

Voix et vues du cinéma populaire (2^{ème} partie) : Le financement, la distribution, la commercialisation.

Table ronde avec Erik Canuel, Philippe Falardeau et Jean-François Pouliot [*]

Propos recueillis par Bruno Cornellier, Sylvain Duguay, Germain Lacasse et Julie Vaillancourt.

Transcription : Julie Vaillancourt

Mise en forme et introduction : Bruno Cornellier

La première partie de cette table ronde avait pour principal objet d'interrogation le discours (sur le) populaire, sur le public qui le reçoit et, à sa façon, le « fait », sur les mutations que vivent et subissent les catégories du populaire, ses formes, et celles de « l'auteur » qui, immanquablement, semble toujours en composer « l'autre » constituant.

Cette fois, nos intervenants-cinéastes invités ont habilement su profiter de la malléabilité et de l'imprévisibilité du format de la table ronde afin de l'orienter sur le terrain de leurs propres engagements, de leurs préoccupations personnelles et professionnelles et des urgences qu'ils perçoivent, entre autres face à un système subventionnaire où le financement *public* et la construction quasi artificielle d'une industrie *privée* et « populaire » du cinéma s'exerce paradoxalement à exclure les voix et les porte-étendards d'une culture et d'un cinéma populaire : les artistes, artisans et cinéastes. Qu'arrive-t-il à l'auteur populaire (ou au statut d'auteur du cinéaste populaire),

Table ronde avec Érik Canuel, Philippe Falardeau et Jean-François Pouliot– *Voix et vues du cinéma populaire (2^{ème} partie) : Le financement, la distribution, la commercialisation. Nouvelles «vues» sur le cinéma québécois*, Hiver 2008-2009, www.cinema-quebecois.net

mais aussi au potentiel de créativité d'un cinéma populaire, voire même d'un cinéma commercial viable et prospère, alors que le système de financement qui les fonde est orienté presque exclusivement en direction du privilège et de la rentabilité des intermédiaires (distributeurs, exploitants de salles, etc.)? Quel avenir pour une industrie vivant du transport et de la vente d'un produit qui devient, en quelque sorte, second violon ou simple prétexte à la vente comme fin en soi?

Or, constater cet état de fait, c'est aussi, pour ces cinéastes, reconnaître leur position et, à certains égards, leur participation et leur responsabilité dans ce système d'échange. L'intérêt de ce deuxième opus de notre table ronde sur le cinéma populaire repose peut-être ici : au sein d'un système de financement public qui est désormais, clairement et explicitement, orienté vers la production subventionnée d'une industrie et d'un commerce privé du cinéma, de quelle manière chacun de ces cinéastes prendra-t-il position par rapport à une structure de production et de distribution privilégiant un type de cinéma populaire et/ou commercial que d'aucun ne pourrait se permettre de condamner sans aussi récriminer, à certains égards, leur propre pratique?

Généreusement, encore une fois, ces cinéastes acceptent de se mettre sur le sellette afin d'exposer et de complexifier pour nous les voix et vues du cinéma populaire au Québec.

SYLVAIN DUGUAY : Est-il possible de parler de cinéma populaire indépendamment de l'idée de commerce ou de cinéma commercial? Les deux sont-ils liés? Y a-t-il une distinction entre les deux?

JEAN-FRANÇOIS POULIOT : Il y a à ce sujet un problème assez profond au Québec et au Canada qui s'explique historiquement. Il y a 15 ou 20 ans, il ne se faisait pas un seul film qui « faisait » du box-office. Alors c'était clair que le bailleur de fonds, le gouvernement, finançait une expérience,

un exercice culturel, une œuvre, etc. Avec le temps sont arrivés des programmes voulant donner aux distributeurs, aux intervenants privés, d'énormes avantages pour qu'ils puissent supporter notre cinéma, pour qu'ils acceptent de distribuer nos films, de les mettre dans les salles. Est alors arrivé un moment où, tout à coup, les films québécois – pas canadiens malheureusement – ont commencé à faire de l'argent. Et là, le financier, le bailleur de fonds a commencé à vouloir exiger davantage; il a exigé qu'on aille plus loin dans ce sens-là. Donc il a quitté son rôle de « subventionniste » offrant des subventions culturelles et a désormais adopté un rôle plus économique. J'investis pour avoir un retour. Le problème, c'est que la chaîne de récupération a tellement favorisé les intermédiaires que même si un film rapporte six fois ou cinq fois son coût initial, le bailleur de fonds, l'investisseur qui investit l'argent public, ne retrouve pas sa mise. En somme, il a tout à coup adopté une logique d'investisseur qui ne fonctionne pas parce qu'il ne peut jamais récupérer ses sous. En chemin, on a perdu l'avantage d'avoir une forme de subvention pour des films qui sont culturellement, qui sont populairement plus difficiles. Il ne faut pas se tromper : que ce soit aux États-Unis, au Canada ou ailleurs, le public qui va au cinéma a majoritairement entre 18 et 25 ans. Vous voulez raconter une histoire pour les 30-40 ans, eh bien c'est fini! Ça ne marche plus, ce n'est pas bon. Le public, et on est tous pareils, n'a pas vu le film avant d'aller le voir. On a donc besoin de quelque chose pour lui donner le goût d'aller voir le film. Ça lui prend une vedette, ça fait partie de la réalité du cinéma. Aux États-Unis, c'est épouvantable d'y faire un film. Tout est basé sur ces éléments. Parce qu'aux États-Unis, les termes sont clairs : ils appellent ça l'industrie de l'*entertainment*.

ÉRIK CANUEL : 85% des films faits aux États-Unis, n'ont pas de distributeur. Ils se retrouvent directement sur les tablettes, en format DVD. Ici, c'est 85% des films qui sont distribués en salle.

JEAN-FRANÇOIS POULIOT : À ce moment, l'État doit décider de définir une bonne fois pour toute la stratégie de financement. Parce que s'il décide de devenir un financier, il ne peut pas continuer comme il le fait en ce moment, car il n'y a pas un seul investisseur privé qui va accepter d'investir aux mêmes conditions que ne le fait le gouvernement. Mais si l'État reconnaît que son intervention n'est pas seulement qu'un investissement, mais aussi une forme de subvention à une expression artistique, à ce moment-là il ne peut pas utiliser uniquement les règles économiques pour décider de subventionner ou non un film. Bref, le problème, il est économique, malheureusement, et il est bien là. Parce que si l'on regarde purement les lois du marché, alors la plupart des films qui sont écrits ici n'auraient pas de raison d'aller à l'écran.

PHILIPPE FALARDEAU : J'en conclus, après ce que tu viens de dire, que ce problème-là a un effet sur la façon dont l'on *qualifie* les films. À la fois en amont, avant qu'ils ne se fassent, et aussi en aval.

S.D. : Donc la question du populaire est profondément liée, au niveau commercial, à la dynamique économique de l'État et ses stratégies subventionnaires.

PHILIPPE FALARDEAU : Oui, c'est lié à l'économie du cinéma.

ÉRIK CANUEL : Moi, si j'avais la possibilité d'avoir une palette de propositions, d'aller voir les différents distributeurs, puis de leur dire : « Pour l'été 2010, je peux te proposer une comédie policière, ou bien ça ou ça, qu'avez-vous envie d'avoir? », c'est sûr qu'ils vont favoriser, peu importe ce que je propose, ce qui va leur rapporter. Et ils ne prendront même pas de risque avec un film comme *La grande séduction*. Parce que sur papier, il n'y a rien là-dedans qui dit que ça va faire un *blockbuster*! Alors c'est pour ça que certains producteurs reviennent avec les mêmes recettes. Par exemple, c'est certain que si on veut réaliser un *Bon cop*, *Bad cop 2*, on est

quasiment garantis d'un six millions \$ au box-office. Quasiment garantis, même si c'est la pire *nullité* du monde! Et c'est sûr qu'on aurait l'investissement nécessaire pour le faire. Mais ce sont d'autres qui perdent avec le système injuste et inefficace que l'on a actuellement. Parce que tous ceux qui ont le moindre succès ne voient jamais l'argent. As-tu vu, toi (*Pouliot*), quelque sous que ce soit de l'enveloppe à la performance après *La grande séduction*?

JEAN-FRANÇOIS POULIOT : Absolument pas.

ÉRIK CANUEL : Est-ce qu'ils t'ont produit? T'ont-ils permis de travailler avec un autre scénariste avec cette enveloppe?

JEAN-FRANÇOIS POULIOT : Non.

JEAN-FRANÇOIS POULIOT : Absolument pas.

ÉRIK CANUEL : Parce qu'il n'y a aucun argent qui revient au créateur! Rien. Tout va au producteur et au distributeur.

PHILIPPE FALARDEAU : Il n'est pas obligé de réinvestir pour un projet du réalisateur en question.

JEAN-FRANÇOIS POULIOT : Et les revenus vont aux salles et aux distributeurs. Permettez-moi un petit exemple, parce que je pense que c'est important de le dire : lorsque le cinéma américain est distribué ici, l'exploitant de salle, les deux premières semaines, garde 10% des recettes et le distributeur récupère 90%. Parfois, c'est 0% qui va à l'exploitant; on lui dit qu'il fera son argent avec le pop-corn. Ce qui est à certains égards naturel, puisque ce n'est pas lui qui a investi les 20 millions \$ pour produire le film. Or, ici, au Québec, les revenus d'un film québécois qui sort en salle sont répartis, au jour 1, à 50-50. La raison à cela, c'est qu'au départ, le cinéma québécois devait se mettre à genoux pour que les distributeurs et les exploitants de salle lui ouvrent leurs portes. Maintenant, ces derniers ont compris qu'ici, le cinéma québécois est aussi populaire et rentable que le cinéma américain. Et c'est plus payant, puisqu'ils font 50% sur le *ticket*

tout de suite, au lieu de seulement 10%. Mais est-ce que nous, les cinéastes, on reçoit 50% des revenus du pop-corn qu'ils vendent? Non! C'est pour ça que si l'État était un investisseur sérieux, il agirait comme un véritable investisseur et serrerait la vis des intermédiaires...

PHILIPPE FALARDEAU : En fait, nous ne touchons rien, parce que dans le système nord-américain, l'auteur est le propriétaire du négatif. L'auteur du film, légalement, c'est le propriétaire du film et pas nécessairement celui qui l'a écrit ou réalisé.

JEAN-FRANÇOIS POULIOT : Oui, mais l'auteur qui est producteur ne reçoit rien non plus dans notre système actuel. Alors puisque tu (*Falardeau*) négocies toujours avec le producteur, tu pourrais toujours négocier 50% de son profit.

PHILIPPE FALARDEAU : Mais 100% de rien, ça ne donne toujours rien.

ÉRIK CANUEL : Pour revenir à la question du populaire et de l'auteur, on reconnaît la tension dès les premiers intervenants. Quand tu soumets un projet et que ton film est fini, c'est très rare qu'on va te garantir 75 à 125 salles. Dès le départ, il y a comme une espèce de connotation extrêmement négative à la possibilité de faire un *hit* avec les films d'un gars qui fait des films « brillants ». Parce qu'il y a des têtes pensantes au début de la chaîne qui se disent « nous, on veut seulement 30 salles, *pis* ça rapportera ce que ça rapportera ». Alors déjà, en commençant, il y a une espèce de stigmatisation au niveau de ce que l'on interprète comme du cinéma d'auteur par opposition au cinéma populaire, plus commercial. Parce que *La grande séduction* aurait pu être considéré comme un film d'auteur, puis aurait pu être distribué uniquement dans 25 salles et ça n'aurait peut-être pas eu le succès que ça a eu.

BRUNO CORNELLIER : D'accord, mais la catégorie du populaire est quelque chose qui change historiquement. *Téléfilm Canada*, depuis sa nouvelle politique de financement,

en 2000, est clairement et explicitement orienté vers une certaine conception du populaire selon laquelle le populaire équivaut au succès auprès du plus grand nombre. C'est une politique orientée vers le succès de masse. Le populaire n'appartient pas ici à la définition classique de la « culture du peuple » ou de celle de la classe populaire. Le populaire, pour *Téléfilm*, est défini en termes de box-office, de parts de marché, et ce, au profit d'une politique ayant pour objectif d'instaurer et de subventionner une industrie *privée* du cinéma. Le populaire n'est donc pas défini en terme qualitatif, mais quantitatif. Ce qui est d'autant plus vrai lorsqu'on pense au programme d'enveloppes à la performance, qui est extrêmement controversé. En ce sens, j'aimerais que vous résumiez de façon claire et directe quelle est votre opinion par rapport à ce système de financement et par rapport aux idées du populaire qu'elle sous-tend?

ÉRIK CANUEL : Moi, j'ai été financé grâce à l'enveloppe à la performance de quelqu'un d'autre. Autour de cette table, on l'a probablement tous été d'ailleurs... On a tous eu une part de *La grande séduction* et probablement une part d'un film précédent qui a « fait » un bon box-office. C'est un système qui est très, très inégal. Je pense qu'il y a une grande injustice à ce niveau-là car s'il y a avait une redevance aux auteurs, aux acteurs, aux créateurs qui participent aux succès, il y aurait déjà une possibilité, par exemple pour moi comme cinéaste, de toucher un pourcentage des 3,5 millions \$ que mon producteur va recevoir pendant trois ans. J'utiliserais cet argent-là pour travailler avec des scénaristes et faire des films carrément différents, peut-être même investir sur d'autres réalisateurs qui sont très prometteurs, puis faire des films plus pointus, plus « flyés ». Bref, aller ailleurs. Il y a une espèce d'injustice dans la façon dont le système est fait. Il y a un pourcentage inégal dans le financement alloué à tel et tel type de productions. Au prochain dépôt des projets de films à *Téléfilm*, je pense qu'il y a à peine 5 millions \$ disponibles pour plus de 45 projets à l'aide sélective. Combien de millions \$ pour les enveloppes à la performance? 15? 20? [1] Je crois

que les enveloppes à la performance devraient être équivalentes aux enveloppes allouées à l'aide sélective. Peut-être même devrions-nous allouer les deux tiers à l'aide sélective. Ce serait un peu plus légitime. Sinon il faudrait aider les créateurs à s'autoproduire et à s'autofinancer eux-mêmes.

PHILIPPE FALARDEAU : Ou alors, offrir des enveloppes au développement *aussi*. Moi, personnellement, je ne ferai pas un film demain si on me donne de l'argent qui vient des enveloppes à la performance. Mais je vais pouvoir *écrire*, sans nécessairement redéposer un synopsis. Si mon métier est celui de scénariste-réalisateur, eh bien au moins je pourrais avoir un retour et mettre du temps de côté pour écrire.

ÉRIK CANUEL : Et savoir que tu peux avoir des revenus et que tu peux te consacrer uniquement à ton métier.

JEAN-FRANÇOIS POULIOT : En France, on a une bonne technique. On a l'équivalent de l'enveloppe à la performance, mais cette enveloppe qui est remise à la performance, aux producteurs, ne peut être utilisée que pour le développement de nouveaux scénarios. Elle ne peut pas être utilisée à la production. Donc, elle favorise l'écriture de scénarios et de nouveaux projets. Voilà un outil utile. Ensuite, il faudrait ici, d'une part, que le gouvernement fasse la différence entre le moment où il subventionne une œuvre et le moment où il agit comme investisseur. Les règles du jeu, lorsqu'il agit comme investisseur, ne peuvent pas être les mêmes. Il ne peut pas permettre à l'exploitant de salle de garder 50% des revenus et permettre au distributeur de récupérer toutes ses dépenses, plus 35% (avant ses dépenses), alors que lui-même est déjà subventionné. Il *peut* être les deux : décider de subventionner des produits artistiques et jouer dans la cour de *l'entertainment industry*. Mais pour jouer dans cette cour, il faut avoir un équivalent à l'investisseur privé qui va trouver que les conditions d'investissement sont valables, pour lui et pour moi.

ÉRIK CANUEL : Et c'est le cas non seulement en ce qui à trait au cinéma en salles, mais aussi aux bénéfices de la vente DVD et des produits dérivés. Alliance a vendu 250 000 copies du DVD de *Bon cop, bad cop*. C'est environ 4 millions \$ que les investisseurs auraient pu récupérer.

PHILIPPE FALARDEAU : Les cinéastes ne sont pas cités dans la loi, a contrario des musiciens, des scénaristes, des acteurs, et nous ne sommes pas considéré comme des auteurs. On ne peut donc pas participer à la vie économique. Et ça fait des années qu'il y a un simili projet de loi à Ottawa qui prend du temps à démarrer, et ça il faut changer ça! Il est caractéristique par exemple d'avoir ce débat-là autour d'un réalisateur qui n'écrirait pas ses films, et dont on va avoir plus de difficulté à reconnaître la dimension d'auteur de son travail. Mais c'est symptomatique dans un système où l'on ne reconnaît pas le réalisateur comme un auteur. Jean-Pierre Lefebvre a fait 28 longs métrages; ses films sont diffusés à la télé et il n'a jamais reçu un « rond », aucune redevance comme réalisateur. Mais à un certain moment, il a reçu quelque chose comme 3000\$ car il avait co-écrit avec Daniel Lavoie une chanson dans un de ses films diffusés à la télé!
(rires)

JEAN-FRANÇOIS POULIOT : Et les seules redevances que j'ai reçues pour *La grande séduction*, c'est lorsque le film a été diffusé à la télévision en France.

ÉRIK CANUEL : Et moi, je reçois des redevances des épisodes que j'ai réalisés pour des séries américaines.

JEAN-FRANÇOIS POULIOT : Alors, pourquoi la France reconnaît que le réalisateur québécois est un auteur, mais pas ici?

S.D. : On a parlé dans la première partie de cette table ronde (no 9, automne 2008) de l'influence du théâtre. On pourrait aussi reparler des écoles de cinéma qui bientôt auront formé la plupart des cinéastes actifs au Québec. Mais il y a aussi les

phénomènes comme YouTube ou Kino, où les gens apprennent vraiment la mobilité et l'économie du travail, l'accessibilité des appareils. Maintenant il y a beaucoup de gens qui apprennent « sur le tas », en faisant du film, du film et du film. J'aimerais à ce titre qu'on parle davantage des liens entre le cinéma québécois récent et les autres médias et formes d'art : la publicité, la télévision, Internet, etc.

JEAN-FRANÇOIS POULIOT : Parler des nouvelles plateformes de diffusion, c'est aussi se poser la question de la distribution future des films, car il se passe une métamorphose impressionnante. Est-ce qu'il va encore y avoir longtemps des salles de cinéma comme on les connaît maintenant?

ÉRIK CANUEL : Déjà en ce moment, la structure de la distribution vient de changer. Au niveau du discours économique, la SGF (Société générale de financement du Québec) a investi cette année une centaine de millions \$ chez Alliance, ce qui a changé complètement la façon dont ses dirigeants au Québec vont fonctionner. On connaît la situation, qui est cruciale, qui n'est pas belle et qui ne s'embellira pas dans les cinq prochaines années.

JEAN-FRANÇOIS POULIOT : C'est-à-dire que si on vit de belles années, ce ne sera pas sur ces écrans-là! Alors qu'est ce qu'il va arriver? Effectivement, le phénomène YouTube, le téléchargement sur Internet, le phénomène des téléphones mobiles, tout ça est en train de changer la consommation des films. Qu'on le veuille ou non, ça va changer le médium aussi. J'ose espérer qu'il va y avoir le pendule inverse et que les salles de cinéma vont toutes devenir des salles IMAX. Ce serait fantastique!

ÉRIK CANUEL : James Cameron, par exemple, sort son prochain film, *Avatar*, en 3D. C'est une technologie extraordinaire qui risque, je crois, de nous ramener à cette espèce de nostalgie du grand écran de cinéma.

JEAN-FRANÇOIS POULIOT : Je viens de terminer un film 3D (*Facing Champlain : A Work in 3 Dimensions*, 2008). Bien sûr, c'est une technologie extraordinaire, sauf que la magie du 3D nécessite un environnement de grand écran, d'écran IMAX.

S.D. : La limite de l'écran iPod, en effet!

JEAN-FRANÇOIS POULIOT : Les Américains, comme toujours, vont encore appliquer la loi du marché. Ils sont en train de convertir les salles de cinéma conventionnelles avec du RealD, qui permettra de projeter du 3D sur un écran 2:35, où les bordures du cadre sont visibles. C'est un hybride qui n'est pas intéressant. Mais j'ai été obligé de faire mon film sur écran hybride.

B.C. : En même temps, il y a le petit écran qui reconfigure la façon dont la popularité est créée et célébrée aujourd'hui. Pensons, encore une fois, à une plate-forme comme YouTube, un tout petit écran, avec une qualité médiocre, mais qui est fait de façon tellement intimiste. Par exemple, il y a ce Montréalais, Jon Lajoie, qui a créé et diffusé lui-même ses petites capsules humoristiques « home made » sur Internet et qui, dit-on, viendrait maintenant de signer un contrat avec HBO. Il est en train de devenir une célébrité locale, et peut-être bientôt internationale, tout ça à partir de la vidéo sur le Web.

ÉRIK CANUEL : Oui, mais ce n'est pas du cinéma. Et il ne faut pas se leurrer : YouTube et compagnie, c'est très éphémère. *Les têtes à claques*, plus personne n'en parle!

JEAN-FRANÇOIS POULIOT: Quoique *Les têtes à claques*, ça a quand même fait son chemin.

PHILIPPE FALARDEAU : La question en est une de pérennité des œuvres. Est-ce qu'elles vont encore être regardées – et aussi intéressantes à regarder – dans 10 ou 15 ans?

ÉRIK CANUEL : Ce que YouTube et Internet ont créé ici, c'est un gars qui s'ouvre une porte sur HBO, où il va faire ce petit « showcase » qui va rester dans la case humoristique. Si et seulement si le gars est brillant, il va continuer et avoir la possibilité d'aller plus loin.

JEAN-FRANÇOIS POULIOT : Je suis d'accord, mais de croire que notre médium ne va pas être transformé par les YouTube de ce monde, c'est se leurrer.

ÉRIK CANUEL : Je ne parle pas de transformation. Par exemple, lorsque la télévision est arrivée, tout le monde s'est dit : « C'est la fin du cinéma! » La télévision a *altéré* le médium, c'est tout.

JEAN-FRANÇOIS POULIOT : J'espère, justement, qu'au cinéma, il va toujours y avoir de plus grands écrans. Mais ça ne sera plus la même chose. Et ça fait longtemps que l'on vit avec le problème. Si tu veux faire un film pour les plus de 18 ans, tu ne peux quasiment plus aller en salle, parce qu'il n'y a personne au-dessus de 23 ans qui va au cinéma, sauf pour les cinéphiles et sauf en France. Et ça c'est un problème!

S.D. : À ce titre, à partir de votre position particulière dans l'industrie, pourriez-vous partager avec nous votre opinion sur l'avenir du cinéma québécois. Comment voyez-vous l'industrie du cinéma au Québec en ce moment? Trouvez-vous qu'elle est en santé?

ÉRIK CANUEL : Tu utilises un terme bien intéressant : *l'industrie du cinéma*. Je trouve ça bien intéressant, parce qu'on n'a pas d'industrie ici. On a un artisanat du cinéma, qui se veut une industrie, qui essaie d'avoir des rapports commerciaux de rentabilité. Jean-François (Pouliot) l'a très bien imagé tout à l'heure lorsqu'il a dit que les investisseurs ne savent pas où aller. Ils ne savent pas s'ils devraient être carrément des investisseurs avec des retours sur investissements ou s'ils devraient être des « subventionneurs » pour s'assurer que la culture aille de

l'avant, et ce, quelque soit sa culture, que ce soit une culture de comédies très légères ou la culture d'un cinéma très « pincé » et poussé.

S.D. : Je dis *industrie* du cinéma, car ça emploie beaucoup de gens, ça profite d'une expertise et d'une main-d'œuvre spécialisée et professionnalisée et ça a des retombées économiques directes.

JEAN-FRANÇOIS POULIOT : Tu as raison. C'est un problème, parce qu'on n'est pas capable de définir « industrie ».

PHILIPPE FALARDEAU : On utilise le mot « industrie », mais les règles d'une vraie industrie ne sont pas respectées.

ÉRIK CANUEL : Ce n'est pas qu'elles ne sont pas respectées, c'est qu'elles ne sont pas respectables!

B.C. : Mais les politiques de Téléfilm Canada sont orientées vers la construction d'une *industrie* du cinéma, et c'est assez clair dans les textes...

JEAN-FRANÇOIS POULIOT : Mais non, elles ne le sont pas! Elles disent l'être, mais si tu regardes comment elles [ces politiques] fonctionnent, elles ne le sont pas. Parce que les règles qu'elles utilisent font en sorte qu'aucun autre investisseur que Téléfilm Canada n'accepterait de financer un film à ces conditions-là. Et tu ne bâtis pas une industrie lorsque tu es le seul investisseur possible!

ÉRIK CANUEL : Alors c'est quoi l'avenir?

S.D. : Oui, l'avenir de votre pratique. Comment entrevoyez-vous les prochaines années, les prochaines décennies pour vous, individuellement, et pour l'avenir du cinéma au Québec en général?

PHILIPPE FALARDEAU : Les Chinois se représentent l'avenir dans le dos, nous on dit que l'avenir est en avant. Les Chinois se représentent l'avenir dans le dos parce qu'ils ne le

voient pas. Et c'est comme ça que je vois le cinéma du futur. C'est que je ne le connais pas, mais je suis inquiet – parfois pour les bonnes raisons – parce que je me dis qu'on fait de bons films, mais on n'a pas assez d'argent pour en faire plus. Mon inquiétude est là. C'est-à-dire que chaque année, il y a des premiers films qui se font, de plus en plus de gens sortent des écoles de cinéma, veulent réaliser et ont du talent. Personnellement, moi j'ai un plan B et ça me prend un plan B. Je ne peux pas présupposer que je vais gagner ma vie que dans le cinéma. En ce moment, pour les sept dernières années, j'ai été assez chanceux. Je fais partie des privilégiés, mais je ne peux pas présumer que ça va durer encore longtemps. Pour la plupart des réalisateurs québécois, après 55 ans, ça commence à être difficile. Bon, il y a eu Arcand et Beaudin qui ont continué. Il y a Charles Binamé qui semble vouloir continuer. Mais globalement, on oublie vite une certaine génération qui est remplacée par une autre. Donc, j'ai un plan B. Je sais que je ne ferai peut-être pas du cinéma toute ma vie, mais ce n'est pas nécessairement, pour le cinéma québécois, une mauvaise nouvelle. Est-ce que je vais pouvoir tirer mon épingle du jeu à la fois artistiquement et économiquement? Je pense que je suis dans un créneau où si je réussis artistiquement, je vais probablement continuer d'être capable de faire des films, mais ça me prend absolument un des deux. N'importe qui, ici, autour de cette table, ça nous prend un des deux, artistique ou commercial, et idéalement on veut toujours les deux. Je me demande des fois, et c'est assez ironique et contradictoire, si on ne fait pas trop de films avec les budgets que nous avons et si on ne devrait pas donner un petit peu plus d'argent pour chaque film. Je commence à être tanné de tourner et de voir mes collaborateurs tourner avec 32 ou 35 jours, alors que des films équivalents en Europe sont faits en 50 ou 55 jours, *pis* les Américains on n'en parle même pas! Mais ça prend de l'argent pour tourner plus longtemps. Bon, peut-être que tu (*Canuel*) aurais été capable de faire *Duel* en 12 jours, moi non! J'en ai eu 40 pour faire mon dernier film avec des enfants et je suis content.

ÉRIK CANUEL : J'ai fait *Bon cop, bad cop* en 34 jours. Quand je *deal* avec les Américains et que je leur dis ça, la 34^{ème} journée étant une journée en studio pour faire des inserts, ils n'en reviennent pas!

PHILIPPE FALARDEAU : Je souhaite un cinéma où l'on redonne au cinéaste la ressource principale, qui est le temps et les jours de tournage. Pourquoi vous pensez que les cinéastes documentaires de l'ONF sont passés à l'histoire dans les années 1960? Ils avaient du temps pour faire leurs films! Nous, on n'a pas de temps pour faire nos films!

JEAN-FRANÇOIS POULIOT : Moi, j'essaie d'être positif. Mais de toute évidence, le cinéma québécois tel qu'il est aujourd'hui s'en va dans un mur.

S.D. : Quel genre de mur?

PHILIPPE FALARDEAU : Tu essaies d'être positif, dis-tu?

JEAN-FRANÇOIS POULIOT : Ça veut dire qu'il faut essayer de réinventer les règles de financement. Il y a des nouvelles technologies qui s'en viennent. Est-ce que le 3D va nous sortir de cette situation? La situation actuelle, si elle persiste telle qu'elle est maintenant, elle va nulle part. Souvent, les choses deviennent possibles en les brassant, en forçant les règles du jeu à changer et en repartant sur des bases différentes. Mais d'autres pays vivent des problèmes semblables. Aux États-Unis, faire un film où on va être satisfait artistiquement, c'est encore plus difficile qu'ici, même s'il y a plus d'argent. Alors il faut aussi voir le pour et le contre.

ÉRIK CANUEL : Mais il y a plus de films qui se font.

JEAN-FRANÇOIS POULIOT : Y'en a plus qui se font, sauf que c'est probable que tu finiras par faire un film que tu n'aurais pas nécessairement voulu faire. Ici, il y a quand même la possibilité de pousser quelque chose avec un discours, un vœu artistique. Mais il va falloir qu'on réinvente un peu la façon de le faire. Et s'il faut une excuse, c'est qu'il

arrive du nouveau auquel tout le monde est confronté, et alors là on est obligé de changer. Le 3D c'est une chose; il va nous envahir d'ici deux ou trois ans. À Los Angeles, Disney et Miramax ont décidé de tout faire leurs films de famille, en 2009, en 3D. Ça va donc modifier et changer les règles du jeu. Moi, j'espère, et c'est là que je suis positif, qu'on va pouvoir essayer de profiter de ces changements-là, pour réinventer certaines des règles qui ne fonctionnent plus ici, en ce moment.

ÉRIK CANUEL : Tout ça est prometteur et en même temps dévastateur. Je trouve impensable qu'on donne la chance à quiconque qui a fait un court métrage de faire un long métrage de 3, 4 ou 5 millions \$ sans avoir de métier. Mon cheminement a nécessité 200 pubs, 50 vidéoclips et 30 heures de séries américaines parce que, malheureusement, on ne m'a pas donné ma chance ici, outre les cinq derniers épisodes de la première saison de *Fortier*. Un jour, avec toute cette expérience, on m'a donné un petit film avec un budget de 1,1 million \$ qui s'appelait *La loi du cochon*, tournée en nouvelle technologie vidéo. Ensuite, on m'a appelé pour faire un film à 5 millions \$, mais on m'a dit que je ne pouvais pas, car il fallait que je passe par le 3 millions \$ avant de pouvoir aller au 5 millions \$. Or, tout à coup, les règles ont changé : un scénariste qui n'a rien prouvé, outre que d'écrire, peut devenir un cinéaste profitant de budgets de 6 ou 7 millions \$. Soudainement, n'importe qui peut faire des films. Je prêche pour ma paroisse et celle de mes collègues qui ont fait leurs preuves jusqu'à un certain degré. Moi, j'ai fait six films en huit ans. Je me considère aussi comme un des privilégiés. En même temps, j'ai répondu à l'offre et à la demande; j'ai fait des commandes que je me suis approprié, que j'ai adaptées. J'ai un sixième film (*Cadavres*) qui va sortir bientôt et j'ai des offres d'un peu partout. Alors je regarde l'avenir en me disant : « Est-ce que je vais vraiment pouvoir faire 20 films dans ma carrière, comme certains cinéastes américains? » Ce serait pas mal une première au Québec et je considérerais ça comme un grand hommage. Est-ce que ça va être possible

avec l'émergence de tant de talents, de tant de gens qui veulent réaliser? Est-ce qu'on va permettre une industrie où tout le monde va avoir sa chance de faire son premier film et ce sera tout? Est-ce qu'il va falloir donner de l'argent à tous ceux qui veulent faire un premier film? Et il n'y aura plus de culture, on ne pourra plus s'assurer que les cinéastes puissent grandir et devenir de beaux chênes forts, allant au bout de leur art. Je me suis toujours dit que vers 50 ou 60 ans, je ferai un cinéma beaucoup plus philosophique. Je vais sûrement me payer un *Bon cop, bad cop* de temps en temps pour « tripper », mais en même temps je veux m'en aller vers autre chose. Est-ce que je vais pouvoir le faire ici? Ou vais-je devoir faire comme en ce moment, c'est-à-dire avoir un agent à Los Angeles, essayer d'avoir un agent à Paris, à Toronto, puis partir pour m'assurer de pouvoir pratiquer mon art, mon métier, ce qui me fait vivre. Il n'y a pas de raison pour que moi, Philippe et Jean-François ne soyons pas capable de faire des films jusqu'à 70 ans. On a la capacité, l'intelligence, le talent, mais on n'a pas les ressources et c'est ce qui va être extrêmement difficile dans le futur. Alors ce que je fais, je me crée une société qui va développer des contenus. Tranquillement, je m'en vais vers la production pour avoir mes propres enveloppes à la performance – si le système ne change pas – pour pouvoir m'autogérer, pour pouvoir pratiquer mon métier ou produire des talents que je vois naître. Mais dans le système actuel, j'ai très peur de ne pas pouvoir me rendre bien loin.

B.C. : Vous disiez qu'un des problèmes maintenant est que l'on donne la chance et l'argent à des gens qui n'ont pas d'expérience de réalisateurs. La popularité ou la célébrité, encore une fois, est le nerf de la guerre. On donne des budget gigantesques à des célébrités qui n'ont pas d'expérience de réalisation, en supposant que leur nom suffira à vendre le film, que l'offre assurera en elle-même la demande. Pensons à Guy A. Lepage, à Yves P. Pelletier, à Patrick Huard. La célébrité va vendre le nom du réalisateur, et donc le film. La popularité

traverse le populaire, et le commerce se nourrit de la popularité, et vice versa.

PHILIPPE FALARDEAU : Quand nous avons fait une sortie là-dessus, ça été un peu désastreux, parce que nous avons mal fait notre *job*. Nous avons mal communiqué ce que nous avons à dire. C'est le principe qu'il faut défendre et non le fait que ce soit des vedettes ou pas. Je viens de sciences politiques et je me suis lentement « infiltré » en faisant un court métrage à la *Course destination monde*, ensuite du documentaire, ensuite un film à 800 000 \$ (*La moitié gauche du frigo*). Bref, j'avais un parcours. Et c'est ça que l'on est allé défendre auprès des institutions. On a dit : « Pourquoi nous avez-vous dit pendant des années que ça prenait un parcours? Et là, tout à coup, vous dites *aussi* à des réalisateurs qui n'ont pas de 'nom' mais qui ont un parcours qu'ils doivent commencer avec un film à petit budget ». Bien, évidemment, les célébrités ont vu ça comme une attaque personnelle contre elles. Ce que j'aurais souhaité, c'est que les institutions clarifient leurs positions, qu'elles n'aient pas deux poids, deux mesures et que si pour les uns ça prenait un parcours pour en arriver où ils sont, et bien ça devrait être valable pour l'ensemble des créateurs. Parfois, au Québec, on est victime d'être entouré de techniciens formidables. Donc il devient possible qu'un réalisateur qui arrive sur le plateau et qui ne sait pas trop quoi faire produise en bout de ligne un film qui ait de bonnes chances de se faire quand même avec l'assistant réalisateur, le directeur photo, etc. Beaucoup de gens iront peut-être aussi payer pour aller voir le film, mais ça ne fait pas du réalisateur quelqu'un qui a nécessairement beaucoup d'expérience, qui a une singularité, une signature ou une vision. Il serait aussi intéressant d'avoir ici le point de vue des réalisateurs plus jeunes. Au Québec, on ne donne pas souvent la chance à des gens de 24 ou 25 ans de faire un premier long métrage et je pense que l'on passe à côté de quelque chose. C'est à partir de 30 ou 32 ans qu'on peut faire un premier long métrage au Québec. Est-ce qu'il y a un producteur qui va prendre la chance avec un *kid*, que ce soit

une fille ou un gars? J'aimerais bien voir ça. Évidemment, sans nécessairement lui donner 5 ou 7 millions \$.

ÉRIK CANUEL : Spielberg a fait *Jaws* à 29 ans, mais à 19 ans il cognait déjà aux portes. Il a fait de la télé et bien d'autres choses avant. Ici, on dirait que pour être artiste il faut souffrir et il faut faire des films « songés ». Il y a un créneau, l'artiste-auteur, qui va faire quelque chose d'engagé, de profond et de viscéral, qui va nous faire mal et nous faire souffrir, nous faire réfléchir. Il y a une espèce de peur d'aller dans un cinéma toutes catégories.

JEAN-FRANÇOIS POULIOT : D'accord, mais je pense aussi qu'on sous-estime le public. Le dernier film de Léa Pool (*Maman est chez le coiffeur*) est un bijou qui fonctionnerait pour un grand public. Maintenant, il faut que quelqu'un ait le courage d'investir, de faire de la promotion, beaucoup de promotion. Aujourd'hui, avec le nombre de films qui sortent en salle à chaque semaine, il faut une immense promotion.

PHILIPPE FALARDEAU : Les gens sont très sollicités. Ce que je déplore un peu, par contre, c'est qu'on a maintenant une stratégie qui ne vise que les deux premières semaines d'exploitation. *La moitié gauche du frigo* s'est tout de même maintenu en salle quatre mois et demi. Aujourd'hui, ton *cash* tu le fais dans les deux ou trois premières semaines, et après ça, les recettes au guichet tombent de 40%. On a une stratégie de marketing axée uniquement sur les deux premières semaines, une chose entre autres inventée par *Jaws*. Pour boucler la boucle, c'est là que ça a commencé, le box-office, au sens contemporain : on vise les deux ou trois premiers gros week-ends, après ça *out*, et on fait de la place!

[Entretien enregistré le 9 Juillet 2008 à la Maison de la réalisation, Association des réalisateurs et réalisatrices du Québec (ARRQ), rue St-Denis, à Montréal. Nous tenons à ce titre à remercier les gens de l'ARRQ de nous avoir prêté leurs locaux.]

Notes

[*] En raison d'un conflit d'horaire, Madame Denise Filiatrault, qui avait participé à la première partie de cette table ronde, a dû nous quitter lors de l'enregistrement de cette deuxième partie.

[1] Certains calculs permettent d'affirmer que plus de 75% des investissements annuels de Téléfilm Canada dans la production de longs métrages irait aux primes aux rendements (« enveloppes à la performance »). Le rapport du Comité consultatif national sur le long métrage, remis en janvier 2003, propose quant à lui d'établir à 80% des investissements totaux les montants réservés à la prime au rendement, et à seulement 20% ceux accordés à l'aide sélective. À ce sujet, lire, dans ce numéro, l'article de Bruno Cornellier, « Éloge du nombre : Cinéma national, industries culturelles et (re)configurations du populaire ».