Document generated on 10/12/2024 4:50 a.m.

Séquences
La revue de cinéma

Pour la suite du cinéma québécois...

Richard Martineau

Number 150, January 1991

URI: https://id.erudit.org/iderudit/50341ac

See table of contents

Publisher(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (print)
1923-5100 (digital)

Explore this journal

Cite this document

Martineau, R. (1991). Pour la suite du cinéma québécois.... *Séquences*, (150), 17–24.

Tous droits réservés © La revue Séquences Inc., 1990

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

Pour la suite du cinéma québécois...

Un samedi du mois de novembre, nous avons réuni six personnes autour d'une table : cinq cinéastes qui appartiennent à la jeune génération (Jeanne Crépeau, Catherine Martin, Johanne Prégent, Olivier Asselin et Jean-Pierre Gariépy) et un cinéaste expérimenté (Gilles Carle). Ensemble, nous avons parlé des splendeurs et des misères de ce qu'il est convenu d'appeler «la relève québécoise».

La discussion fut vive et animée. Première surprise : les jeunes cinéastes buvaient littéralement les paroles — souvent humoristiques — de Gilles Carle. Comme s'ils n'avaient pas souvent la chance d'échanger avec des réalisateurs de la génération précédente : celle des Lamothe, des Groulx et des Lefebvre. Et deuxième surprise : la discussion se prolongea longtemps après la fin de l'enregistrement.

Les jeunes cinéastes ressentiraient-ils le besoin de briser leur solitude et d'échanger plus souvent? Voudraient-ils reprendre le fil rompu de notre cinématographie?

Et s'ils étaient plus préoccupés par la notion de continuité que par la notion — souvent galvaudée — de rupture?

Richard Martineau

Séquences — Pourquoi avoir choisi ce métier si difficile?
Johanne Prégent *— C'est ce qu'on se demande!*

Jeanne Crépeau *— Justement, parce que je ne savais pas que c'était si difficile! (Rires) En fait, j'ai choisi de faire du cinéma par hasard. Je faisais de la radio à l'Université dans le but d'aller travailler à Radio-Canada, et j'ai appris qu'il s'y donnait des cours de cinéma. J'en ai donc suivi quelques-uns, et j'ai bien aimé ça.*

Johanne Prégent *— Avant d'être réalisatrice, j'ai longtemps été technicienne. J'ai fait beaucoup de premiers films. J'ai d'abord commencé aux costumes, puis je suis devenue scripte. Pour moi, c'était le meilleur endroit pour apprendre le métier, parce que ça te permet d'être proche de tous les départements, des techniciens, des acteurs... Je suis sortie très, très frustrée de faire la moitié du travail, et je me suis dit: «Bon, bien c'est le temps!» Moi aussi, je me demande pourquoi j'ai choisi de faire du cinéma, parce qu'effectivement, c'est l'un des métiers les plus difficiles au monde. Je me demande souvent pourquoi je ne suis pas demeurée scripte. Premièrement, je gagnais beaucoup mieux ma vie. Parce qu'une des choses que je trouve difficiles, c'est de ne pas réussir à gagner ma vie sans avoir à travailler continuellement. En ce moment, je suis complètement épuisée, parce que ça fait quatre ans que je n'arrête pas de générer des projets. C'est crevant! Il faut toujours avoir des idées, puis les tourner et les monter... Cela dit, c'est bien l'fun quand même! Ça me fait vivre, de faire ça ; j'en jouis continuellement. Je suis déchirée entre être heureuse et être malheureuse.*

Johanne Prégent

Jean-Pierre Gariépy *— Ma réponse est assez générale, parce que ça ne fait pas assez longtemps que je suis dans ce métier-là. Pour moi, faire du cinéma, c'est un rêve! Et comme tous les rêves, c'est difficile à réaliser. Je passe beaucoup de temps à me demander ce que je pourrais faire d'autre. Mais je me sens bien là-dedans, malgré les difficultés. Et ça me permet de montrer ce que je ne pourrais jamais faire, de mettre en scène des gens qui ne me ressemblent pas et à qui j'aurais le goût de ressembler.*

Olivier Asselin *— Je ne sais pas si j'ai choisi un métier en faisant ça. J'ai fait ça par hasard. C'est un métier, s'il nous permet de gagner de l'argent, ce qui n'est pas le cas présentement. Ce que je peux dire, c'est que j'ai commencé en tournant les week-ends et en enseignant pour gagner ma vie. Et puis, j'adore le cinéma en tant que spectateur. J'ai vu beaucoup de films et ça me tentait d'en faire...*

— Pensez-vous qu'on laisse de la place à la relève, actuellement?
Gilles Carle *— À l'époque où j'ai commencé, c'était plus difficile d'arriver à faire son premier film, mais c'était moins angoissant. C'est-à-dire qu'on te pardonnait si ton film n'était pas réussi, alors que maintenant, il n'y a pas de pardon.*

Jean-Pierre Gariépy *— On est pogné avec le mythe de la perfection. On a sur nos épaules la responsabilité de faire des films parfaits. Les critiques et les fonctionnaires attendent le génie, alors que le jeune cinéaste devrait d'abord être un artisan. Ils oublient de penser à l'oeuvre, à la notion de continuité. Ils veulent que tout soit dit dans notre premier film, que notre premier film soit parfait! Les institutions et les critiques attendent toujours le nouveau génie, le nouveau Léos Carax ou le nouveau Orson Welles ; ils alimentent beaucoup ça...*

Catherine Martin *— On nous force à prendre un gros budget et une grosse équipe, pour qu'on puisse faire un film supposément professionnel. Or, certains films sont faits pour demeurer petits. Ils sont faits pour être tournés avec un budget de 150 000 $, 200 000 $, 300 000 $. On dirait qu'il faudrait absolument tourner avec des budgets de 2 millions! Il faudrait que chaque sou se voit à l'écran, il faudrait que notre film ait l'air d'un film luxueux, prêt à rivaliser avec les produits américains. C'est ridicule, tout ça! Pourquoi ne pas faire des petits films avec des petits budgets?*

Olivier Asselin *— Il ne faut pas cesser d'être audacieux. C'est pour ça que les gros budgets, pour des premiers films, c'est dangereux...*

Gilles Carle *— Aujourd'hui, le milieu est plus gros, plus administratif et surtout plus fonctionnarisé. Téléfilm-Canada est un organisme très secret, très fermé. On ne sait jamais pourquoi on est refusé ; il n'y a pas de dialogue possible. Une autre différence entre avant et aujourd'hui, c'est qu'avant, quand on avait une idée, on pouvait tourner un*

mois et demi après. Alors qu'aujourd'hui, le délai est à peu près de deux ans. C'est totalement anti-créatif : il faut partir vite quand t'as une idée!

— Ça vous prend deux ans avant de tourner?
***Tous** — Oui!*

***Johanne Prégent** — Dernièrement, je voulais déposer la seconde version de mon scénario à la SOGIC, mais je ne pouvais pas parce que je n'avais pas encore signé de contrat. Il fallait que je les attende. Pourtant, j'avais déposé ma première version cinq mois auparavant!*

***Jean-Pierre Gariépy** — C'est complètement typique, ça...*

***Johanne Prégent** — Pour continuer dans la comparaison des époques, je pense que, dans le temps de Gilles, il y avait aussi une espèce de confrérie (à l'Office, entre autres), qui permettait aux jeunes cinéastes de travailler avec des cinéastes plus expérimentés, ce qui les aidait beaucoup. Ils recevaient aussi une formation qui n'existe plus dans le moment. Il y avait un groupe qui se tenait, alors que nous, nous sommes tous seuls. Si toi tu fais ton film, l'autre ne le fait pas ; on a donc tendance à se haïr par moments — même si, dans le fond, l'on ne se déteste pas.*

Jean-Pierre Gariepy

***Gilles Carle** — Ce qui se passait, à l'époque, c'est que tout le monde arrivait au cinéma de façon bizarre. Moi, par exemple, j'ai commencé en écrivant un rapport sur la science pure au Canada pour l'O.N.F! Jutra était médecin ; Arcand, historien ; Lamothe, économiste ; Perreault, avocat, etc. Or, maintenant, on vous demande un curriculum vitae! C'est complètement ridicule... Autre avantage : si notre carrière de cinéma ne fonctionnait pas, nous pouvions revenir à notre ancien métier. Nous avions une certaine sécurité, que les jeunes qui sortent des écoles de communications n'ont pas.*

***Jean-Pierre Gariépy** — Il y a énormément de gens qui veulent travailler dans la culture, maintenant. Il y a donc beaucoup plus de rivalité. Dans les années 60, c'étaient les métiers libéraux qui attiraient les gens ; aujourd'hui, c'est la culture. Et puis, étant donné que ça coûte de plus en plus cher de produire un long métrage, on ne pardonne pas les premiers films.*

***Gilles Carle** — C'est bien beau, avoir la nostalgie des années 60, mais il ne faudrait pas voir les années 60 comme l'éden. Il fallait se battre contre l'administration et faire nos films à la force de nos bras, vous savez! Quoique sur un point, vous ayez raison : il n'y avait pas de rivalités entre les cinéastes.*

***Johanne Prégent** — Et puis, c'est quoi la relève, premièrement? Est-ce qu'il faut avoir entre 20 et 25 ans pour être considéré comme faisant partie de la relève? C'est un mythe, cette notion de relève...*

***Jean-Pierre Gariépy** — C'est un métier de synthèse, faire du cinéma. Ça prend une certaine expérience. C'est pour ça que plein de cinéastes ont fait leur premier film à 40 ans. Huston avait 35 ans lorsqu'il a réalisé **The Maltese Falcon**, par exemple. Alors c'est quoi, être un jeune cinéaste? C'est quoi la relève?*

***Johanne Prégent** — La relève, je vais te dire ce que c'est : c'est une idée de fonctionnaires. Ils veulent pouvoir dire qu'ils ont mis au monde un Jean-Claude Lauzon. Et le choix des scénarios se fait beaucoup par rapport à ça. Ils se disent: «Tiens, ça va être la prochaine découverte!»*

***Olivier Asselin** — Cette histoire d'âge, c'est ridicule.*

— Que pensez-vous de l'O.N.F et aimeriez-vous y travailler?
***Olivier Asselin** — L'O.N.F., ça nous a été très utile ; s'il n'y avait pas eu l'O.N.F., je n'aurais pas pu terminer mon film. Qu'on se comprenne: je ne parle pas de l'O.N.F. en général, mais surtout d'une section que tout le monde connaît autour de cette table, et qui est l'Aide au cinéma indépendant. Ça a été très précieux. Mais travailler là-bas, je ne pense pas que ça m'intéresserait. C'est du 9 à 5, un «vrai» travail...*

***Johanne Prégent** — Moi, j'ai fait deux films à l'O.N.F. et j'ai trouvé ça à la fois facile et difficile. Premièrement, le milieu paraît fermé lorsque tu arrives de l'extérieur ; c'est un milieu très sclérosé et très fermé. Juste entrer à la cafétéria lorsque tu arrives, c'est une expérience!*

***Jeanne Crépeau** — Et ça, c'est rien. Avant, ça prenait deux formulaires pour commander un sandwich aux tomates! (Rires)*

Jean-Pierre Gariépy *— Moi, je ne me vois pas là. C'est un laboratoire qui peut être extraordinaire, mais lorsque quelque chose de très bien arrive, ce n'est pas de sa faute. C'est malgré lui! L'Office, ça a été la seule et unique bonne école de cinéma au Québec, mais ça demeure très aléatoire, ce qui se passe là-bas. Ça dépend toujours des gens : s'ils ont la force de se battre et de mener à bout leur projet, ils vont réaliser de bons films ; sinon, rien.*

Jeanne Crépeau *— Je suis en train de faire un film avec l'Office, et je vais te dire : la question, ce n'est pas tant si on veut travailler à l'O.N.F., mais si l'O.N.F. veut travailler avec nous! Quand tu commences, tu travailles avec des petites équipes et tu développes une façon de travailler qui ne correspond absolument pas à la structure habituelle de l'Office. Une fois à l'Office, il faut donc que tu t'adaptes à l'administration, que tu apprennes à manoeuvrer... Je n'aime pas attendre à la porte des différents départements. J'aime mieux avoir ma petite subvention du Conseil des Arts, et partir faire mon film.*

Johanne Prégent *— Cela dit, s'il y a des cinéastes qui veulent y travailler, tant mieux! Ça ne peut que faire du bien à l'O.N.F. Il faut renouveler les gens qui y travaillent, parce que ça devient drôlement vieux et drôlement arrêté. Moi, ce que j'ai trouvé dur, c'est la condition des pigistes par rapport aux permanents. Les pigistes ont un temps très limité pour faire un film et très peu de moyens, alors que les permanents peuvent avoir un an de montage. Et puis eux sont à salaire. Moi, quand j'ai monté* ***La Peau et les Os****, ça m'a pris quatre mois. J'en avais ras le bol, ça me faisait 1,25 $ de l'heure...*

Jeanne Crépeau

Jean-Pierre Gariépy *— Et il y a tous les permanents qui nous voient comme une menace terrible...*

Gilles Carle *— Je voudrais quand même détruire un mythe. Nous (Jutra, Lamothe, Groulx, etc.), lorsqu'on travaillait à l'Office, nous n'étions pas des permanents ; nous avions des contrats d'un mois, de deux mois, de trois mois... Ceux qui étaient permanents à cette époque sont encore là ; les autres sont tous partis. Autre erreur : contrairement à ce que plusieurs pensent, l'O.N.F. ne s'inspirait pas d'un système à caractère socialiste, mais bien des anciens studios d'Hollywood. Cela dit, ce qu'il faudrait faire, à l'O.N.F., c'est abolir la spécialisation des départements : le studio documentaire, le studio B, le studio fiction... Ça encadre trop les créateurs. Si tu es refusé à une place, tu ne peux pas te présenter ailleurs. C'est fou!*

— Vous parlez des réseaux créés par une autre génération de cinéastes. Pourquoi ne créeriez-vous pas vos propres réseaux?

Catherine Martin *— Ça se fait! Regardez Main Film ou l'ACPAV, par exemple...*

Jeanne Crépeau *— Nous, nous avons fondé une association de cinéastes. Nous sommes dix : il y a des réalisateurs, des scénaristes et des producteurs. Nous travaillons tous ensemble, nous nous entraidons beaucoup et nous travaillons tous sur les films des autres. D'ailleurs, ça s'appelle Les Films de l'autre. Moi, j'ai été la première à aller chercher de l'argent à la SOGIC ; je me suis beaucoup battue. Or, le fait que j'ai réussi à aller chercher cet argent et que j'ai prouvé que je pouvais travailler dans les délais prévus, ça a permis à deux autres personnes de notre groupe d'aller chercher elles aussi de l'argent à la SOGIC. Si nous avions fait ça chacun de notre côté, peut-être que nous aurions eu plus de difficulté, parce que chacun aurait dû établir sa propre crédibilité ; alors qu'en se mettant ensemble, ça a facilité les choses...*

Gilles Carle *— Le grand dommage avec les institutions, c'est qu'elles sont en train de tuer la relation qu'il y avait entre le producteur et le cinéaste. Elles sont en train de faire du producteur, un producteur délégué de Téléfilm Canada ou de la SOGIC. Le producteur doit toujours s'en remettre aux institutions. C'est catastrophique! C'est ce qui est intéressant, à l'Office : il y a toujours cette qualité de relation entre le cinéaste et son producteur. Malheureusement, je ne sais pas si ça va durer...*

Jean-Pierre Gariépy *— Moi, je ne sens pas que les jeunes se regroupent. Un vrai regroupement, c'est une communauté de pensée, des gens qui partagent les mêmes idées. Or, les idées, aujourd'hui, sont tellement éclatées, tellement insaisissables que ça devient des regroupements fonctionnels, c'est-à-dire des regroupements qui ne servent qu'à se battre contre les grosses institutions. Main Film, ça a été fondé par des étudiants qui sortaient de l'université, qui avaient peur de se retrouver dans la rue et qui s'étaient fait*

une petite annexe d'école. C'était ça au début, mais ça a changé après... Il n'y a plus de communauté de pensée, c'est complètement hétéroclite. Ce qui prime, c'est la concurrence. Et puis l'ACPAV, on n'en parle même plus : c'est une association technique, rien de plus.

***Johanne Prégent** — Moi, ce que je déplore le plus, ce n'est pas tant qu'on ne se regroupe pas pour se produire, mais le fait qu'on manque d'échange. On n'a pas de lieu où se rencontrer. Il faudrait s'en donner un, parce que comme c'est là, on n'échange jamais entre jeunes cinéastes, ni entre jeunes cinéastes et cinéastes plus expérimentés. Il faudrait des ateliers...*

***Gilles Carle** — Oui, mais il reste que c'est important de créer des familles de production. Ça vous permet de lutter contre les énormes machines, mais aussi de retrouver un rapport producteur-cinéaste chaleureux. Un producteur, c'est quelqu'un avec qui tu as un dialogue, quelqu'un qui te critique parce qu'il t'aime et qu'il aime ton film — et non un fonctionnaire. Un vrai producteur, c'est un poète... Si j'avais votre âge, je fonderais des petites unités de production.*

***Jean-Pierre Gariépy** — Ce n'est que dans ces ateliers, ces petites unités de production que l'on pourra se laisser aller. On sera enfin débarrassé de la pression du film parfait, dont je parlais tout à l'heure.*

***Jeanne Crépeau** — À Toronto, les jeunes cinéastes sont très solidaires. Je suis allée au visionnement d'un film d'une jeune réalisatrice et tout le monde était là : Atom Egoyan, Patricia Rozema, etc. Ils se rencontrent, échangent. C'est à nous de créer ces occasions, ces réseaux...*

***Johanne Prégent** — Ici, ces échanges, ça se fait dès les scénarios. J'organise des groupes de lecture à chaque version de mes scénarios et c'est très, très positif. Mais ça ne se répercute pas jusqu'aux institutions. Je leur dis : «À ma séance de lecture, il y avait telle ou telle personne et il s'est dit ça et ça.» Mais est-ce qu'elles en tiennent compte? Je ne pense pas. Je pense qu'elles ne tiennent compte que de leurs rapports de lecture à elles. Lorsqu'on te refuse, on ne te donne même pas les raisons...*

— Ne trouvez-vous pas que cette absence de grand courant de pensée est à sa façon très stimulant? Il n'y a plus de ligne de conduite, il n'y a plus d'idéologie à respecter. Chacun est beaucoup plus libre.

***Catherine Martin** — Je ne suis plus sûre qu'il n'y ait pas une ligne de conduite qui soit imposée par les institutions... Mais pour en revenir à Main Film, je crois que sa création a beaucoup aidé à changer les choses. Voilà dix ans, il y avait une sclérose dans le cinéma québécois ; on ne savait pas ce qu'on allait faire. Il n'y avait pas de jobs ; il fallait qu'on crée quelque chose. C'est sûr que c'était une annexe de l'école, mais que veux-tu : il fallait bien créer quelque chose pour filmer...*

***Olivier Asselin** — Aujourd'hui, on arrive très vite avec de gros moyens. Mon long métrage, par exemple, je suis tout de suite arrivé à le faire et à le montrer dans des festivals. Je crois qu'on est choyé. C'est plus facile de faire un premier film ici, que n'importe où dans le monde. Cela dit, une chose doit être soulignée : ce ne sont pas les institutions québécoises qui nous aident, mais l'O.N.F. et le Conseil des Arts, deux institutions canadiennes.*

Olivier Asselin

— Le Québec n'aide-t-il pas ses jeunes cinéastes?

***Jeanne Crépeau** — En Ontario, il existe une institution de plus qui n'existe pas au Québec, qui est le Conseil des arts de l'Ontario et qui supporte les jeunes cinéastes. Ils peuvent avoir jusqu'à 100 000 $ pour un premier long métrage. Ici, au Québec, le ministère des Affaires culturelles ne donne pas des sommes comme ça...*

***Johanne Prégent** — Ça existe, mais c'est récent. Il y a le programme d'aide aux jeunes créateurs de la SOGIC pour «la relève», comme on dit. Mais ce n'est pas encore assez... Ce qui est bien avec les gens du Conseil des arts, c'est qu'ils ont une optique de continuité. Ils te suivent, ils pensent à ton oeuvre, ils respectent ta démarche artistique — alors que les gens de Téléfilm-Canada, eux, fonctionnent film par film...*

***Catherine Martin** — Il faut absolument parler d'Arlette Dion à l'aide au cinéma indépendant, à l'O.N.F.. Elle m'a vraiment stimulée dans mon travail.*

***Olivier Asselin** — C'est elle, la relève!*

***Gilles Carle** — De grâce, n'utilisez pas le mot «relève»! Je*

n'aime pas ce mot : il cause des préjudices aux jeunes... et à moi aussi! (Rires) Ce que je regrette le plus, c'est de ne pas pouvoir enseigner aux jeunes, de ne pas pouvoir leur parler de mes erreurs ou de leur faire part de mon expérience. Par exemple, j'aimerais bien, moi, prendre un jeune comme assistant ; mais aujourd'hui, avec les fonctionnaires, ce n'est plus possible. Ils surveillent tout. Le degré d'anarchie est maintenant presque nul... On n'a plus de liberté.

Johanne Prégent *— Les gens du projet 16-26 viennent même nous voir à l'assemblage pour nous dire de faire attention, et de ne pas prendre telle ou telle tangente. Ils veulent absolument avoir un «input» créatif. Ils sont présents à chaque étape pour nous dire quoi faire...*

Gilles Carle *— Le pire, c'est qu'ils ne se surveillent pas eux-mêmes. Ainsi, ils ont enlevé 4 millions de dollars au cinéma québécois pour l'investir dans le film* ***Bethune*** *afin de le sauver! Combien de gens n'ont pas pu tourner à cause de ça?*

— Considérez-vous le court métrage comme un genre en soi?

Catherine Martin *— Indéniablement.*

Jean-Pierre Gariépy *— Moi aussi.*

Johanne Prégent *— C'est très difficile de faire un court métrage ; beaucoup plus difficile qu'un long, même. Le budget est moins gros, tout est condensé et le temps de réflexion est extrêmement court!*

Catherine Martin

Olivier Asselin *— Et puis, il y a beaucoup de producteurs qui disent que ça prend autant d'énergie à aller chercher 30 000 $ que 300 000 $!*

— Mais il y a un manque du côté de la diffusion des courts métrages, par contre...

Olivier Asselin *— Ça, oui.*

Gilles Carle *— Ce qui manque, c'est une salle qui ne représenterait que des courts métrages et des documentaires. À Paris, on a fait une tentative et ça fonctionne. Pourquoi? Parce qu'à la télé, tout ce qu'on voit comme documentaires, ce sont des migrations d'animaux qui fuient l'hélicoptère...*

Johanne Prégent *— Le problème avec le court métrage, c'est qu'on n'a aucun contrôle sur la diffusion. Avec les 16-26, par exemple, on ne sait pas si les gens de Radio-Québec vont les regrouper par trois, s'ils vont les passer tous dans la même semaine, ou s'ils vont en présenter un par semaine...*

Gilles Carle *— De toute façon, cette formule de concours, c'est biaisé dès le départ...*

Jeanne Crépeau *— On veut présenter les nouvelles images et les nouvelles idées, mais on se base sur un sondage qui définit ce qui intéresse les Québécois et les Québécoises. C'est absurde! On avait le choix entre quelques sujets, définis d'avance par sondage. Vous imaginez? Quand j'ai vu ça, la première fois, je n'en revenais pas!*

Jean-Pierre Gariépy *— Ma vision à moi, du concours 16-26, c'est que je pense que les fonctionnaires cherchent des scénaristes. Parce que pour eux, le meilleur instrument de contrôle, c'est le scénario. Ce n'est pas un concours de cinéastes, mais un concours de scénaristes.*

Catherine Martin *— Quand j'ai vu que, dans le formulaire, on nous expliquait comment tourner pour la télé, je me suis dit : «Ça ne se peut pas!»*

Gilles Carle *— J'ai démissionné du jury, moi, parce que j'avais à lire quelque chose comme 112 scénarios en 10 jours! Comment veux-tu bien juger, dans ces conditions? C'est d'un ridicule achevé.*

Jean-Pierre Gariépy *— Ceci dit (et je suis bien placé pour le savoir), les concours, ça va toujours attirer les gens! Il y aura toujours 500 personnes à la porte. C'est une loterie, la loterie du cinéma.*

Gilles Carle *— C'est une façon pour les fonctionnaires d'agir sans risques. Ils se disent : «Il a gagné le concours!» Ça les sécurise. Ils délèguent la responsabilité aux membres du jury, qui sont bien souvent anonymes. Or, le cinéma, c'est avant tout prendre des risques. C'est dire : «Lui, il a du talent ; elle, elle a du talent. Elle a fait un film de dix minutes et il est temps qu'elle fasse un film d'une heure.» Et le pire, avec le concours 16-26, c'est que c'est un concours camouflé. Jamais on n'a mentionné le mot «concours» sur les affiches ou sur les formulaires.*

Jean-Pierre Gariépy *— C'est très normatif et ça crée énormément de concurrence. Je me souviens, à l'époque où*

j'étais à Main Film, il y avait un concours à l'Office. Il y avait une certaine cohésion à l'intérieur de Main Film, mais à partir de ce concours, ça a été un véritable panier de crabes. Tout le monde s'était ***garroché*** *pour décrocher le poste. Malheureusement, il y en avait seulement un ou deux qui ont été acceptés, et tous les autres ont été refusés. Ça a créé des frustrations...*

— Vous êtes des enfants de la télé. En quoi cela vous différencie-t-il des cinéastes plus âgés?
Johanne Crépeau *— Je ne sais pas. Tout ce que je sais, c'est que je vais contre la télévision. Que je réagis contre...*

— Peut-être, mais le fait que vous ayez grandi avec la télé vous amène sûrement à proposer une forme différente, plus actuelle...
Olivier Asselin *— Ce n'est pas à nous de le dire.*

Jean-Pierre Gariépy *— Une chose est certaine, c'est qu'il y a une recherche de la forme qui est particulière à notre génération. À propos du cadrage et de la composition des images, il y a une recherche — une recherche qui peut même être dangereuse... C'est un contrecoup au cinéma direct qui, lui, ne pouvait pas tenir compte du cadre.*

Olivier Asselin *— J'ai l'impression que lorsqu'on fait du cinéma, on sait que ce n'est pas un médium neuf. On se surprend donc à faire des références à l'histoire du cinéma. En tout cas, c'est ce qui arrive dans mon cas...*

Gilles Carle

Photo Ronald Maisonneuve

Gilles Carle *— Moi, ce que je remarque, c'est que vous proposez une nouvelle vision de l'enfant et de la femme. Vos films proposent de nouveaux thèmes. Aussi, on retrouve une attention aux problèmes de la vie quotidienne auxquels on n'était pas attentifs autant. Vous abordez des sujets qu'on n'abordait pas à l'époque avec le cinéma direct, qui était très... «directionnel».*

Jean-Pierre Gariépy *— Ce qui me frappe dans le cinéma contemporain, c'est qu'on aborde le cinéma onirique. C'est la première fois que le Québec fait un cinéma onirique plutôt qu'un cinéma réaliste. Il y en avait avant, mais c'étaient des exceptions ; alors que maintenant, c'est un courant général. On* ***fictionnalise*** *les choses, on transporte, on fabule. On prend un recul vis-à-vis la réalité.*

Gilles Carle *— Vous savez, l'onirisme a toujours été caractéristique du cinéma étudiant... (Rires)*

— Que pensez-vous des critiques qui disent que vous êtes déconnectés, coupés de la réalité et absorbés par votre propre imaginaire?
Catherine Martin *— Écoutez, la solitude, c'est un problème que le monde entier connaît. On peut parler de la solitude de toutes sortes de manières : on peut en parler en empruntant l'angle social, mais aussi en empruntant un angle qui soit un peu plus onirique. C'est réducteur de dire qu'on fuit le réel en racontant des fables ; la réalité est là aussi, mais sous une autre forme, c'est tout. On réduit le cinéma à une chose! Il y a des gens qui sont doués pour filmer de façon plus réaliste, alors que d'autres sont doués pour tourner de façon plus onirique. Le regard est important.*

Jean-Pierre Gariépy *— Moi, je pense qu'ils ont raison. Je pense que le cinéma individualiste est extrêmement dangereux. Il peut déborder dans la complaisance, on peut se sentir justifié de ne parler que de nos propres* ***bibittes****, que de nos propres angoisses. Je peux décider de parler de moi pour le restant de mes jours et trouver ça bien intéressant, il y aura toujours 50 personnes pour aller voir mes films. Mais il y a un questionnement qu'on doit se faire quant à la destinée de nos films. À qui on s'adresse, pourquoi on les fait? L'énergie, le temps, l'argent que j'investis ne vont-ils servir qu'à parler de ma solitude? Si oui, il faut que je m'arrange pour que mon film parle à tout le monde, ou alors à un maximum de gens. Dépenser 1 500 000 $ pour se regarder le nombril, c'est dangereux. D'autant plus que la cinématographie québécoise est très petite. On ne peut pas rejeter ces critiques-là du revers de la main en disant : «Je m'en fous, moi je parle de moi, c'est ça qui est intéressant. Je suis un auteur, et étant auteur, je peux faire ce que je veux.»*

Johanne Prégent *— Je pense que le danger de ça, c'est d'avoir une vision réductrice des choses. C'est bien beau, dire qu'on n'a plus de cause sociale, ni de grandes idées, mais il faut mettre ça dans un contexte! Il ne faut pas oublier que, pendant longtemps, le cinéma québécois ne parlait que de causes sociales et de militantisme. On faisait un cinéma de cuisine. Qui sait? On est peut-être en train d'exorciser cette époque. Il faut peut-être aller au fond de notre imaginaire pour déboucher sur autre chose. Par exemple, en ce moment, je m'intéresse à la relation hommes-femmes.*

Mais je ne ferai pas ça toute ma vie! Il faut faire attention à ne pas trop étiqueter les gens et les films. C'est ce qui arrive ici : aussitôt qu'il y a deux ou trois cinéastes qui font un film esthétique, on dit : «Ça y est, c'est un courant! Tout le monde fait des films esthétiques, on ne voit plus que des lofts! » Or, c'est faux. On a trop tendance à élargir...

Gilles Carle *— Le film social* ***aussi*** *a ses dangers.*

Catherine Martin *— Quand on fait du cinéma, on est automatiquement collé à la réalité. On ne peut pas se couper du monde : on parle toujours du rapport à la réalité, de notre vie, de l'amour — bref, du quotidien de l'être humain.*

Olivier Asselin *— Ce n'est pas grave en soi si le cinéma actuel n'est pas clairement engagé ou clairement social. Ce qui serait grave, c'est que nos réalisateurs ne soient pas éveillés politiquement ou socialement. Que le cinéma ne soit pas politisé, à la limite, on s'en fout...*

— Que pensez-vous du projet de fonder une école de cinéma?
Johanne Prégent *— Pour avoir fait des premiers films, je pense qu'il faut une formation pour réaliser. Ici, parce qu'on écrit un scénario, on est tout de suite promu réalisateur. Or, on peut être un très bon scénariste, mais ne pas être capable de réaliser un film. Je m'excuse, mais ça s'apprend, être réalisateur...*

Olivier Asselin *— Et ça s'apprend, être scénariste!*

Johanne Prégent *— Une école, ça peut juste être bon. Reste à savoir comment elle va fonctionner, ce qu'on va y faire...*

Catherine Martin *— Je me souviens, quand j'étais à Concordia, voilà 10 ans, on en parlait déjà.*

Gilles Carle *— Je suis contre l'idée d'une école de cinéma. On ne peut pas enseigner le cinéma comme on enseigne les mathématiques! On ne peut pas enseigner à créer, à écrire, à composer... Les unités de production vont être contentes : elles n'auront plus à jouer un rôle de défricheurs, elles n'auront plus à dégoter de nouveaux talents. L'école va s'en charger! On les libère de leurs responsabilités, c'est-à-dire celle de mettre sur pied des ateliers, d'aller chercher les jeunes, etc.*

Jeanne Crépeau *— Moi, je suis allée dans une école de cinéma à Toronto, et tout ce que j'ai appris, c'est comment me tenir dans les cocktails! (Rires) Non, sérieusement : je n'ai pas appris grand-chose. C'est sûr que sur une période d'un an et demi, il y a eu des moments très intéressants, mais en gros, c'était plutôt décevant.*

Olivier Asselin *— Cette école devrait donner beaucoup de cours de technique. Je crois qu'on peut apprendre le cinéma en apprenant la technique. Il y a une réflexion qui se fait dans la technique elle-même qui est essentielle. Le cinéma, ce n'est pas que de grandes idées : c'est aussi le choix d'un objectif, d'un film, d'une lampe, etc.*

Jeanne Crépeau *— Pour moi, lorsque j'étais étudiante à l'UQAM, l'université, c'était d'abord et avant tout un dépôt de caméras. Ça me donnait l'occasion d'avoir accès au matériel, un point c'est tout.*

Gilles Carle *— Il y toujours un phénomène de guérilla, au cinéma. Il faut aller chercher sa caméra, se battre avec les institutions puis prendre la liberté qu'on veut. La liberté, ça se conquiert, ça ne se reçoit pas.*

— Vous verriez-vous en train de faire du cinéma commercial? En train d'adapter un roman, par exemple?
Catherine Martin *— Oui, pourquoi pas? Tout dépend où l'on en est dans son cheminement...*

Jean-Pierre Gariépy *— Vous savez, ce n'est pas facile, adapter un roman! À sa façon, la notion d'auteur peut-être très limitée. Récemment, on m'a offert d'adapter un scénario de A à Z, et c'est très angoissant. Il faut que je me mette au service de ce scénario ; il n'est plus question d'expérimenter à outrance. J'ai des bornes à respecter...*

Catherine Martin *— Les grands metteurs en scène ont tous adapté des romans ou des scénarios écrits par d'autres, et ça ne les empêche pas d'être de grands cinéastes! Au contraire...*

Jean-Pierre Gariépy *— Les universités ont un produit à vendre ; ce sont des vendeurs. Ils font miroiter un tas de choses aux jeunes. L'une de ces choses, c'est la notion de cinéma d'auteur. Ils disent aux étudiants qu'ils vont pouvoir sortir de l'école et porter à l'écran leurs fantasmes, leurs rêves — bref, s'exprimer librement. Or, ça ne correspond pas tout à fait à la réalité. Le cinéma d'auteur, ce n'est que l'une des facettes du cinéma.*

Johanne Prégent *— Tourner le scénario d'un autre, c'est très plaisant, très stimulant. C'est un très bon exercice!*

Gilles Carle *— Les fonctionnaires sont obsédés par la notion d'auteur! Ils ne reconnaissent pas la collaboration. Par exemple, vous avez beau être trois pour écrire un scénario, il vous donne le même montant d'argent que s'il n'y avait qu'un seul scénariste! Vous vous retrouvez trois sur un popsicle... J'ai déjà payé moi-même des gens pour qu'ils me conseillent sur mes propres scénarios, parce que j'avais besoin d'un collaborateur, d'un regard extérieur. Or, Téléfilm-Canada refusait de les payer! Il refusait de reconnaître la notion de collaboration. Pour eux, il n'y a rien comme un auteur...*

Jeanne Crépeau *— Le cinéma, ce n'est pas le travail d'une seule personne : c'est le travail d'une équipe! Cela, il faut le souligner.*