur et tout à coup trouver un de ses films pas intéressant du tout.

Reste que dans les faits, la distinction est souvent de moins en moins tangible entre cinéma et télévision. Pour faire des films aujourd'hui, il faut avoir l'accord d'un télédiffuseur. Déjà cela vient progressivement, presque sournoisement, transformer les films, d'autant plus que les films sont de plus en plus destinés, sans le dire, à la télé.

— Le problème est là. Je comprends tout à fait ce qui vous inquiète. Ça m'inquiète aussi énormément. Quand je suis ici, je ne perçois pas le problème tout à fait de cet angle-là. Oui, il y a un mouvement général qui tend à réduire la qualité et à s'appropriier le cinéma, pas à le tirer vers la télévision mais à le tirer vers le bas, à tout tirer vers le bas, où qu'on soit. Mais vu de ma position à l'INIS, j'essaie de me dire que quand on parle de création, quand on parle d'écrire, de réaliser et qu'on cherche à maintenir des standards de qualité, ils sont aussi valables pour une télévision que l'on souhaite intéressante, plutôt que régie par cette volonté de séduire. D'un point de vue pédagogique, de stimulation, d'énergie, les notions de passion, de travail, de génie sont aussi valables pour la télévision que pour le cinéma.

Ce n'est pas envers le fait de former des professionnels de la télé que nous sommes critiques, mais plutôt envers le fait qu'il n'y ait pas d'option distincte pour la télévision et le cinéma. Notre crainte c'est que le cinéma, comme ailleurs, risque de se faire avaler.

— Il y a un risque effectivement. Le risque serait tout aussi grand, d'après moi, même si on décidait de séparer le cours de cinéma du cours de télévision. Et en fait, si on séparait les deux formations, je ne sais pas s'il y aurait des inscriptions au cours télévision... Bon, disons qu'il y en aurait certainement plus en cinéma. Il y a

quand même un certain nombre d'étudiants que le cinéma de fiction n'intéresse pas, qui vont accepter, en venant ici, de se frotter à la fiction, de travailler avec des acteurs, etc., mais ce qui les intéresse, c'est le documentaire, ou même d'autres formes de réalisation: carrément le reportage ou des émissions jeunesse.

Le mandat de l'INIS consiste pour l'essentiel à former des réalisateurs, des gens qui pourront travailler tant pour la télé que pour le cinéma. J'ai l'impression que dans l'esprit d'une grande partie des gens du milieu, il n'y a pas de différence. Quand l'INIS a été mis en place par le milieu — ou ni plus ni moins l'industrie — on a fait en sorte que les deux soient mêlés. Cette volonté-là, on la retrouve aussi dans cette nouvelle alliance entre les réalisateurs de cinéma et les réalisateurs de télévision qui se sont joints dans une même association.

— Oui. Et le destin des maisons de production change également. Des maisons qui n'étaient axées que sur le film s'ouvrent tout à coup à la télévision et vice-versa. Cela dit, on ne prétend pas former des gens qui vont être spécialistes dans tout. Ce n'est pas possible de dire qu'après dix-huit mois de formation, ils seront capables à la fois d'écrire de la fiction et d'être très bons dans les émissions jeunesse. Il y a toute une partie de nos interventions qui n'offre qu'une vitrine: on les met en contact le plus possible avec certains aspects du métier qu'ils pourront explorer par la suite. On les met aussi en contact avec des professionnels comme ceux du créneau jeunesse. Puis ils ont trois projets, trois productions en formation: un documentaire, un court métrage cinéma et un épisode d'une télésérie. Vouloir aller au-delà de ça, c'est utopique et peut-être que c'est déjà trop, je ne sais pas.

Il s'agit là du dilemme entre une formation générale et une formation plus spécialisée...

— Oui et il y a aussi le problème, qui est un casse-tête effroyable pour moi actuellement: jusqu'où peut-on aller dans la compensation culturelle? La moyenne d'âge ici est de 26, 27 ans... Qu'est-ce que tu dois offrir à ces jeunes concernant le cinéma, la dramaturgie, l'expression écrite ou l'écriture tout simplement, qu'ils n'ont pas eu? Nous avons essayé, avec toutes les meilleures intentions du monde, d'organiser des visionnements intensifs, des débats critiques sur

Un atelier de tournage de film à l'INIS.



L'Institut national de l'image et du son

Entretien avec Michel Langlois

PROPOS RECUEILLIS PAR MARIE-CLAUDE LOISELLE ET CLAUDE RACINE

Michel Langlois, aujourd'hui directeur pédagogique et artistique de l'INIS pour un mandat de deux ans, est également réalisateur et scénariste. Son nom fut longtemps associé à l'œuvre de Léa Pool, avant qu'il ne passe derrière la caméra pour réaliser des films intenses et personnels (tels *Sortie 234, ...comme un voleur* et *Cap Tourmente*, en 1993) à l'image des propos que nous avons recueillis qui, comme vous pourrez le constater, contrastent agréablement avec la langue de bois habituellement en usage dans ce type de fonction.

24 IMAGES: *De quelle volonté le projet de l'INIS est-il né et comment a-t-il été mis en place?*

— MICHEL LANGLOIS: Je n'ai pas participé à l'élaboration de l'INIS — l'embryon se situe en 1982 et est issu d'une volonté du milieu. C'est l'industrie qui a voulu se doter d'un instrument. Il y a eu une jonction de plusieurs tendances entre ce qui venait du Conservatoire d'art cinématographique, avec Serge Losique, par exemple, et ce qui venait de Fernand Dansereau. En 1990, toutes sortes de tendances se sont réunies pour former ce qui allait devenir l'INIS, avec cette volonté de fonder une école de cinéma et de télévision axée autant sur l'apprentissage du métier que sur l'épanouissement de la créativité. Ce sont toujours ces quatre points-là qui partout sont mis de l'avant. Ainsi, quand je suis entré ici pour enseigner, ce qui ressortait de nos réunions, c'était toujours la même chose: ne pas donner plus de place au cinéma qu'à la télévision, et vice-versa, insister sur les réalités avec lesquelles les gens auront à œuvrer et, en même temps, les stimuler comme personnes, comme créateurs devant être capables d'innover.

Avec ce principe d'un enseignement à deux têtes, le cinéma ne risque-t-il pas, en bout de piste, étant donné que la réalité est plutôt orientée vers la télé, de se retrouver en marge de la formation?

— Je pense qu'actuellement, auprès des jeunes en tout cas, le cinéma bénéficie de tout le crédit. La télévision est extrêmement méprisée...

Parce que le cinéma est entouré d'une aura...

— Oui. Le cinéma exerce un attrait sur les jeunes et pas toujours pour les bonnes raisons. Il exerce surtout un attrait de gloriole: les premières, avoir son nom en grosses lettres sur un écran, être produit par Roger Frappier, etc. C'est l'aspect magique de mettre le pied ou la main dans l'engrenage du cinéma et d'être entraîné vers une vie enivrante. Moi, je vois le danger bien plus du côté du dilettantisme, de dire: Ah! c'est donc trippant faire des films. Mais c'est aussi extrêmement exigeant. Je pense que si on peut leur inculquer des notions telles que le travail et l'investissement dans ce qu'ils font, ça va toujours leur servir. Pour moi, le danger n'est pas dans la perception de l'expression disons cinématographique — entre le cinéma pur et les concessions du monde de la télévision —, mais plutôt dans le fait de rêver de faire des choses et de se prendre pour un artiste, au lieu de venir chercher une formation qui peut leur servir.

Par contre, ils sont tous très conscients que des films, dans notre contexte, il s'en fait relativement peu et qu'ils risquent d'aboutir à la télévision, à y faire des choses plus ou moins passionnantes. Chez nous, on essaie un peu de renverser la vapeur en disant: «Oui, la télévision que vous regardez n'est pas toujours satisfaisante, devant certaines téléseries vous vous emmerdez à mourir, etc., mais est-ce que tous les films que vous voyez sont des chefs-d'œuvre? N'y aurait-il pas moyen de renouveler la télévision, le cinéma? Et le cinéma, même quand il est formidable, on ne peut pas penser toujours qu'à le copier.»

Voulez-vous dire que vous avez une certaine approche critique de ce qui se fait?

— On a une approche critique, mais pas au sens où on n'organiserait pas des visionnements de ce qui se fait à la télé pour dire:

ceci ou cela, de les ouvrir à d'autres formes d'art: la peinture, le théâtre, etc., mais on plafonne très vite. Cette année, je me suis rendu jusqu'à 315 heures de cours par session et là, ça n'a pas de bon sens, je suis obligé de revenir à des propositions plus réalistes.

Nous avons discuté avec quelques étudiants de l'INIS et nous avons l'impression qu'ils viennent surtout ici parce qu'il y a du matériel, des possibilités de tourner...

— Ils considèrent l'école comme un centre de production, ce que nous ne sommes pas.

Ils n'auraient pas la chance à l'extérieur de le faire, mais le reste, les autres cours...

— ...ça les écoeure.

Est-ce que le danger, pour les jeunes, ce n'est pas ça, de vouloir faire du cinéma pour faire du cinéma?

— Faire du cinéma, oui, mais encore, qu'est-ce que tu veux dire? Que tu veuilles faire du cinéma ou écrire pour le théâtre ou autre chose, pourquoi? Quand on pose la question, c'est pas mal plus flou.

Il faudrait peut-être leur poser carrément la question pour essayer d'allumer une étincelle: «Pour quelle raison veux-tu faire du cinéma? Qu'as-tu à dire?» S'ils n'ont rien à répondre...

— Ils n'ont rien à répondre. C'est vrai que la question est quand même de taille. Actuellement, je n'enseigne pas — je pensais que c'était mieux ainsi pour ne pas mêler les choses —, mais je pense que je vais à nouveau enseigner parce que c'est la seule façon d'être en contact avec eux. Autrement, tu n'es jamais dans le bain. Dans l'enseignement, dans les ateliers, quand des problèmes apparaissent, tu entends leurs demandes, tu n'attends pas qu'ils viennent dans ton bureau avec une liste de choses à te reprocher, qui te mettent sur la défensive.

Le fait de demander une somme relativement importante aux étudiants à chaque session ne risque-t-il pas d'ancrer dans leur esprit qu'ils n'ont pas de devoirs, et que cela les rend plus arrogants?

— Oui, tout à fait, c'est la notion de client. Les jeunes sont très exigeants — je ne sais pas d'où ça vient, c'est un fait de société je pense, c'est probablement imputable à un certain type d'éducation... — ils ont la gâchette très facile pour te reprocher qu'ils n'ont pas eu ci, que tu ne leur as pas donné ça, comment ça se fait que tu n'as pas pensé à ça, mais pas l'inverse. Ils sont capables de bien voir tout ce qui manque mais, quand il faut s'impliquer à fond et que ça ne dépend que de leur passion et de leur capacité de travail, là c'est autre chose. C'est pour ça que maintenant nous allons favoriser le mélange des âges: nous allons volontiers accepter des personnes plus âgées — il y en a cette année —, c'est toujours un élément stimulant, ça recrée un équilibre.

Une autre chose qui nous a frappés, c'est le conformisme des documentaires produits l'an dernier par les étudiants de première année, qui s'apparentent véritablement à des reportages du Point.

— C'était ça la volonté... C'était de tourner des reportages. Les étudiants avaient volontairement été poussés dans ce sens-là pour toutes sortes de raisons. Il s'agissait de choix qui ont été faits un peu avant mon mandat. Moi, j'ai essayé de corriger, à mon arrivée.

Le programme de l'école parle tout de même de documentaire et non de reportage. On peut même lire dans le bulletin d'information de l'INIS les propos d'un des responsables, François Reid, qui parle du point de vue d'auteur en disant: «Et comme ce n'est pas conventionnel, les équipes adorent ça.» Si ça n'est pas conventionnel... franchement là...! On trouve plein de commentaires contradictoires comme ça dans les brochures. Il y a peut-être une volonté, mais est-ce que concrètement c'est ce qui est stimulé?

— Je sais bien. Peut-être que ce qui a été laissé pour compte c'est un peu le contenu et l'authenticité des personnes dans ces projets. Le fait aussi que les sujets aient été imposés ne favorisait pas cela. Il faut dire que c'était le tout premier projet de l'INIS. On a misé sur le professionnalisme en cherchant avant tout à bien encadrer les étudiants afin que les produits aient de la gueule. Le modèle était vraiment les émissions du genre *Le Point, Enjeux*, etc. On a engagé du monde pour donner ce ton-là.

On ne fait plus ça cette année. Les productions qui vont commencer sont loin de ça. Elles sont moins ambitieuses, mais il faut quand même conserver un cadre. Le cadre, c'est un portrait. Les étudiants ont choisi leur sujet, on leur a laissé énormément de liberté, on les a laissés, scénaristes et réalisateurs, se choisir entre eux parce que l'engagement à ne pas oublier c'est que les œuvres des scénaristes soient mises en images, qu'elles ne restent pas seulement sur papier. Cela entraîne par contre la conséquence qu'il ne reste pas beaucoup de place pour développer le côté auteur à part entière de ceux qui veulent écrire et réaliser. C'est la grosse concession de départ.

S'ils ne sont pas en contact ici avec la dimension «auteur» de leur métier, ne risquent-ils pas en sortant de ne jamais y être sensibilisés?

— C'est tellement difficile à faire passer, ça, la dimension «auteur», autrement que par un contact passionné avec les gens. Les jeunes sont très à l'affût des recettes: je paie 5 000\$, après trois mois je veux savoir comment on écrit un scénario de long métrage. Ça s'est pas! Tu réponds: Moi, ça fait 15 ans que je fais ce métier et je suis toujours en train de recommencer. Oui, il y a des choses qui s'apprennent, il y a une fréquentation, il y a le choc des idées, il y a une ouverture... Ça se forme, un regard. Sinon on leur donne au départ le livre de Syd Field et on leur demande 20\$ au lieu de 480!

Le problème au départ c'est aussi que les scénaristes sont toujours laissés pour compte, ils ne voient jamais leur travail se rendre jusqu'à la production. Nous, on essaie de rendre ça possible. Je ne sais pas si dans deux ans, nous aurons changé d'idée. Puis créer un programme pour ceux qui veulent à la fois scénariser et réaliser demanderait de le faire pour trois ou quatre personnes, ce qui est compliqué. Même cette année, on a un seul étudiant comme producteur et ce n'est pas facile de maintenir un programme avec une personne.

Un étudiant en production! C'est très surprenant, ça! Les jeunes que nous avons rencontrés pour notre table ronde se plaignent justement qu'il n'y a pas vraiment de jeunes producteurs...

— Ce n'est pas populaire. On a eu très peu de demandes et, sur ces demandes, nous en avons retenu trois pour cette année. Puis un seulement a décidé de venir, les autres qui avaient accepté ont abandonné. Pour 80 à 100 demandes en réalisation et 40 à 60 en scénarisation, il n'y en aura qu'une en production. Ce n'est pas encore un réflexe, la production. Un producteur, pour la plupart des gens,

c'est un businessman, c'est un comptable amélioré. On n'a pas l'idée qu'un producteur, ce peut être quelqu'un qui croit en quelque chose, qui a envie de se battre pour un projet. Peut-être qu'avec le temps, il va y en avoir davantage. Mais il faut avoir conscience que cela demande plusieurs années avant de mettre sur pied une école de cet ordre-là. Aussi, quand on parle avec les gens de l'École nationale de théâtre ou du Conservatoire, il n'en reste pas beaucoup qui étaient là à la fondation mais ceux qui s'en souviennent savent bien qu'il faut cinq, six ans au minimum, même une dizaine d'années, avant qu'ils trouvent la manière, le juste équilibre, pour arriver à apercevoir les erreurs qu'ils ont faites, les trous, etc. Pourquoi? Des fois, les intervenants sont parfaits, mais ça ne marche pas, la chimie n'opère pas. Parfois aussi, tu prends un risque en te disant: on va essayer. Tu t'attends à ce que ça ne marche pas du tout et... c'est un succès monstre! Je sais qu'André Gladu, à un moment donné, a proposé un cours à partir de son film *La conquête du grand écran*. Moi, je trouvais ça très intéressant et j'ai dit: Allons-y. C'est un truc qui a marché fort. Je ne m'attendais pas à ça; je pensais qu'on allait être obligé de forcer plus ou moins les étudiants... Parfois on fait venir des gens qui sont formidables dans leur domaine, mais ils ne sont pas de bons communicateurs. Aujourd'hui, les jeunes s'en fichent, des noms, des carrières, etc. Je parlais avec Wayne Clarkson du Canadian Film Center de Toronto qui me disait: «Il y a quelques années j'ai réussi à avoir Wim Wenders à mon école, j'étais tellement fier de mon coup, on avait organisé des visionnements, etc. Eh bien, personne n'est venu!» Hier, les étudiants avaient rendez-vous au Jardin botanique pour faire du son, développer une oreille, en tout cas un truc où moi je serais allé tout de suite. Pas un n'est venu. J'ai été les voir, j'ai demandé: «Est-ce que c'est concerté? Avez-vous décidé de boycotter le cours? Vous le trouvez plate à ce point-là?» — «Non, mais...» Nous sommes vraiment confrontés à un taux d'absentéisme élevé, surtout à l'approche des productions. Peut-être qu'alors l'angoisse augmente et il y en a qui sont moins disponibles à entendre des réflexions d'ordre plus général, plus «philosophique».

C'est bizarre qu'ils ne se rendent pas compte que la pratique est liée à la réflexion sur le métier... Cela ne ressemble-t-il pas un peu à de la mollesse...?

— De la mollesse, énormément. Bernard Boulad organise des visionnements de courts métrages, des débats, et prend ça très à cœur. Or avant-hier soir, pas un sur quatorze n'était présent... Vous allez



Les réalisateurs à l'œuvre. De haut en bas, Anne-Josée Boudreault (à gauche), Vali Fugulin, et Othman Essakali (à droite).

me dire: «Oui, c'est plus théorique», pourtant quand je leur dis: «Vous n'en voulez pas de cours, pas de visionnements», ils répondent: «On n'en a pas assez, de visionnements.» Où est la solution? C'est un casse-tête interminable pour moi à cause des doléances que je reçois à mon bureau: «Comment ça se fait qu'on a ça? Comment ça se fait qu'on n'a pas ça?» Cinq vont dire une chose, cinq autres vont dire le contraire.

J'étais partisan par exemple d'avoir des contacts avec l'École nationale de théâtre, pas seulement avec des comédiens, mais par des ateliers d'écriture en allant chercher des gens qui n'écrivent pas pour le cinéma, par exemple René-Daniel Dubois, qui est venu enseigner ici — ça, ça a bien marché —, Jean-Frédéric Messier, qui est un jeune auteur dramatique et qui est venu donner des ateliers. Ils poussent les étudiants vers d'autres dimensions comme de s'impliquer dans ce qu'ils écrivent, se prendre comme matière première. Les ateliers que j'ai donnés allaient aussi dans ce sens. Parfois ça marche, d'autres fois ça ne marche pas. L'année passée, ils ont signé une pétition pour que le cours que je donnais se poursuive en deuxième année et, cette année, ça ne les intéresse pas.

Il faut arriver à se faire une pensée plus structurée par rapport à tout ça. On ne peut pas non plus demander aux étudiants de nous fournir une liste d'épicerie «Ça, j'aime, ça j'aime pas.» Enfin, il y a des gens à qui les écoles ne conviennent pas. Une école, c'est un moyen parmi d'autres. D'après moi, le gros avantage d'une école comme l'INIS, c'est de mettre les étudiants

en contact avec les gens qui sont ceux avec lesquels ils vont travailler, qui sont seulement un peu plus âgés qu'eux. On retrouve là cette notion d'agora et de filiation.

On essaie de trouver les formules qui soient le plus profitables possible, mais ma réflexion m'amène à penser que les cours vont être considérablement réduits en nombre d'heures pour laisser plus de place à la production, parce que l'un vient toujours heurter l'autre et que c'est toujours la production qui gagne, donc il faut ménager des *no man's land* entre les deux, et ça ne donne rien de vouloir tout couvrir.

La question que je me pose en mon âme et conscience, avec le poste que j'occupe, c'est sur quoi faut-il mettre l'accent pour donner quelque chose à ces jeunes-là, presque malgré eux d'une certaine façon? Dois-je les pousser vers les auteurs potentiels qu'ils peuvent être, tant comme réalisateurs que comme scénaristes, et comment fais-je pour leur donner les moyens de gagner leur vie? ■