

Les cinéastes québécois dans le contexte néo-libéral, ou, Grandeur et misère du réalisateur québécois

Germain Lacasse

Compte rendu de
Bruno Carrière (dir.) *Métier : Réalisation. Textes et entretiens.*
Montréal : Les 400 coups, 2006.

Après avoir connu une phase d'affirmation et de développement remarquable pendant la Révolution tranquille et l'émergence de l'État Providence, le cinéma québécois est désormais solidement intégré dans l'économie néo-libérale. On pourrait en conclure que cette économie a permis les grands succès du cinéma québécois depuis quelques années; ce serait pourtant oublier que les meilleures œuvres émergent dans la durée, et qu'à cet égard c'est le modèle de la Révolution tranquille qui continue d'inspirer le mieux, bien mieux que le cinéma de recettes transversales synergiques de qualité contrôlée et de standard international ISO 9002. Dans ma tête il ne fait aucun doute que dans 10 ou 20 ans *Gaz Bar Blues* et *Mariages* seront reconnus comme des apports québécois importants à la cinématographie, tandis que les copies de *Les Boys 4* et *Nouvelle-France* ne trouveront pas preneur dans les ventes de garage, même internationales.

Je tire ces conclusions d'une lecture attentive d'un ouvrage qui vient de paraître aux éditions Les 400 coups sous la direction de Bruno Carrière : *Métier réalisation. Textes et entretiens.* Ce livre est d'un grand intérêt par la façon dont il présente au lecteur les opinions d'une large brochette de réalisateurs sur leur métier; mais au-delà de l'intérêt pour leur définition de leur art et de la façon de le pratiquer, ce qui saute aux yeux est l'inquiétude et l'insatisfaction générale de la profession quant à son statut et aux conditions dans lesquelles elle est pratiquée. En témoignent les affirmations de réalisateurs pratiquant pourtant le métier de façon assez différente : « On a un système qui fait la promotion de gens qui débarquent *out of nowhere* pour faire ça. C'est d'un mépris total pour ce métier-là. » (Charles Binamé, p. 56). « On croit que le cinéma doit se lire comme un roman

du XIXe siècle, et on ne peut imaginer qu'un scénario de 12 pages puisse être un scénario complet. » (Paule Baillargeon, p. 91).

Le livre comporte plusieurs entretiens avec divers cinéastes, auxquels Marcel Jean a posé des questions que nous avons choisi de résumer en trois points : comment chacun définit son métier; comment chacun exerce ce métier; ce que chacun pense des conditions dans lesquelles le métier est pratiqué maintenant au Québec. D'autres questions traitent d'aspects complémentaires du métier : comment êtes-vous venu à ce métier; comment préparez-vous un projet de film et un tournage; quelle différence entre le cinéma et la télévision; quelle différence entre le documentaire et la fiction. D'autres questions touchent évidemment aux particularités de chaque auteur. Ceux qui répondent aux questions de Marcel Jean sont : Manon Barbeau, Louis Bélanger, Charles Binamé, Martine Chartrand, Louis Choquette, Helen Doyle, Robert Favreau, André Forcier, Sylvie Groulx, Magnus Isacsson, Micheline Lanctôt, Nicola Lemay, Catherine Martin, Robert Morin, Benoit Pilon, Léa Pool, Michel Poulette et Jean-Marc Vallée. D'autres ont choisi de répondre aux questions en écrivant un texte; ce sont Denys Arcand, Paule Baillargeon, Philippe Baylaucq, Bernard Émond, Christopher Hinton, Jean-Daniel Lafond, Jean-Pierre Lefebvre, Dany Laferrière, Patrice Sauvé.

A) Définition du métier

Quant à la définition du métier, les cinéastes interrogés insistent pour dire qu'il faut des qualités autres que celles de simple directeur technique d'une production. Les plus exigeants pensent que le réalisateur a une mission de réflexion sur le monde et doit défendre sa vision avec acharnement : « Chaque artiste a, à partir de ce qu'il est [sic], à réfléchir et à réagir au monde qui l'entoure et à l'histoire de l'art qu'il pratique. » (Bernard Émond, p. 11-12). Qu'ils travaillent en documentaire, en fiction, ou même en animation, plusieurs réalisateurs ont cette vision exigeante de leur métier, la plus idéaliste étant peut-être celle de Christopher Hinton : « Je voulais transmettre à une simple feuille qui tombe une charge poétique telle que les guerres prendraient fin. » D'autres se voient surtout comme des conteurs, c'est le cas de Patrice Sauvé, réalisateur de télévision (*La vie la vie, Grande Ourse*) et bientôt du film *Cheech*; au lieu de répondre aux questions, il a choisi d'écrire un texte, un conte magnifique sur un enfant qui cherche « l'essence du conte. »

La plupart des cinéastes ont une formation universitaire, plusieurs des formations spécifiques en cinéma, et presque tous insistent aussi sur l'importance d'une bonne culture cinématographique. Tous

pensent cependant que le métier de réalisateur n'est pas une fonction honorifique qu'on peut attribuer à n'importe qui, et critiquent sévèrement la situation actuelle où des productions d'importance sont confiées à la direction de gens sans aucune expérience de réalisation. Ils ne nomment personne mais nous pouvons le faire et rappeler les navets qui en ont résulté : Luc Dionne et *Aurore*, Guy A. Lepage et *Camping sauvage*, Yves Desgagnés et *Idole instantanée*, la liste est déjà longue et continue de s'allonger. Ces films tiennent plus du cirque que du cinéma; bien sûr il est permis d'aller au cirque, mais est-ce à la Sodec de le financer ? Dommage que le Grand Antonio soit décédé, la conjoncture était mûre pour lui permettre de devenir réalisateur. Devrait-on confier le Ministère de la culture à un humoriste? Et pourquoi pas l'éducation? Bien sûr j'écris ça seulement pour rire!

Un de ceux ainsi interpellés, l'écrivain Dany Laferrière, qui a réalisé en 2004 *Comment conquérir l'Amérique en une nuit*, confirme sans le vouloir ces pratiques en écrivant que le projet « se joue dans le scénario, le choix de l'équipe technique, le choix des acteurs, le choix des lieux de tournage. » Ces choix faits sans expérience, heureusement avec l'aide de conseillers qui en ont, produisent ce que décrit le vieux routier Binamé : « Effectivement, ils font des films qui – ne nous le cachons pas – sont faits par les équipes. Et parlez aux équipes qui font ces films-là, ils s'arrachent les cheveux. (...) Mais le film se fait tout de même parce qu'il n'y a pas un directeur photo qui va vouloir faire une mauvaise direction photo simplement parce que le réalisateur ne sait pas quoi faire. » (p. 55)

Souvent la définition du métier et du cinéma est basée sur le rapport à la réalité. Celui qui exprime la chose de la façon la plus lapidaire est André Forcier : « La réalité n'existe pas. En fait, la réalité, c'est le regard qu'on porte aux choses. » (p. 131) Ce regard exige une préparation, mais aussi une liberté et un temps que la production industrialisée et accélérée ne permet plus souvent au cinéaste, ce que tous déplorent. Philippe Baylaucq a défini son métier en écrivant un texte très poétique sur son art, pour lequel il réclame le temps de rêver : « La réalisation ressemble à la jonglerie. Le funambule créateur vacille entre les cadeaux du hasard et la planification rigoureuse » (p. 260). Évidemment cette jonglerie n'a rien à voir avec le cirque des cinéastes instantanés; elle aurait plus à voir avec le néologisme québécois « jongler » qui veut dire réfléchir, sopeser une idée, la laisser mûrir.

B) Façon de faire le métier

Chez ces cinéastes les façons de faire sont encore plus diverses que les approches théoriques de leur métier, mais les pratiques oscillent là aussi entre une préparation où tout est prévu, ou au contraire une réflexion préparant surtout l'accueil de l'imprévu. Certains écrivent longtemps leur projet et préparent un découpage très précis qu'ils suivront à la lettre. D'autres tournent beaucoup avant même d'écrire (Isacsson) et mûrissent longtemps plusieurs projets à la fois; évidemment ceci est plus facile en documentaire qu'en fiction. Benoît Pilon prépare ses projets en filmant des personnages qui l'intéressent : « Le temps ici joue un peu le rôle de l'écriture du scénario en fiction. » (p. 232). Le documentaire continue d'attirer ceux qui veulent faire un travail particulier et évitent la fiction. Les femmes abondent dans ce groupe, et leur persistance dans ce choix a fini par produire vraiment ce qu'on appelle « une œuvre » : c'est le cas pour Helen Doyle, Sylvie Groulx, Manon Barbeau, qui distingue bien son apport : « Je fais une œuvre chaleureuse, humaine, avec une démarche qui m'est propre et qui vise à me faire avancer avec ceux qui y participent. » (p. 23)

La dialectique cinéma versus télévision préoccupe la plupart des réalisateurs. Depuis 20 ans, plusieurs d'entre eux ont fait leurs classes dans ce milieu avant de venir au cinéma de fiction, par exemple Michel Poulette. Mais plusieurs qui furent d'abord cinéastes ont ensuite travaillé à la télévision, comme Robert Favreau. Chacun doit apprécier la visibilité élargie que la télévision a apportée au cinéma, puisque personne ne déplore ce fait, mais plusieurs regrettent que les pratiques de la télévision, en particulier la vitesse et la standardisation des préparations et des tournages, aient été imposées dans la production des films.

Robert Morin pense que le plus important est la scénarisation, et que le travail de réalisation est ensuite secondaire. Il dit même qu'il n'est pas un bon réalisateur, qu'il est plutôt un écrivain (p. 217). Évidemment plusieurs ne partagent pas cet avis et pensent que l'esthétique est déterminante, et consulteront beaucoup leur équipe technique pour raffiner le style. Jean-Marc Vallée pense que le montage est l'étape la plus créative, mais il écrit en « essayant de voir ses plans » et essaie d'adapter son style au sujet.

La question des genres préoccupe beaucoup les cinéastes, certains persistent à faire du documentaire « parce que la poésie est dans le réel » (Manon Barbeau, p. 18), d'autres pensent que « documentaire et fiction ne sont pas des genres, mais plutôt des manières de faire du cinéma » (Catherine Martin, p. 202). Mais certains qui font du documentaire veulent aller vers la fiction (Benoît Pilon), et d'un côté comme de l'autre tous s'entendent pour dire que chaque cinéaste est un conteur et doit assembler les éléments d'une bonne histoire.

Sur le rapport avec les comédiens, grande diversité d'approches : certains réalisateurs pensent qu'il faut être directif et que le comédien a besoin de cet encadrement (Binamé, Favreau). D'autres (Morin, Lanctôt) pensent que le casting est plus important et qu'une fois choisi, c'est le comédien qui sait ce qu'il doit créer.

Le livre offre aussi une tribune à quelques cinéastes d'animation (Martine Chartrand, Nicola Lemay, Christopher Hinton). Ceux-ci rappellent l'extrême patience nécessaire pour exercer cet art : Martine Chartrand a travaillé pendant cinq ans pour faire *Âme noire*; Nicola Lemay explique l'énorme somme de travail d'équipe qu'exige la production d'un long métrage d'animation. On sent les choix de l'intervieweur Marcel Jean derrière cet intérêt pour l'animation, mais dans ce livre où tous déplorent la vitesse industrielle imposée aux créateurs, insister sur un genre où la création exige temps et patience, constitue un contre-exemple significatif.

C) Conditions dans lesquelles le métier est fait

Presque tous ces réalisateurs expriment une frustration quant aux conditions dans lesquelles leur métier est maintenant exercé, déplorant surtout la rapidité avec laquelle les projets doivent être préparés et tournés. Michel Poulette dit qu'il planifie soigneusement le respect des échéanciers afin d'avoir les mains libres; mais quelle liberté reste-t-il? Jean-Marc Vallée dit que sur *C.R.A.Z.Y.*, il a été co-producteur parce qu'il voulait participer aux décisions concernant son film. Ceci nous en dit long sur la confiance que les réalisateurs font aux producteurs. Léa Pool pense qu'un producteur devrait être quelqu'un qui stimule le réalisateur, qui lui lance des défis; mais elle souligne qu'elle n'en a encore rencontré aucun qui sache le faire ou pense à le faire : « Avec les producteurs moi je ne sens jamais ça. Tout ce que je sens c'est qu'il faut couper ou qu'il faut rendre plus commercial. » (p. 245)

L'autre modèle est le cinéma indépendant, dont la Coop Vidéo est depuis longtemps un des principaux centres de production. Louis Bélanger dit qu'à la Coop Vidéo, « c'est la dictature du réalisateur, pas celle du producteur. » Mais la Coop doit compter elle aussi avec l'argent public et ses cinéastes ne font pas beaucoup de films, devant attendre leur tour dans un système où il y a maintenant beaucoup de requérants, y compris producteurs et réalisateurs improvisés. Magnus Isacsson : « Ce n'est pas aux institutions de décider quels sont les films qui vont se faire » (p. 165). Il possède d'ailleurs lui-même sa propre caméra pour pouvoir tourner quand bon lui semble, et documenter les événements qui deviennent souvent ensuite les sujets de ses films.

Tous, absolument tous ceux qui répondent à la question « Quel conseil donneriez-vous à un futur cinéaste » disent qu'il faut avoir et développer trois qualités : la vision, l'obstination et la résistance. Il faut développer une vision du monde mais savoir absolument la défendre de façon acharnée. Ici aussi on sent la frustration de créateurs face à un contexte où on sollicite beaucoup leur expérience mais pas beaucoup leur imagination. Des créateurs dont on voudrait souvent faire de simples exécutants, ou dont on ne veut pas beaucoup soutenir la création originale.

Denys Arcand, qui a choisi d'écrire un texte plutôt que de répondre aux questions, déplore qu'à chaque nouvelle œuvre un auteur doive maintenant « réinventer le cinéma » pour battre tous les records d'assistance dès la sortie du film. Ce qu'il essaie de décrire est bien le cinéma de l'ère néo-libérale, où la culture doit être une denrée rentable, où le rôle de l'État est réduit à diviser l'assiette au beurre entre les producteurs. Dans ce contexte, les cinéastes exercent leur métier dans des conditions difficiles, et déclarent que la qualité la plus importante est la ténacité plutôt que la créativité.

D) Conclusion

Ce livre intéresse par la quantité et la qualité des entretiens qu'il rapporte. Les auteurs ont rencontré des cinéastes aux parcours divers, mais leur ont posé des questions qui permettent de comprendre leurs choix esthétiques et éthiques. Si certains réalisateurs penchent vers des œuvres plus populaires, ils ne sacrifient pas toujours pour autant la forme et tiennent à une certaine liberté. Certains évoluent d'une position à une autre, par exemple Charles Binamé : si *Maurice Richard* et *Séraphin* sont plutôt académiques sur le plan formel, leur auteur rappelle qu'il a tourné *Eldorado* d'une toute autre façon, laissant une large place à l'improvisation. Même les réalisateurs classés comme plus « commerciaux » protestent contre la standardisation et l'accélération des méthodes de travail et pour le respect du travail de réalisateur.

On regrette que les questions ou les réponses n'aient pas amené plus de précision dans les prises de position : si le cinéaste doit « réfléchir sur le monde », quel est son point de vue sur ce monde maintenant? Pour le savoir, il faut connaître ou aller voir les films des gens interrogés. C'est donc un livre pour les lecteurs ou les spectateurs qui connaissent déjà bien le cinéma et les auteurs rencontrés et veulent en savoir plus sur leur approche du métier. De ce côté le livre apporte beaucoup d'information sur chacun des auteurs. Mais au-delà de cet intérêt pour chaque cinéaste, l'analyse

comparative des propos permet de constater que cette profession, dont la formation et l'expérience font la qualité du cinéma québécois, est aujourd'hui menacée par les décisions de producteurs et de fonctionnaires pensant qu'ils vont perpétuer la même qualité en confiant la réalisation de cinéma à des vedettes du cirque. ALERTE ROUGE!