

Entretien avec Roger Frappier

André Lavoie

Volume 15, numéro 2, été 1996

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/33736ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Association des cinémas parallèles du Québec

ISSN

0820-8921 (imprimé)

1923-3221 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce document

Lavoie, A. (1996). Entretien avec Roger Frappier. *Ciné-Bulles*, 15(2), 24–28.

«La production, c'est accidentel dans ma vie»

Roger Frappier

par André Lavoie

Roger Frappier occupe une place à part dans le milieu cinématographique et sa feuille de route est impressionnante: il est le producteur des plus grands succès du cinéma québécois des dix dernières années. Contrairement aux autres producteurs de sa génération qui se réfugient souvent derrière leur cellulaire ou jamais trop loin de leurs comptables, Roger Frappier a souvent été à l'avant-scène, et ce, bien avant les triomphes du **Déclin de l'empire américain** et de **Un Zoo la nuit**. Contestatitaire, fort en gueule, capable d'embêter Robert Altman pour travailler sur **Nashville** et de faire un joli remue-ménage dans les institutions gouvernementales, l'homme ne passe jamais inaperçu. Son point de vue sur l'industrie cinématographique québécoise, après 25 ans d'un parcours singulier, ne ressemble pas à celui des jeunes producteurs rencontrés par notre collègue Myriame El Yamani. Ayant connu l'ivresse des succès et quelques déconfitures, il en a toujours long à raconter lorsqu'il cause cinéma...

Ciné-Bulles: À Cannes, en 1988, vous déclariez au **Devoir**: «Quand j'étais réalisateur, je tournais un film à tous les 4 ans et je ne dormais pas. Maintenant, j'en produis quatre à tous les deux ans et j'ai retrouvé le sommeil.» Est-ce que huit ans plus tard, vous dormez toujours bien?

Roger Frappier: Oui, toujours bien. Produire, ce n'est pas la même angoisse. Le producteur doit répondre à toutes les questions, s'assurer que le scénario est véritablement achevé et que la forme filmique adoptée correspond à l'histoire que l'on veut raconter. La production me permet de travailler en équipe et c'est une partie du travail qui me plaît beaucoup: il faut accompagner le scénariste, le réalisateur, l'équipe technique, etc.

Ciné-Bulles: C'est un métier que vous avez pleinement choisi.

Roger Frappier: Je ne l'ai pas pleinement choisi. La production, c'est accidentel dans ma vie. Avant, j'ai fait un peu tous les métiers: critique, monteur, assistant, réalisateur de documentaires et de fictions. Quand je suis arrivé à la production, c'était en continuité avec tout ce que j'avais fait avant. C'était la dernière étape, une étape naturelle. Je pouvais mieux comprendre tout le fonctionnement d'un film.

Ciné-Bulles: Avant de produire des fictions, vous avez réalisé quelques documentaires comme **le Grand film ordinaire** et **l'Infonie inachevée**.

Roger Frappier: Il faut revenir 25 ans en arrière. Les structures de production n'étaient pas les mêmes qu'aujourd'hui. Il y avait peu d'argent pour faire du cinéma et la fiction était plus difficile à produire. Avec Pascal Gélinas, nous voulions absolument mettre sur pellicule le travail du Grand cirque ordinaire. C'était un théâtre nouveau et les acteurs proposaient une façon différente de jouer. Tout ce mouvement s'inscrivait dans le courant de la révolution hippie et de la quête d'indépendance du Québec. Le budget total du film a été d'environ 12 000 \$ et le tournage s'est échelonné sur neuf mois.

Pour **l'Infonie inachevée**, je connaissais déjà Walter Boudreau parce que nous venons de Sorel. Comme pour le Grand cirque ordinaire, je voulais rendre compte d'un phénomène multidisciplinaire qui regroupait la musique, la littérature et la poésie. Au moment du tournage, il y avait déjà des tensions à l'intérieur du groupe. Deux tendances se dessinaient: la tendance littéraire avec Raoul Duguay et la tendance expérimentale avec Walter Boudreau. Le film relate leur séparation.

Je dois dire que le documentaire, contrairement à ce que j'avais déclaré lorsque j'étais critique de cinéma, c'est vraiment un grand médium. Plusieurs documentaires se comparent à n'importe quel grand film de fiction. C'est dommage que le Québec, qui a été le creuset de tant de documentaristes reconnus dans le monde entier, a mis cette tradition de côté. Aujourd'hui, on exige que le cinéaste écrive tout son projet avant de le filmer. C'est un non-sens. Un documentaire devrait se faire sur une page de notes. Qui oserait demander à un photographe qui se lève le matin de nous décrire les photos qu'il va faire durant la journée?

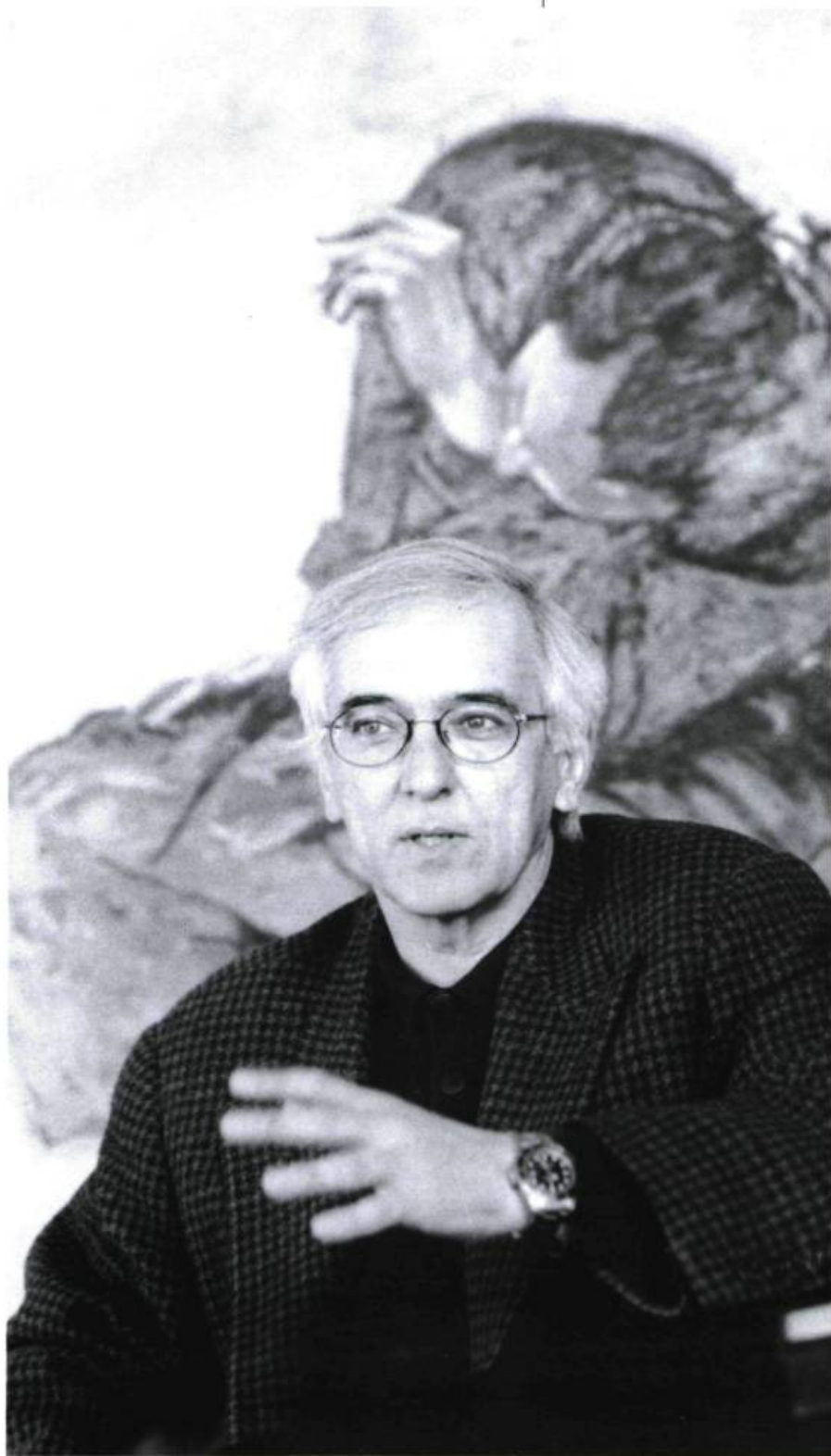
Ciné-Bulles: Mais vous croyez fortement que la voie d'avenir du cinéma québécois, c'est le cinéma de fiction à la fois d'auteur et accessible, populaire.

Roger Frappier: Je n'ai jamais cru qu'un film d'auteur devait se limiter à un succès d'estime. Lorsqu'un auteur s'empêche de se poser la question du public, même si le film est incompris ou s'il ne rejoint pas les spectateurs, il se trompe. Un écrivain écrit pour être lu, un cinéaste fait des films pour qu'ils soient vus. Il faut concevoir des histoires originales et faire en sorte que le cinéaste les tourne de façon à faire partager son expérience au spectateur. Certains cinéastes québécois placent une barrière en disant: je me fiche que le public comprenne ou non. Chez Max Films, nous faisons en sorte que l'idée originale du scénariste ou du réalisateur soit poussée à son maximum avant d'atteindre l'écran et qu'il obtienne les moyens pour y parvenir. Et c'est là que les batailles commencent avec les institutions. Ici, on coupe dans les budgets et, de plus, on exige le même film à moindre coût. C'est la miniaturisation de notre cinéma. Depuis les cinq dernières années, nos films sont allés nulle part, ils sont à peu près tous *middle of the road*. Cette mentalité de toujours couper un budget pour être capable de faire un film de plus est très néfaste pour notre cinématographie.

Ciné-Bulles: Après avoir produit plusieurs films à l'ONF tout en demeurant réalisateur, vous établissez, en 1984, un groupe de travail cinématographique qui réunit six cinéastes, dont Denys Arcand, Léa Pool, Bernard Gosselin, Tahani Rached, etc. Le groupe a existé jusqu'en 1987 et vous avez produit un nombre impressionnant de documentaires et de fictions comme *le Déclin de l'empire américain*, *Un zoo la nuit*, etc.

Roger Frappier: Au moment du tournage du *Dernier glacier* avec Jacques Leduc, j'ai véritablement fait le passage du documentaire à la fiction. Ce que l'on a essayé de faire en fiction, c'est ce que l'on connaissait de la situation mais que les gens de Schéfferville ne nous permettaient pas de filmer. C'est un cliché mais avec la fiction il est possible d'aller beaucoup plus loin.

Quand je me suis dirigé définitivement vers la production, j'ai fondé ce groupe de travail cinématographique à l'ONF. Dès les premières rencontres — on se voyait à peu près une fois par semaine — nous avons établi le constat que nous vivions des choses que l'on ne trouvait jamais à l'écran. Dans les fictions, nous voulions mettre en images les problèmes qui nous concernaient à l'époque puisque nous avions tous atteint la quarantaine. Nous étions assurés de toucher beaucoup de spectateurs.



Roger Frappier, producteur (Photo: Véro Boncompagni)

Entretien avec Roger Frappier

Ciné-Bulles: *Devant tant de films à succès qui sont sortis de ce groupe, on se demande pourquoi l'expérience n'a pas duré plus longtemps.*

Roger Frappier: À cette époque, j'ai pu négocier une bonne entente avec Daniel Pinard, directeur du programme français, et François Macerola, commissaire. Ils m'ont appuyé énormément dans ce projet. Tout d'abord, c'est moi qui choisissais les cinéastes qui allaient faire partie du groupe. J'ai obtenu un budget annuel de production à l'intérieur du Studio C et je ne passais pas devant le comité du programme. Je décidais à quel moment le film était prêt et s'il pouvait aller en production. Si le film n'était pas prêt, je n'y allais pas: c'est une décision que j'ai prise plusieurs fois. À la base, il y avait un esprit de travail qui était très productif.

Ciné-Bulles: *On vous a accordé une liberté au sommet de la hiérarchie, mais à la base...*

Roger Frappier: J'avais clairement dit à Daniel Pinard: «La journée où il y aura plus de la moitié de mon temps de la semaine qui sera consacré aux réunions et non au cinéma, cette journée-là je vais démissionner.» Je m'étais également donné une autre règle personnelle, très importante: toutes mes décisions ne seront que cinématographiques. Le scénario est prêt, on va en production; les techniciens qui vont travailler ici sont les meilleurs et s'il y a des problèmes techniques, on va les remplacer, etc. En remplaçant des techniciens internes par des externes, cela a créé énormément de problèmes. Mais je considérais qu'il s'agissait d'une décision cinématographique: si, après deux jours, il y a un problème qui n'est pas réglé, dans le privé ou n'importe où, on doit remplacer les personnes. Après deux ans, il y a eu une insatisfaction grandissante, entre autres avec le service des caméras. Face à tous les problèmes à l'interne, j'ai donné ma démission. Nous devons tous faire des compromis dans la vie, mais il y en a certains qui sont un peu contre-nature.

Ciné-Bulles: *N'étiez-vous pas un peu naïf de penser que l'on peut faire bouger si rapidement une boîte comme l'ONF?*

Roger Frappier: En 14 mois, j'ai produit 10 longs métrages, j'ai commencé à faire des vidéoclips et à démarrer des recherches sur d'autres films. Aucun des 10 films, je dis bien aucun, n'a dépassé son budget, ce qui est un exploit. François Macerola m'a dit plus tard que le retour sur les films que j'avais produits à l'ONF était supérieur aux coûts de tous les

budgets. Je n'ai donc rien coûté à l'ONF. C'est le **Déclin de l'empire américain** qui a remporté le gros lot, plus que les autres films, mais tout de même...

Je disais toujours aux gens de l'ONF: arrêtez de penser en termes de gouvernement et comparez-vous à rien d'autres que Paramount. À gauche vous avez le laboratoire, entre les deux vous avez les salles de montage, à droite les plateaux, mais qu'est-ce que ça vous prend de plus pour faire des films? Ils pourraient se concevoir comme le plus grand studio de production de films français en Amérique du Nord. Mais quand ils ont commencé à faire des films sur la charte des droits et libertés et d'autres sur les problèmes du Canada... C'est devenu de l'animation sociale, pas du cinéma.

Ciné-Bulles: *Craignez-vous pour l'avenir de l'ONF?*

Roger Frappier: On ne peut jamais se réjouir de la perte d'une institution de production cinématographique, surtout l'ONF qui a une telle mémoire et de tels moyens. Mais on n'a jamais nommé à sa tête des gens de cinéma. Ça devient de plus en plus bureaucratique. Beaucoup de virages n'ont pas été pris parce que le syndicat était extrêmement puissant. Il était impossible de changer quoi que ce soit.

Ciné-Bulles: *Vous avez produit de grands succès qui ont rallié la public et la critique: le **Déclin de l'empire américain**, **Un zoo la nuit**, **Jésus de Montréal** et, en 1990, vous produisez **Ding et Dong**, le film. Un bon succès public mais des critiques mitigées. Certains disent que vous en voulez beaucoup à la critique depuis cette époque.*

Roger Frappier: Prenons d'abord l'exemple de **Ding et Dong**, le film et ensuite celui de **Love and Human Remains**. Il y a trois quotidiens à Montréal et ils fonctionnent tous par primeur. S'ils n'ont pas la primeur, ils ne veulent pas parler d'un film. C'est une vraie bataille pour le *scoop*. Une aberration! **Ding et Dong**, c'était une comédie et je ne voulais pas — aujourd'hui encore je crois que j'ai eu raison même si cela m'a nui beaucoup — que les critiques voient le film seuls. En voyant le film avec le public, ils allaient vraiment prendre le pouls du film. Mais avant même qu'il sorte, il était déjà au pilori. Serge Dussault de **la Presse** a même écrit que les commerciaux de Pepsi avec Claude Meunier étaient meilleurs... Parce que je n'ai pas voulu faire des visionnements de presse, la critique a été très dure. Quand j'ai vu que toutes les critiques étaient négati-

Films produits
ou coproduits
par Roger Frappier

- 1977: **Première question sur le bonheur**
de Gilles Groulx
- 1978: **Kouchibouguac**, coll.
- 1978: **la Bataille de la Châteauguay**
de Marcel Carrière
- 1979: **la Loi de la ville**
de Michel Bouchard
- 1979: **la Fiction nucléaire**
de Jean Chabot
- 1979: **Cordélia**
de Jean Beaudin
- 1979: **De la tourbe et du restaurant** de Fernand Bélanger, Louise Dugal et Yves Angrignon
- 1980: **le Deal mexicain**
de Bosco Arachi
- 1981: **le Confort et l'indifférence**
de Denys Arcand
- 1985: **Cinéma, cinéma**
de Gilles Carle et Werner Nold
- 1985: **Une guerre dans mon jardin**
de Diane Létourneau
- 1985: **la Familia latina**
de German Gutierrez
- 1985: **Haïti (Québec)**
de Tahani Rached
- 1986: **L'Homme renversé**
d'Yves Dion
- 1986: **Sonia**
de Paule Baillargeon

ves et que le film avait un grand succès, j'ai pris une page dans *la Presse* pour dire que la critique et le public étaient unanimes mais pas du même côté. Certains m'en ont voulu mais c'était de bonne guerre. Les critiques m'ont coûté environ 500 000 \$ au box-office. Le public de Ding et Dong est allé voir le film mais, si les critiques avaient été positives, le mouvement se serait étendu à un public plus large.

Ce que j'ai trouvé moins drôle par la suite, c'est l'acharnement du *Devoir* sur *Love and Human Remains* parce que Denys Arcand tournait en anglais. Nathalie Petrowski a parti le bal avant d'aller à *la Presse* et après ils se sont mis à trois, Robert Lévesque, Odile Tremblay et Bernard Boulad. Ils ont écrit contre le film, les trois la même semaine. Personnellement, ils ont droit à leur opinion mais je trouve que *Love and Human Remains* est un film réussi et Denys Arcand a le droit de tourner en anglais.

La pièce de Brad Fraser représentait l'écho d'une nouvelle génération, leur façon de voir l'amour, la colocation, l'homosexualité, la violence, etc. À une époque, il y avait trois copies du film qui circulaient à Los Angeles chez tous les distributeurs. Tous aimaient le film, même chez Paramount, mais quand ils envoyaient le film au service du marketing, les distributeurs revenaient toujours en disant: on ne sait pas comment vendre le film parce qu'il n'y a pas de vedettes et il traite de sujets très difficiles. Ici, on a donné aucune chance au film mais *Love and Human Remains* a été vendu dans tous les pays du monde, sauf en France et au Japon. Dans certains pays, comme en Allemagne, le film a fait 450 000 entrées. Je ne peux rien dire d'autre que c'est le film que Denys et moi voulions faire à l'époque.

Ciné-Bulles: Vous croyez beaucoup en la continuité, celle que vous développez avec les cinéastes pour plusieurs films. Elle semble parfois difficile à établir à cause du financement des films.

Roger Frappier: À l'ONF, Daniel Pinard et François Macerola m'ont fait confiance. Dans les institutions, ce n'est pas la même chose. Il faut constamment expliquer nos décisions, se justifier sans arrêt. Et le Québec est un pays très distinct de ce côté-là: le succès doit être pénalisé. À Téléfilm Canada, on m'a carrément dit: c'est plus dur pour toi Frappier puisqu'on est égal pour tout le monde. C'est très difficile de monter des productions. Il faut se battre beaucoup pour conserver nos budgets. Pendant trois mois, j'ai refusé que la SOGIC baisse le

budget de *Un Zoo la nuit* qui était de 1,9 million. Les réalisateurs savent comment raconter une histoire et la rendre subtile. Pour qu'elle le soit, ça ne prend pas 15 camions mais des journées de tournage de plus. Avec ça, on est capable de raffiner des séquences. Les institutions nous disent: on va vous en donner moins et on va faire un film ou deux de plus par année. L'année dernière, j'ai produit un film d'époque, *Sous-sol*, neuf ans après *Un Zoo la nuit*, avec 2 millions. Nommez-moi quelque chose qui n'a pas augmenté en neuf ans? Tout a augmenté, du prix de la pellicule au salaire des techniciens. À l'époque, il y avait des investisseurs qui n'existent plus maintenant: Radio-Canada et l'ONF, deux joueurs importants qui ont investi dans *le Déclin*, *Un Zoo la nuit*, *Ding et Dong*, *le film*. On avait la chance de faire des films rapidement, ce qui n'est plus possible aujourd'hui.

Je ne sais pas comment on va réussir à faire des films dans l'avenir. Les autres intervenants de l'industrie, de l'UDA au Syndicat des techniciens, doivent revoir les conventions collectives dans une nouvelle réalité économique. La production de films augmente dans les autres pays et, ici, elle diminue. La France a produit 94 films l'an dernier, 40 % sont des premières œuvres et la télévision est responsable de 40 % du budget de production. La télévision d'ici est responsable de 0,1 % du budget de production. Radio-Canada a une responsabilité et une même obligation d'investir dans le cinéma.

Ciné-Bulles: La concertation et les changements que vous réclamez, croyez-vous que vous auriez pu les réaliser si vous étiez resté à la tête de l'Institut québécois du cinéma?

Roger Frappier: Pendant mon mandat comme président, je m'étais donné un but: la transformation de la SOGIC. Il fallait que cessent les conflits avec l'Institut. Après sa dissolution et la mise en place de la SODEC, je ne voulais pas faire partie de la nouvelle structure. Même si je me suis retiré, j'ai beaucoup aimé mon expérience à l'Institut. Tous les intervenants du cinéma étaient assis autour d'une même table. Entre les artistes, les distributeurs, les producteurs, les exploitants, il y avait un véritable échange sur la condition de notre cinéma.

Ciné-Bulles: Le dialogue était et reste difficile, mais il est nécessaire.

Roger Frappier: Le dialogue doit continuer car notre cinématographie est très petite. Et il faut ces-

- 1986: *le Déclin de l'empire américain*
de Denys Arcand
- 1986: *Pouvoir intime*
d'Yves Simoneau
- 1986: *Anne Trister*
de Léa Pool
- 1987: *Un zoo la nuit*
de Jean-Claude Lauzon
- 1988: *Onzième spécial*
de Micheline Lanctôt
- 1988: *le Chemin de Damas*
de Georges Mihalka
- 1989: *Jésus de Montréal*
de Denys Arcand
- 1990: *Ding et Dong, le film*
d'Alain Chartrand
- 1990: *Un autre homme*
de Charles Binamé
- 1991: *l'Enfant sur le lac*
de Jacques Leduc
- 1992: *la Vie fantôme*
de Jacques Leduc
- 1992: *El Lado oscuro del corazon*
d'Eliseo Subiela
- 1993: *Love and Human Remains*
de Denys Arcand
- 1995: *l'Enfant d'eau*
de Robert Ménard
- 1996: *Sous-sol*
de Pierre Gang
- 1996: *Cosmos*
de Jennifer Alleyn,
Manon Briand,
Marie-Julie Dallaire,
Arto Paragamian,
André Turpin
et Denis Villeneuve.

ser de croire que la France est un territoire naturel: c'est un leurre. Nos productions sont vues et appréciées en Allemagne, en Italie, en Suède et en Espagne mais nous sommes condamnés à faire des films qui vont se démarquer. Et quand le film arrive à se démarquer, avec une bonne campagne de publicité, il trouve son public. Quand vous additionnez la cinématographie nationale de n'importe quel pays européen avec la cinématographie américaine, ça représente 90 % du temps écran. Toutes les autres cinématographies se partagent 10 %. Quand un film québécois débarque en France, il doit faire sa place à l'intérieur de cet espace minuscule.

Lorsque l'on se présente devant les institutions pour défendre nos projets, il faut tout leur expliquer comme si c'était la première fois. On se fait poser des questions comme: à quel public votre film s'adresse-t-il? Si on savait toutes ces réponses... Par exemple, on a jamais pensé que **le Déclin** aurait eu un tel succès. Denys Arcand a écrit ce film-là dans une grande simplicité et le tournage a été très convivial. Au moment du montage, on ne savait pas qui irait voir le film. On a fait un premier visionnement à Paris, il y avait 13 Français dans la salle et personne n'a ri... Gilles Jacob nous a donné huit pages de notes pour recommencer le montage si on vou-

lait être en compétition au Festival de Cannes. Denys Arcand a vite tranché: c'est le film que l'on a fait, on n'y touche plus, on va vivre ou on va mourir avec. Le film a été accepté à la Quinzaine des réalisateurs et tout le monde connaît la suite. Donc, quand ils nous posent ces questions-là, c'est difficile, après 25 ans, d'y répondre.

Ciné-Bulles: *Les scénarios que vous acceptez de mettre en images ont été lus, relus, réécrits.*

Roger Frappier: Je crois qu'en cinéma on ne se prépare jamais assez. Au moment du tournage, il n'y a pas de chicanes ou de malentendus parce que tous comprennent le film que l'on doit faire. L'erreur, dans la production de certains films, c'est de tout mettre au même niveau. Un grand film se compose de six ou sept séquences de cinq minutes vraiment exceptionnelles, ce qui donne 30 minutes sur 90. Le reste, ce sont des moments pour s'y rendre. Lors de la planification du tournage, il faut mettre en perspective les plans et les scènes qui sont plus importants que d'autres. Si l'on a besoin de 250 figurants pour une scène et que l'on en trouve 25, ce n'est plus la même scène, ni la même émotion. Dans les institutions, il n'y a pas cette culture du «un film, un budget».

Ciné-Bulles: *Vous avez déjà dit que si vous aviez travaillé avec un bon producteur, vous auriez continué à faire des films. Croyez-vous être devenu le «bon producteur» avec qui vous auriez aimé tourner?*

Roger Frappier: Peut-être... C'est vrai que j'aurais continué à réaliser des films, mais à l'époque il fallait les produire, les réaliser, bref, tout faire. Il n'y avait pas de périodes organisées comme maintenant pour l'écriture.

Ciné-Bulles: *Certains disent que le scénario, c'est encore le maillon faible du cinéma québécois.*

Roger Frappier: Ce n'est pas vrai. Nous avons de très bons scénaristes. Si seulement nous prenions plus de temps... Un de nos problèmes se nomme les saisons. L'été, c'est la grosse période. Si l'on fait un film «d'été», il faut le faire maintenant, sinon c'est reporté d'un an. Si le scénario n'est pas prêt, on croit pouvoir l'arranger en cours de route, donc on tourne. Il y a beaucoup de gens ici qui fonctionnent de cette façon. Tout le monde arrive au portillon en même temps. **Le Déclin de l'empire américain** a dû être un texte avant d'être un film... Le scénario, c'est vraiment la partie la plus difficile. Après, quand tout est bien fait, le reste est un plaisir. ■



Denys Arcand et Roger Frappier sur le tournage du *Déclin de l'empire américain* (Photo: Bertrand Carrière)