

24 images

24 iMAGES

Jeanne Crépeau

Marie-Claude Loiselle and Claude Racine

David Cronenberg
Number 59, Winter 1992

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/23309ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this document

Loiselle, M.-C. & Racine, C. (1992). Jeanne Crépeau. *24 images*, (59), 10–11.

Jacques Leduc

Quitter l'ONF... un quart de siècle plus tard

J'étais encore à l'ONF lorsque Roger Frappier m'a fait part de sa volonté de produire mon prochain film, ce qui coïncidait parfaitement avec mon désir de quitter cet endroit où j'étais depuis 25 ans. Du temps où j'étais encore à l'ONF, des démarches avaient déjà été entreprises afin d'obtenir les droits du roman *La vie fantôme* mais rien n'avait débloqué. Roger est allé directement à Paris et a dû négocier fermement pendant neuf mois avant de les obtenir enfin en septembre 90. Il m'a avoué qu'il n'avait jamais eu de projet aussi difficile à monter que celui-ci. J'ai ensuite entrepris le travail d'adaptation avec Yvon Rivard, ce qui n'a pas été simple non plus parce qu'il y a énormément de monologues intérieurs, de réflexions et d'états d'âme dans ce roman. De plus, il était impossible de refaire la chronologie de cette histoire, ce qu'on ne remarque pas en lisant simplement le livre. Le film par contre est chronologique pour des raisons toutes bêtes comme la continuité des costumes, la saison où nous tournions (en automne alors que toutes les feuilles des arbres étaient rouges).

Travail de collaboration

Roger Frappier s'est vraiment occupé de tout ce qui touche la production, le financement, etc. Il me tenait au courant au fur et à mesure mais je ne prenais pas de notes. Il m'a vraiment libéré de toute cette cuisine. De plus, c'est un commentateur intelligent. Il m'a alimenté tout au long du tournage. Il me donnait ses impressions et j'en tenais compte ou non; nous discussions. Si en visionnant les *rushes*, nous nous entendions pour dire que tel plan n'était pas bon, pas question de dire «On a pas le temps», on recommençait, voilà tout. De concert, nous poussions le projet vers l'avant. Je peux même évoquer le concept de *work in progress*, et c'est vraiment grâce à Roger que cela a pu être possible, puisqu'avec la rigidité des structures de production actuelles, il s'agit d'un véritable privilège de pouvoir travailler ainsi.

De l'ONF à Max Film

Je sais que la plupart des cinéastes qui ont quitté l'ONF pour aller réaliser leurs films dans le privé se sont plantés. Ils se sont fait industrialiser et l'industrie tue la créativité. Maintenant que je suis moi-même de l'autre côté de la barrière, je ne me fais plus les mêmes réflexions en regardant les autres, sinon, je vais développer un ulcère ou avoir envie de me sauver en courant. Évidemment que toutes les structures imposées par les institutions, les distributeurs, les producteurs, les télévisions, etc.,

forment un moulin épouvantable à travers lequel il faut passer mais je ne peux pas encore en parler puisque grâce à mon producteur, encore une fois, j'ai pu traverser tout ça sans m'en rendre compte. C'est lui qui a monté les dossiers, qui est allé se battre à Téléfilm (la SOGIC est absente du projet de A à Z), qui a pu les convaincre que le film allait être bon même si c'est un triangle amoureux et qu'on a déjà vu cette histoire mille fois. Je n'ai eu à envoyer qu'une petite lettre de vingt lignes et c'est tout. Je ne me suis pas senti moins libre que sur *Trois pommes à côté du sommeil* tourné à l'ONF. J'ai eu les acteurs que je voulais, le même nombre de jours de tournage... Si je me plante, je n'aurai pas d'excuse. Je ne pourrai pas accuser le système!

Je comprends par contre la méfiance qu'il y a dans le milieu envers les producteurs parce que ceux-ci ont pris le devant de la scène dans notre cinéma. Moi par exemple, malgré mes vingt-cinq ans de métier, je ne pourrais espérer me présenter aux institutions en leur disant que j'ai une bonne idée de film et que je veux la développer seul, en attendant qu'un producteur m'appelle. L'auteur n'est personne sans un producteur.

Et les visionnements-tests ?

Roger fait parfois des choses avec lesquelles je ne suis pas d'accord, comme je fais aussi des choses avec lesquelles il n'est pas d'accord. Il n'a pas encore été question de visionnements-tests mais s'il veut en faire, je n'aurai pas d'arguments assez blindés à lui servir pour qu'il n'y en ait pas. Je sais que ceux qui vont grouiller sur leur chaise pendant une projection-test vont grouiller de toute façon, même si je changeais bien des choses... De plus, un film pas fini demeure un film pas fini. J'ai d'ailleurs une anecdote à ce sujet: à la fin du montage de *Trois pommes...* alors qu'il n'y avait qu'une bande sonore minimale, un visionnement avait eu lieu, à l'ONF, pour les «dignitaires du cinéma». Ils trouvaient ça bien mais disaient avoir de la difficulté à comprendre le début, à entrer dans le film. Je les ai avertis que le mixage donnerait une tout autre dimension au film mais ils insistaient pour que je mette tel plan à la place de tel autre. Je n'ai rien dit; nous avons essayé toutes les possibilités le monteur et moi et je savais qu'il n'y avait pas de meilleur choix que le montage tel qu'il était. Je mixe alors le film et je leur montre à nouveau. Ils étaient tous ravis; j'avais écouté leurs conseils...

S'adapter au budget

Si je sais au départ que j'aurai un budget d'environ deux millions, je n'écrirai pas un film qui en coûtera quatre, où il y

aura huit scènes de foule. De toute façon, le sujet de *La vie fantôme* est intimiste; il n'y a que trois personnages. Il me fallait surtout du temps. Je ne voulais pas tourner en quinze jours mais quarante ou cinquante et le temps coûte cher. C'est du temps d'acteurs, de techniciens, de location d'équipement, etc. Un autre cinéaste peut avoir une approche différente mais pour moi, le temps est une condition essentielle pour garder un scénario vivant et prendre contact peu à peu avec l'histoire, les personnages. C'est ma façon de travailler. La seule différence avec *Trois pommes...* c'est que l'entreprise était plus modeste puisque ce film avait coûté la moitié moins cher. Ce n'était pas plus improvisé pour autant, le scénario était tout aussi volumineux, nous avons tourné autant de jours sauf qu'il y avait moins d'équipement. Je n'avais pas la liberté d'action que j'ai aujourd'hui sur *La vie fantôme*. Je ne pouvais pas me permettre des travellings de cent pieds sur des rails; sachant cela, tu trouves d'autres moyens. On a fait le travelling à la main en reculant avec la caméra. L'effet visuel n'est évidemment pas le même mais cela fait partie des éléments avec lesquels il faut négocier. Je n'ai aucun a priori contre les travellings sur rails ni contre les travellings faits à la main; ça dépend simplement de l'entreprise.

Le scénario doit s'adapter au budget mais le budget doit aussi parfois s'adapter au scénario quand il le faut. Ça marche dans les deux sens. J'aurais peut-être pu tourner *La vie fantôme* dans un coin de studio à l'ONF, mais certainement pas *Indiana Jones*. Reste que c'est insensé d'écrire un scénario de 5 millions lorsque l'on sait qu'on aura que 900 000 \$. Il vaut mieux essayer de faire un film de 2 millions avec 2,5 millions que de faire un film de 2,5 millions avec 900 000 \$. Pour moi, 5 millions, 2 millions, 900 000 \$ c'est parfait; je demande juste de le savoir avant d'écrire. Sur ce plan, Jean Pierre Lefebvre, qui a réussi à faire de nombreux films avec presque rien, n'a peut-être pas fait assez de «p'tits». ■

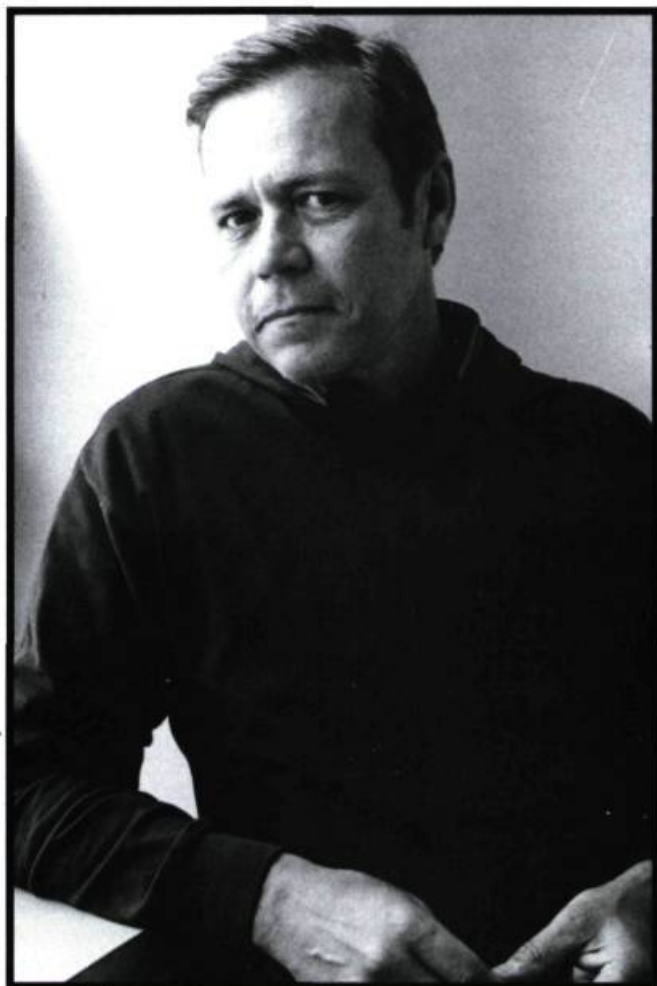


PHOTO: NORMAND RAJOTTE

Jacques Leduc

Pascale Bussièrès et Ron Lea dans *La vie fantôme*



*Propos recueillis par
Marie-Claude Loiseleur et
Claude Racine*