

« On a cherché à faire un cinéma supposément rentable, donc avec une machine économique autour... »

Denys Desjardins — Photo: Éric Perron

ÉRIC PERRON

Denys Desjardins dit aimer l'idée que « les gens n'étaient pas limités à un seul rôle » à propos des artisans du cinéma québécois des années 1960-1970, occupés autant à faire des films qu'à mener des combats. Il suffit d'observer son parcours pour s'en convaincre. Cinéphile, enseignant, cinéaste, producteur, militant, membre de CA (RVCQ et Jutra), l'homme est sur tous les fronts. Comme cinéaste, il signe l'autofiction **Mon œil pour une caméra** (2001), des documentaires courts (**La Dame aux poupées**, **Contre le temps et l'effacement**, **Boris Lehman...**), et longs (**Au pays des colons**, **Histoire d'être humain**). Puis, il enfile les habits de l'historien du cinéma pour produire, scénariser et réaliser une véritable anthologie sur l'histoire de notre cinéma qui débute avec **Le Direct avant la lettre** (2005). Suivront, comme une déclinaison naturelle, **De l'Office au box-office** (2009), **La Vie privée d'Onyx Films** (2010) et **La Vie privée du cinéma**, tous trois tirés de 66 rencontres rigoureusement orchestrées par Desjardins. Présenté en primeur aux Rendez-vous du cinéma québécois, le dernier volet, d'une durée de quatre heures, rassemble à lui seul 50 témoignages : une véritable mosaïque de rêves, de combats, de déceptions, mais aussi un fascinant portrait des transformations qu'a connu le cinéma québécois au cours de ses 50 ans d'histoire. Discussion avec un passionné de notre mémoire.

Ciné-Bulles: Quel était l'objectif initial du projet?

Denys Desjardins: L'urgence de filmer la parole, la mémoire des gens qui allaient disparaître. Très tôt, j'ai su que c'étaient des créateurs que j'allais filmer, des gens qui avaient passé leur vie dans le cinéma, une vie consacrée au cinéma. Des créateurs qui avaient œuvré pour la plupart à l'Office national du film du Canada (ONF) dans un contexte de liberté, sans pression. Où les budgets, pendant longtemps, étaient assez généreux. On part donc de l'ONF et graduellement, on voit s'installer une privatisation de notre cinéma. J'ai suivi cette ligne. Qui souhaitait cette vie privée du cinéma? Qui était contre? Pourquoi? Et comment la situation allait évoluer jusqu'à aujourd'hui.

L'ONF s'ouvre à la fiction dans les années 1960, même si ce n'est pas son mandat premier.

À force de voir se faire des films de fiction sous le manteau, Pierre Juneau, qui dirige alors la section francophone, finit par accepter cette idée. Ce qui me fascine, c'est lorsqu'il dit: « On ne croyait pas que l'ONF était la place pour faire du cinéma, pour que le cinéma s'y développe. » Comme si l'Office ne faisait pas du cinéma, alors qu'il y avait là Michel Brault et tous les autres. Évidemment, il s'y faisait du cinéma industriel, des films de commandes, pour les ministères... Michael Spencer, qui était producteur, en faisait beaucoup, mais ce n'était pas son rêve. Lui pensait aussi à la fiction, plus précisément à du cinéma de divertissement, et il a vite compris que ça ne se ferait pas à l'ONF.

Il annonce clairement ses intentions dans votre documentaire, il voulait amuser...

Faire rire. Il veut aussi faire des suites. Pour lui une industrie, c'était de faire des séries, une idée à l'image du modèle américain, même pas britannique, ce qui est surprenant quand on sait que tous ces gens qui ont fondé l'ONF venaient d'Angleterre, d'Irlande ou d'Écosse, des endroits avec une vision plus européenne sur le financement de la culture.

Qu'est-ce qui jette les bases de la Société de développement de l'industrie cinématographique canadienne (SDICC)?

Pierre Juneau s'est rendu à l'Exposition universelle de Bruxelles de 1958 avec pour mission de l'ONF de faire enquête sur les façons dont était financé le cinéma en Europe. Il remet au commissaire Guy Roberge son rapport qui indique que certains pays prélèvent une part du box-office pour financer les films nationaux. Michael Spencer, qui navigue alors dans les arcanes du pouvoir à Ottawa, prend cela en main et se met à travailler, à partir de 1964, à chercher de l'argent au gouvernement pour créer une structure, différente de l'ONF, qui financerait du cinéma de fiction. La SDICC est créée en 1967 et fait naître cette industrie privée qui sera financée par l'État. On pense alors qu'après une mise de fonds gouvernementale, l'industrie pourra se rentabiliser et voler de ses propres ailes. Ce qui ne sera jamais le cas.

Pour quelle raison dédiez-vous la première partie de votre documentaire, celle qui va du rêve aux premières déceptions, à Claude Jutra.

Pour répondre, je vais remonter un peu en arrière... Je suis parti de Truffaut qui avait développé toute la question de la politique des auteurs du temps où il était critique de cinéma. Cela m'a beaucoup inspiré. Truffaut était un des porte-étendards de cette pensée à l'époque et Jutra, qui a travaillé avec Truffaut, a répandu cette idée au Québec, entre autres lors d'entretiens avec des cinéastes qu'il faisait pour la télévision. Jutra était un cinéaste, mais il était aussi une bougie d'allumage dans le milieu du cinéma au Canada. C'était un éveilleur de conscience, voilà pourquoi je lui dédie le film. Il a aussi été le premier président de la première association de cinéastes, somme toute un pionnier.

Mais cette idée de la politique des auteurs va échapper aux cinéastes lors du développement de l'industrie privée...

Jutra sera victime du système nouvellement implanté, on le voit dans la seconde partie du film. Claude Fournier explique que Jutra et lui devaient s'exiler à Toronto parce qu'ils ne trouvaient pas de travail au

On part donc de l'ONF et graduellement, on voit s'installer une privatisation de notre cinéma. J'ai suivi cette ligne. Qui souhaitait cette vie privée du cinéma? Qui était contre? Pourquoi?

Québec. Mais l'idée de départ, et c'est de cela dont parle Claude Godbout, était une industrie financée par l'État mais indépendante, ce qui est très différent de ce qui s'est produit. Il s'agissait d'une structure en cogestion où les cinéastes allaient, avec un conseil d'administration, décider des politiques cinématographiques et des subsides.

C'est une structure qui fonctionne à la fin des années 1970 avec la mise en place de l'Institut québécois du cinéma.

Jusqu'à ce que le gouvernement du Québec en décide autrement. Il devient clair que l'État, qui n'avait rien fait depuis des décennies malgré les demandes répétées des gens du milieu, décide d'implanter une économie de la culture, un concept qui ne correspond pas du tout aux rêves des cinéastes. L'absence de politique cinématographique va rendre les cinéastes très mécontents, ce qu'ils ne finiront plus d'être puisque la situation va s'aggraver ensuite.

Comment avez-vous établi la liste des gens rencontrés?

Je souhaitais rencontrer ceux qui n'étaient pas restés dans leur salle de montage. Il devait y avoir un caractère politique dans leur vie de cinéma. Ils devaient avoir participé à des initiatives, à des actions de développement. Werner Nold est un bon exemple de cela. Il est d'abord monteur, mais devient président de telle organisation, participe à tel festival... Il y avait des gens qui étaient partout, j'aime beaucoup cette idée de personnes qui n'étaient pas limités à un seul rôle, cette idée de l'artiste dans la cité, des gens comme Jacques Godbout ou son frère Claude...

Y a-t-il des gens qui ont refusé d'être interviewés pour le film?

Roger Frappier. Il disait être trop amer pour parler de cette époque et ne pas vouloir mettre cette amertume à l'écran. Je lui disais : « On peut quand même parler de l'occupation... » Roger Frappier, dans mon scénario, c'était le personnage central. Vous vous imaginez, ce cinéaste qui va aux barricades, qui organise l'occupation du Bureau de surveillance du cinéma en novembre 1974, une action qui sera déterminante dans l'histoire du cinéma québécois et, dans la deuxième partie, on parle de lui comme d'un enfant du système. Donc, je le voyais dans mon film, c'est évident.

S'il y a des absents, il y a par contre des gens qui parlent beaucoup. Trop peut-être. Certains évoquent des activités proprement illégales.

Tout à fait. Et qui impliquent parfois même leur conjoint.

Ils assument complètement?

Oui. Mais en même temps, ces gens-là expliquent, si vous vous rappelez bien, que rendu à leur âge, ils n'ont plus rien à perdre. C'est une chose que je n'avais pas prévue au départ. Évidemment, je savais que ces gens avaient eu une vie très active dans le cinéma, mais je ne savais pas à quel point ils étaient remplis soit d'amertume, soit de secrets qu'ils allaient me livrer. Dans le cas de Claude Fournier, c'est clairement quelqu'un qui a beaucoup participé à notre cinéma. On pourrait refaire des entrevues avec lui et il aurait encore certainement des révélations à faire.

Il dit que le milieu du cinéma est rempli de voleurs...

... de voleurs en cravate! Quand j'ai fait **De l'Office au box-office**, je souhaitais mettre des extraits de films des années 1950-1960. Je contactais des distributeurs pour trouver ceux qui avaient les droits. Je me suis rapidement aperçu que personne n'était intéressé par cela, c'était vraiment à la limite du scandale. C'est tout notre patrimoine! Depuis, le projet **Éléphant** a commencé à faire du travail de ce côté, mais il est souvent impossible de retrouver les ayants droit des films. Un distributeur te dit avoir les droits sur tel film et deux appels plus tard, un autre prétend les avoir! Et quand tu commences à tirer les ficelles, tu t'aperçois que tout est en train de s'effriter. Alors quand Claude Fournier donne l'exemple de **Deux Femmes en or** qui est parti en orbite sans que personne ne rende des comptes...

Fournier a beau parler de voleurs, quand il raconte ses transports de mallettes remplies d'argent jusqu'en Martinique, il s'incrimine lui-même...

Oui. Il fait partie de ce milieu-là. C'est toujours le même syndrome: tu observes ce qui se fait et tu ne veux pas rester spectateur.

Il y aurait toute une enquête à faire sur ces fameux abris fiscaux des années 1970. Surtout

quand on sait que les crédits d'impôt, très utilisés aujourd'hui, en découlent.

Oh que oui! On a déjà un beau titre: Des abris fiscaux aux crédits d'impôt. (rires) C'est tout trouvé! Quand on pense que le Québec, en refusant d'intervenir dans le cinéma, a laissé faire tous ces abris fiscaux. Micheline Lanctôt évoque dans le film des gens, sortis de nulle part, impliqués dans des coproductions de 14M\$... Un abri fiscal, c'est de l'argent sale, du blanchiment d'argent, ce qu'on devine aisément dans la seconde portion du film.

Mais pour faire ces opérations, il doit y avoir un retour d'argent. Le cinéma n'a jamais été rentable ni au Québec ni au Canada.

À l'époque, plusieurs croyaient qu'on pouvait rentabiliser les films, c'était comme miser sur un cheval, tu penses avoir des chances de remporter le gros lot... Mais pour que le jeu en vaille la chandelle, en ce qui concerne les abris fiscaux, il fallait que ce soit des gros budgets et ceux du Québec n'étaient pas assez importants. C'était donc des notables d'ici qui investissaient dans des films américains, en coproduction. Selon Micheline Lanctôt, cela constitue l'élément déclencheur, le moment où le cinéma d'ici devient un business. Faire un film ou non n'est même plus l'enjeu. Et malheureusement, tout cela n'est pas assez documenté, c'est un film en soi.

Revenons à cette ONF des années 1960-1970. Des gens vont quitter l'institution pour aller faire du cinéma de divertissement dans le privé.

Toux ceux qui quittaient ne voulaient pas nécessairement faire du divertissement. Ce n'était pas le but d'un Gilles Carle, par exemple, qui est parti pour d'autres raisons. En fait, chez Onyx Films, il a trouvé son ONF, une grande liberté. Pour les cinéastes, les Jean Beaudin, Francis Mankiewicz, André Forcier, la perspective du privé ne changeait pas leur désir de faire du cinéma d'auteur. Et ils ne pestaient pas contre un ONF qui ne voudrait pas les laisser faire du film d'auteur. Ils se disaient simplement: «Je veux tourner, mais je ne pourrai pas cette année.» C'était chacun son tour à l'ONE, il fallait prendre un numéro. Ils ne pouvaient pas imaginer devoir attendre quatre ou cinq ans. Finalement, au bout du compte, les cinéastes ne tournent pas plus souvent aujourd'hui.

Il se crée donc des voies de production parallèles dans le privé?

Oui. Plus rapides, supposément.

Une compagnie comme Onyx Films, fondée en 1962, produira beaucoup de films publicitaires pour la télévision.

Là, il s'agit du vrai argent! Et ça coulait à flot.

Celui avec lequel elle finance des longs métrages de fiction?

Un producteur d'Onyx, Pierre Lamy, était pour cette idée, l'autre était contre. André Lamy, son frère, voyait bien que le cinéma ne pouvait pas être rentable. Il y a des comptes à rendre aux actionnaires. Tu ne peux pas leur dire que tu as vidé la caisse avec le dernier long métrage de Carle, même si c'est le meilleur film... André Lamy a rapidement compris que l'argent qu'il faisait avec ses séries télévisées et ses films publicitaires était pompé par les longs métrages. **Red**, c'est 400 000\$, le premier gros budget de film. Avant, ils avaient fait **Le Viol d'une jeune fille douce** pour 75 000\$, et là, arrive en 1969 cette production de 400 000\$. Peu de temps après, la compagnie ferme et André Lamy se retrouve commissaire adjoint à l'ONE.

Il y aura d'autres lieux qu'Onyx Films dans le privé. Comment finançait-on ces autres films?

Il y avait Cooperatio, l'ACPAV, les Cinéastes associés. La production des films reposait en grande partie sur l'investissement personnel des membres-cinéastes. Qu'il s'agisse de mettre son salaire en différé, de prêter de l'équipement... À Cooperatio, ils ont fait sept films d'affilée comme cela. Quand le gouvernement fédéral crée la SDICC, doté d'un budget de départ de 10 M\$, quelques-uns de ces organismes ont pu compter sur des budgets de films conséquents.

Et la SDICC est ouverte à tous les types de projets?



Michael Spencer



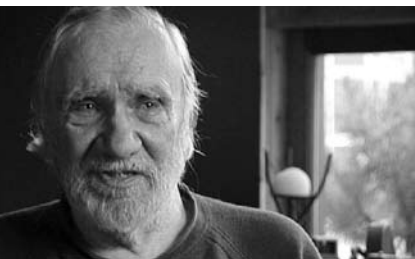
André Lamy



Micheline Lanctôt



Claude Fournier



Jean Dansereau



Jean Pierre Lefebvre



Pierre Lampron



René Malo

Des gens comme Fernand Dansereau, par exemple, sont refusés par la société fédérale. Il faisait un cinéma social et Michael Spencer, qui dirigeait la SDICC, pensait plutôt à des films comme **L'Initiation, Deux Femmes en or, Après-ski...** Des films d'industrie avec le star-système de l'époque. Il veut encourager le cinéma commercial, alors les gens comme Jean Pierre Lefebvre sont poussés vers l'ONF. Tous ceux qui veulent faire du cinéma de recherche sociale, identitaire, des films engagés comme **On est au coton**, perdent leur temps à s'adresser à la SDICC.

Jean Dansereau est probablement celui qui a vu avant tout le monde que le cinéma d'auteur serait perdant lors de la mise en place de la SDICC. Il est plutôt ironique que ce soit son frère, Fernand Dansereau, qui lui a dit de ne pas s'inquiéter, que le cinéma d'auteur aurait forcément droit de cité, alors que ce dernier se verra refuser l'aide de la SDICC pour ses projets par la suite.

Jean Dansereau voit le piège parce qu'il fréquente Michael Spencer dont l'objectif — et il le dit encore à 92 ans — était clair depuis longtemps: celui d'encourager un cinéma pour faire rire. [NDLR: Michael Spencer a publié en 2003 un livre au titre évocateur, *Hollywood à Montréal*]

Cet argent fédéral destiné au privé est inévitablement « enlevé » à l'ONF?

C'est clair que l'industrie privée a contribué au démantèlement de l'ONF. À partir des années 1970, on va équiper le privé à tous les niveaux. Et le lobby du privé ira voir le gouvernement pour se plaindre: « Vous ne pouvez pas à la fois investir dans le privé et laisser le public (l'ONF) nous faire une compétition déloyale. » C'est comme cela que, petit à petit, l'ONF a perdu des plumes. L'histoire de la fermeture des laboratoires de l'institution en est un parfait exemple. Cette même année, en 1995, le rapport rédigé par Pierre Juneau, autrefois à la barre de l'ONF, recommandait carrément la fermeture de l'institution. Aujourd'hui, le bruit court que l'institution doit déménager au centre-ville, mais pour cela les studios doivent fermer. En fermant les

laboratoires, le gouvernement enlevait son indépendance à l'institution. C'est définitivement une victoire du privé.

Le gouvernement fédéral bougera plus rapidement que Québec dans la mise en place d'une industrie privée du cinéma?

La SDICC est créée en 1967 et pendant 10 ans, le fédéral est seul à intervenir, le seul joueur sur la glace, Québec n'est pas du tout là. Au début des années 1980, le fédéral réalise que le budget de la SDICC, rendu à 30 M\$, est insuffisant pour doter le Canada d'une réelle industrie télévisuelle et cinématographique. Et il sait que Québec est sur le point d'intervenir, c'est politique ces affaires-là. En deux ans, les budgets de la SDICC, dirigée par André Lamy et qui deviendra en 1984 Téléfilm Canada, vont atteindre les 200 M\$ avec l'arrivée d'un programme destiné à la production télévisuelle. À ce moment, le gouvernement du Québec n'a pas le choix de réagir. Il installe plusieurs institutions. Il y aura la SODICC [NDLR: Société de développement des industries de la culture et des communications] en 1982, une « banque » destinée aux entreprises, puis la SGCQ [NDLR: Société générale du cinéma du Québec] en 1983. La même année, le gouvernement remplace le Bureau de surveillance du cinéma par la Régie du cinéma. Le milieu va alors maugréer contre le gouvernement qu'il accuse de dilapider les fonds dans la création de toutes ces structures. Quand la SODICC est créée, c'est à peine si l'Institut québécois du cinéma, en place depuis 1977, est fonctionnel.

Que recherche le gouvernement en créant la SODICC?

Il veut faire une SDICC québécoise, une banque. Il y aura une enquête dans le milieu et un rapport sera déposé en 1978. Un rapport qui recommande la création d'un organisme purement gouvernemental, contrairement à l'Institut québécois du cinéma qui en était un de cogestion, avec des associations professionnelles sur le CA, pour avoir les pleins pouvoirs en matière de financement. C'est en constatant cela que le milieu se divise. Plusieurs déplorent ne plus être écoutés par le gouvernement. Et puis, comme il y avait des rumeurs de conflits d'intérêts à l'Institut québécois du cinéma, le gouvernement crée le SGCQ qui va gérer les fonds destinés à la production pendant que sera dévolu à l'Institut un rôle de réflexion.

Pierre Hébert est très lucide quand il explique que la mise en place d'une industrie passe par l'industrialisation.

Oui, malgré qu'il ne le savait pas à ce moment-là. Il s'en est rendu compte, comme tous les autres, par la suite. Je l'ai placé à un endroit précis du film, quand les rêves s'évaporent... D'abord, celui de mettre fin au monopole du cinéma américain. Puis, celui de faire en sorte que le cinéma d'ici soit un outil politique, social, de réflexion. Tout le rêve du 3^e cinéma de Fernando Solanas et Octavio Getino. Un cinéma parallèle à l'industrie américaine, un concept qui se traitait partout dans le monde. C'était tout le mouvement marxiste-léniniste. L'idée d'un cinéma au Québec financé et protégé par l'État, d'un cinéma social pour réveiller le monde. Comme on s'en va vers l'indépendance, il faut un outil, le cinéma, pour convaincre. On ne peut pas se faire coloniser par le cinéma étranger, surtout américain. Quelle déception ce sera pour les cinéastes qui s'aperçoivent que le gouvernement québécois, péquiste de surcroît, ne les suit pas du tout dans ce rêve. C'est la grosse erreur... René Lévesque était très procinéma américain qu'il aimait beaucoup et n'a jamais été, je ne me l'explique pas, conscientisé à la culture québécoise dans le cinéma, malgré tout son entourage. C'est une situation qui a été malheureusement à la base de cette transformation.

Concrètement, que souhaitaient les cinéastes?

Le rêve, c'était que le gouvernement finance un organisme autogéré par le milieu. Une espèce d'ONF au Québec pour financer un cinéma social; pour cela, il suffisait de bonifier un organisme comme l'Institut québécois du cinéma. Le gouvernement répondra plutôt au lobby du privé en créant le SODICC qui deviendra ensuite la SOGIC et, plus tard, l'actuelle SODEC. Un cinéma d'État, financé par celui-ci, mais de divertissement, de ciné-parc. L'objectif était clair.

Mais le cinéma d'auteur a toujours eu sa place à la SODEC.

Il n'est pas exclu formellement, mais il n'a pas été favorisé, comme le désiraient les cinéastes au départ.

Est-ce que finalement une taxe à la billetterie ne viendrait pas rétablir l'équilibre? Les recettes du cinéma américain qui financeraient ce qui est en

place. Une industrie qui finance une industrie. René Malo le dit très justement: « Il faut aller chercher l'argent dans les poches des Américains, tant qu'à se faire dominer par leur cinéma. » Et Claude Fournier assimile cette renonciation à un manque de courage politique. C'est quand même stupéfiant que cette idée ait été inscrite dans la Loi du cinéma de 1983, mais jamais appliquée.

Gérald Godin est le ministre responsable de cette loi au moment de son adoption en juin 1983. À la suite des pressions des *majors* américains, on lui fait comprendre que ce n'est peut-être pas la meilleure idée de provoquer un boycottage du cinéma américain quelques mois avant des élections prévues à l'automne de la même année. Les péquistes perdront ces élections et les libéraux retireront cette clause de la Loi. Survindra ensuite l'entente Valenti-Bacon...

Il est question dans le film, à quelques reprises, du système des enveloppes à la performance mis en place par Téléfilm Canada sous le règne de François Macerola. Dans des entrevues publiées au cours des derniers mois, celui-ci semblait dire que ce système avait connu des ratés depuis sa création. N'aurait-il pas dû être dans votre film pour expliquer ses intentions à l'époque?

Oui. Surtout qu'il a été à la tête de l'ONF, de Téléfilm Canada et qu'aujourd'hui il dirige la SODEC. C'est vraiment le tour du chapeau! Mais étant donné qu'il occupe un rôle important dans le cinéma québécois actuellement, il aurait probablement refusé de participer. Aussi, je n'étais pas à l'aise à l'idée de parler du présent. Mon objectif était vraiment de raconter le passé pour mieux comprendre le présent. De jeter un éclairage sur les choix qui ont été faits. Mais en y repensant, c'est vrai qu'il aurait pu être dans le film. Tout le travail sur les films, les entretiens, c'est une chose qui s'est déroulée sur plusieurs années. Au moment où il était sur le CA des Rendez-vous du cinéma québécois, je l'avais approché pour lui parler du projet, mais le *timing* n'était pas bon. Par la suite, parce qu'il dirigeait une commission quelconque, il ne pouvait plus. Quand il a pris la direction de la SODEC, j'ai abandonné l'idée de sa participation. Mais j'avoue qu'il aurait été intéressant d'avoir son opinion sur les enveloppes à la performance. D'ailleurs, il a souhaité refaire un peu ce système-là en arrivant à la SODEC, mais il y a eu une levée de boucliers.

Jean Pierre Lefebvre, qui abhorre les enveloppes à la performance reposant sur les succès au box-office, évoque un système complètement à l'opposé, celui basé sur « une prime à la qualité » mis sur pied en Suède et qui a permis à Bergman de faire l'œuvre qu'on lui connaît. Pourriez-vous nous en parler?

Dans les entretiens, André Pâquet en parlait aussi, mais je n'ai conservé que l'intervention de Jean Pierre Lefebvre. Il y a un institut du cinéma en Suède, d'ailleurs l'Institut québécois du cinéma de 1977 en était inspiré, et cette prime à la qualité offre la possibilité à un cinéaste doué de travailler dans la continuité. Il y a une grille d'analyse qui permet d'évaluer le succès des films sur le territoire national, mais aussi dans les festivals à l'étranger. Cela n'empêche pas le financement d'un cinéma commercial, mais les auteurs sont protégés en quelque sorte.

Que pensent les gens que vous avez rencontrés des enveloppes à la performance?

En général, ils sont contre. Ils voient bien que ça crée des inégalités. Mais les prochaines revendications vont probablement porter sur la création de plafonds pour les budgets et sur les cachets à pourcentage. Il y a 10% des sections B + C [NDLR: Il y a cinq sections dans un budget de film. Les sections B et C ont un rapport direct avec la fabrication matérielle du film. Leur addition permet d'établir des cachets ou des frais d'administration] d'un budget qui va au producteur, plus un autre 10% de frais d'administration qui va à sa compagnie de production. Ça fait beaucoup. Cela représente 150 000 \$ par tranche de million de dollars. Je vous rappelle que la moyenne des budgets est d'environ 4 M \$... C'est cher payé! Et quand on lit, dans le rapport du Vérificateur général sur la SODEC, que cela se fait souvent sans justification ni factures...

Est-ce que les films commerciaux rapportent plus d'argent aux investisseurs (nos gouvernements) que les films d'auteur?

La réponse à cette question n'est pas simple. Mais ce que m'ont dit les gens rencontrés, c'est que, si ultimement tu veux rentabiliser ton investissement, tu dois vendre le film le plus possible à l'étranger et, en cela, le cinéma d'auteur réussit mieux que le cinéma commercial. On sait déjà que le marché québécois

est trop petit pour rentabiliser quelque film que ce soit. Donc, économiquement et culturellement, c'est plus rentable un cinéma québécois qui peut aller partout dans le monde... Et si l'on veut diminuer l'écart entre les coûts de production et le résultat au box-office, il vaut mieux faire des films à petit budget. C'est plus rentable de faire des films moins chers.

Le système en place ne favorise pas cela.

C'est un système d'entrepreneurs. Ils ont voulu développer des entreprises qui prennent en main les films. Roger Frappier en est un peu le porte-étendard, « c'est un enfant du système », comme le dit Pierre Lampron. Il peut prendre l'initiative de développer un projet: trouver une idée, acheter les droits d'un livre, engager un scénariste, embaucher un réalisateur... Pour moi, c'est un cinéma de producteur plutôt qu'un cinéma d'auteur.

Avec le recul, comment voyez-vous l'évolution du cinéma des 50 dernières années au Québec?

Je m'aperçois qu'on a vraiment mis de côté les signatures qu'on avait. On a cherché à faire un cinéma supposément rentable, donc avec une machine économique autour... Et tout est désormais plus contrôlé. Quand André Melançon fait **La Guerre des tuques** en 1984, cinq personnes lisent le scénario: les auteurs, le producteur, une personne à l'Institut et une autre à la SDICC. Et le film s'est fait. Aujourd'hui, 50 personnes passeraient sur le scénario avec leurs commentaires. Comment peut-on penser qu'avec 50 intervenants, l'idée de départ ne deviendra pas une succession de compromis? Je ne dis pas qu'il ne puisse pas se faire un bon film dans la structure actuelle, mais qu'une personne passe à travers un système comme ça et en ressorte avec un film dans lequel elle se retrouve un peu, ça doit être rare. L'implantation d'industries culturelles a fait en sorte que ce n'est plus l'auteur qui négocie. Il est même évacué du processus.

C'est le distributeur et le producteur qui décident.

Exactement. Certains vont te dire que c'est peut-être mieux ainsi, qu'après tout, le créateur est trop pris dans sa bulle, que ce n'est pas le meilleur pour « vendre » son projet parce que trop émotif... Que quand vient le temps de couper des minutes dans un scénario, entre producteur et distributeur, on va s'enten-

dre plus rapidement. L'auteur est pris dans un engrenage et il a peu de marge de manœuvre. On ne veut surtout pas que l'auteur soit aussi producteur, on veut éviter qu'une personne porte plusieurs chapeaux. Mais pourquoi ça ne pourrait pas exister?

Pierre Lampron, qui a été le premier président de la SODEC (de 1995 à 1999), semble vouloir revenir pour revoir certaines choses.

C'est une révélation qu'il fait dans le film! Il dit maintenant avoir le recul nécessaire pour redresser quelques éléments du système. Après avoir travaillé à mettre en place cette industrie, après avoir lui-même transformé les abris fiscaux en crédits d'impôt...

Mais il dit que ces crédits ont été déviés de leurs objectifs.

Oui. Il semble dire que les comptables, très à l'aise avec le système, l'exploitent au maximum, au point de le polluer. Pour lui, c'est une forme de cancer. Il parle littéralement de révolution à faire, de la nécessité de complètement repenser le système. Il prend pour exemple les frais d'administration, il dit que ça ne peut plus fonctionner ainsi. Par exemple, sur un budget de 8 M\$, 10 % de frais d'administration du B + C représentent 600 000 \$, c'est beaucoup d'argent. Cette somme correspond à de l'emploi, donc le producteur peut le repasser dans les crédits d'impôt. De cette façon, il donne l'impression d'investir de l'argent dans son film, mais ce n'est pas de l'argent réel. Il s'agit ni plus ni moins d'un cercle vicieux qui corrompt tout le financement du cinéma.

Lampron voudrait qu'on cesse d'avoir tous ces débats entre cinéma d'auteur et cinéma commercial.

En nettoyant l'économie du cinéma, croit-il, il pourrait y avoir de la place pour tout le monde. Mais cette idée va à l'encontre d'une autre, amenée par Roger Frappier, entre autres, qui consiste à mettre moins d'argent dans un certain cinéma et en mettre davantage dans quelques gros films. Une idée qu'il défend depuis longtemps.

Les joueurs importants de l'industrie sont toujours en train de demander davantage d'argent à l'État pour financer le cinéma. Mais personne ne semble constater qu'il se fait peut-être trop de films en une année au Québec. Surtout depuis l'augmentation exponentielle des budgets.

Oui. Il semble que la population ne soit pas en mesure d'aller voir autant de films. Je pense qu'une personne en moyenne va voir un ou deux films, peut-être trois, annuellement.

La moyenne est effectivement de trois visites au cinéma par année, mais pour toutes origines confondues. Quant à lui, le cinéma québécois a attiré 2,3 millions de spectateurs en 2010 avec une trentaine de films. Faire ces films a coûté 100 M\$ et leur revenu total au guichet a été de 16,6 M\$, duquel il faut retrancher la part de 50 % des salles de cinéma... J'ai toujours rêvé qu'on m'explique par quel tour de magie 1 \$ investi dans le cinéma pouvait rapporter 17 fois, 10 fois ou même 4 fois sa mise...

Voilà! ▀

On peut voir **Le Direct avant la lettre** sur le Coffret Michel Brault. **De l'Office au box-office**, **La Vie privée d'Onyx Films** et **La Vie privée du cinéma**, produits par Les Films du Centaure, seront disponibles dans un proche avenir sur le site La Collection Mémoire de l'ONF.

