

***Voix et vues du cinéma populaire (1^{ère} partie) :
L'auteur, la critique, le public.***

**Table ronde avec Érik Canuel, Philippe Falardeau,
Denise Filiatrault et Jean-François Pouliot**

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

Transcription : Julie Vaillancourt

Mise en forme : Bruno Cornellier

Introduction : Sylvain Duguay

Parler de cinéma populaire et de cinéma de genre pose un problème fondamental : comment s'entendre sur une définition de ces termes alors qu'ils sont souvent utilisés de manière positive autant que négative, par des praticiens comme par des chercheurs, pour critiquer ou classifier, pour lancer ou clore un débat? Nous avons décidé de lancer une invitation à quatre cinéastes québécois se réclamant chacun à leur façon d'une certaine conception du populaire afin qu'ils puissent nous parler de leur vision d'un cinéma populaire et de la façon dont ce concept s'inscrit dans leur pratique artistique. Ils ont accepté avec générosité de partager leurs points de vue et de se soumettre au jeu des questions.

Nous anticipions un débat qui n'a pas eu lieu, du moins pas directement. Si les réalisateurs semblent mal à l'aise avec les concepts d'auteur et de cinéaste populaire, ils se réclament néanmoins des deux : le succès populaire de leurs œuvres leur tient à cœur autant que la reconnaissance de leur vision

Table ronde avec Érik Canuel, Philippe Falardeau, Denise Filiatrault et Jean-François Pouliot– **Voix et vues du cinéma populaire (1^{ère} partie) : L'auteur, la critique, le public. Nouvelles «vues» sur le cinéma québécois**, no. 9, automne 2008, www.cinema-quebecois.net

d'artiste. Leur agacement provient de la variété des significations dont ces termes sont investis et, bien qu'au fond ils aimeraient qu'une autre dichotomie vienne apporter des nuances essentielles, ils doivent s'exprimer à l'aide des mêmes concepts qu'ils dénoncent. L'antinomie des mots semble se révéler dans la critique plutôt que dans la pratique.

Au-delà des termes, nos réalisateurs insistent sur la signature et la sensibilité qui doivent, de manière plus instinctive qu'intellectuelle, traverser les œuvres qu'ils réalisent et favoriser le décloisonnement des genres.. Cette réalité participe selon eux du concept même de genre : de grandes lignes dictent les paramètres qui donnent forme à l'œuvre, mais les cinéastes apportent une vision (idéalement) unique à l'échafaudage de films qui constituent le genre. Encore une fois, à trop vouloir s'en départir, l'idée d'auteur revient au galop et la dichotomie qui l'oppose au populaire semble de plus en plus fragile et arbitraire. Voilà peut-être le point de rencontre principal à partir duquel ces cinéastes, malgré la politique du « goût » qui souvent nous oppose, arrivent à rejoindre l'essentiel de notre projet critique pour ce numéro de *Nouvelles « vues » sur le cinéma québécois* : celui d'interroger et de problématiser ce rapport complexe que partage le populaire et l'art, le genre et l'auteur.

En somme, nos invités nourrissent, écorchent et provoquent à leur façon nos considérations académiques et suggèrent comment la distinction auteur/populaire est institutionnalisée par les instances politiques qui dictent les règles du financement des œuvres cinématographiques, ainsi que par les grands joueurs de l'industrie qui contrôlent la distribution. Nous avons toutefois réservé la majorité de ces commentaires pour la deuxième partie de cette table ronde qui sera publiée dans le prochain numéro.

GERMAIN LACASSE : Une approche pouvant être utile lorsque vient le temps de penser le populaire est celle de la

Table ronde avec Érik Canuel, Philippe Falardeau, Denise Filiatrault et Jean-François Pouliot– **Voix et vues du cinéma populaire (1^{ère} partie) : L'auteur, la critique, le public. Nouvelles «vues» sur le cinéma québécois**, no. 9, automne 2008, www.cinema-quebecois.net

langue. Qu'est-ce que la langue populaire? La langue de la littérature, c'est la langue du français normé par l'académie qu'on trouve dans les dictionnaires et dans les œuvres valorisées par la critique. Néanmoins, la langue se renouvelle souvent grâce à l'apport de la langue parlée qui vient changer la langue littéraire, même si celle-ci valorise la langue écrite. Au cinéma, cette dynamique entre une « grammaire » filmique normée, la canonisation des œuvres valorisées et l'apport des formes populaires est, d'une certaine manière, assez similaire. Ce que l'on veut éclairer, lors de cette table ronde, c'est la dynamique entre le populaire et l'idée d'auteur, en étant conscient qu'elle relève d'une multitude d'aspects. Je vais donner lapidairement quelques pistes de lecture à propos du cinéma d'auteur et du cinéma populaire et nous vous demanderons de vous situer par rapport à cela. On appelle souvent « populaire » le cinéma engagé. Le cinéma populaire, c'était, historiquement, le cinéma du peuple. Il y a aussi un cinéma très populaire, parce que commercial, mais qui est parfois très anodin. Il y a toute une brochette de réalisateurs qui peuvent se situer du côté de ce cinéma-là. Denys Arcand, par exemple, fait un cinéma populaire au sein duquel il va parfois y avoir un discours engagé sur le monde moderne. Dans les années 1970, son discours s'intéressait surtout à l'indépendance nationale, ensuite il est devenu plus sceptique, postmoderne et certes un peu cynique, mais il demeure que son cinéma reste commercial et a un succès populaire, sans pourtant être un cinéma « anodin ». Or, on va souvent associer le cinéma populaire à un cinéma « anodin » : des films techniquement biens faits, mais dont la thématique, disons-le, est axée sur le divertissement, davantage que sur un véritable engagement populaire.

DENISE FILIATRAULT: Est-ce que c'est une tare?

G.L. : Ce n'est pas une tare, pas du tout! Mais d'une certaine manière, ce qui m'intéresse, comme historien du cinéma, c'est le cinéma qui est à la fois populaire et réflexif. Je pense, par

exemple, aux États-Unis, aux frères Cohen, qui font à la fois un cinéma novateur esthétiquement, qui a un succès commercial et qui est assez percutant par ses idées. Au Québec, il y a aussi des réalisateurs qui font un cinéma à la fois populaire et réflexif sur les problèmes contemporains et d'autres qui font un cinéma plus divertissant. Or, il existe probablement du cinéma qui est divertissant, sans être anodin.

DENISE FILIATRAULT: Tout à fait. Comme il y a du cinéma d'auteur qui peut être très songé sans être ennuyeux ou prétentieux. Ce n'est pas à sens unique.

G.L. : En effet. Voici donc les paramètres du débat, fixant en quelques sortes les limites de ce que nous appelons à tort ou à raison « populaire » ou « auteur », tout en reconnaissant qu'il existe toutes sortes de croisements entre chacune de ces catégories. Car le cinéma populaire peut être un cinéma qui n'est pas nécessairement commercial, mais qui rejoint les valeurs et enjeux fondamentaux qui interpellent les gens aujourd'hui. Dans ce sens-là, nous pouvons dire que c'est le cinéma de la communauté ou du peuple. Mais il y a aussi un cinéma d'auteur qui est très hermétique et qui n'est pas populaire parce qu'il ne touche personne (ou presque). Enfin, il y a d'autres films qui vont intéresser et attirer beaucoup de monde et apporter des profits à la caisse tout en faisant réfléchir sur des enjeux importants.

SYLVAIN DUGUAY: Alors, pour lancer la discussion, nous aimerions aborder votre définition du cinéma populaire. Est-ce qu'il y a un cinéma populaire au Québec? Est-ce que vous considérez que le concept de cinéma populaire est productif et utile?

DENISE FILIATRAULT: Ça dépend comment on définit le cinéma populaire. On va parler d'un film de Francis Ford Coppola qui s'appelait *Le Parrain* (1972, États-Unis), que personnellement j'aime beaucoup. J'estime que c'est du cinéma populaire, mais c'est quand même du cinéma d'auteur.

Il a écrit ce scénario, il l'a pensé. Donc ce n'est pas parce que c'est du cinéma d'auteur que ce n'est pas populaire et ce n'est pas parce que c'est populaire que ce n'est pas du cinéma d'auteur. Moi, lorsque j'ai fait *Ma vie en cinémascope* (Denise Filiatrault, 2004, Canada), qui n'était peut-être pas si « nouveau », mais qui n'était quand même pas une comédie légère, tout le monde m'a dit que j'allais gagner le prix Jutra, mais c'est le petit Francis (Leclerc) [*Mémoires affectives* (2004, Canada)] qui l'a eu. On m'a dit : « Qu'est-ce que tu veux, on a choisi du cinéma d'auteur... » Mais écoutez! Je l'ai écrit moi ce scénario-là! J'estime que je suis aussi une auteure. Mais ça dépend de ce qu'on entend par cinéma d'auteur. Ça dépend de ce qu'on entend par cinéma populaire. « Populaire » veut dire, entre guillemets, « peuple ». Hors micro, avant cette table ronde, je disais à ces messieurs-interviewers comment j'avais aimé les films de Philippe Falardeau, comment j'étais emballée par ce cinéma d'auteur, parce que c'est populaire, parce que ça nous touche. Si je peux me permettre, ça touche tout le monde : c'est ce que j'appelle populaire. Populaire ne veut pas seulement dire— enfin je n'ose pas nommer de titres! (*rires*)—« quétaine » ou niaiseux, ou inintelligent et inintéressant, car il ne faut pas prendre le peuple pour des imbéciles. Et c'est avec des cinéastes comme ces messieurs (autour de cette table), comme Denis Villeneuve, que ce populaire va aller encore plus loin.

PHILIPPE FALARDEAU: Moi je me suis exprimé là-dessus publiquement à plusieurs reprises, entre autres sur la scène des Jutra, où cette année-là Érik (Canuel) et moi étions devenus les porte-étendards de deux types de cinéma. Et moi j'ai dit que ce n'était pas mon débat à moi, ni non plus mon analyse, car je trouve que c'est insoluble. Parce que le regard critique ou analytique que l'on va poser sur un scénario, ça se passe au début d'un projet, lors du financement. Pourquoi on va le financer ce film? Est-ce qu'il va y avoir de l'argent pour ce type de scénario, ce type de film? Quels sont les objectifs

du film? Puis ces questions, lors du processus du « faisage » du film, ce n'est plus la préoccupation de personne. Il y a des artisans qui sont en train de faire un film. Après, le film sort, puis là, la critique va se prononcer et va apposer une étiquette sur le film. Mais moi, pendant le processus de création, lorsque je suis sur le plateau, je ne suis vraiment pas en train de me demander si je fais du cinéma d'auteur ou pas. Quand j'écris non plus d'ailleurs. Le populaire, c'est quelque chose qui est très politisé dans le fond. C'est politisé parce qu'on subventionne publiquement les films et on se doit de financer une panoplie, une pluralité de types de films. En fin d'analyse, le problème est qu'on ne laisse pas la chance au film de lui-même aller chercher son épithète, parce qu'il va être catégorisé avant sa sortie. Encore une fois, dans *Le journal de Montréal* hier [8 juillet 2008], il y a avait la chronique d'une dame qui défendait d'abord *Cruising Bar 2* (Robert Ménard & Michel Côté, 2008, Canada), puis elle défendait ensuite *Continental, un film sans fusil* (Stéphane Lafleur, 2007, Canada). Mais elle disait l'inverse et son contraire dans la même chronique! Moi je trouve que c'est un panier plein de crabes. Or, d'un point de vue historique, pour l'histoire de la critique, oui, effectivement, ça peut être utile de *nommer*. Mais allez dire où se situe un film comme *C.R.A.Z.Y.* (Jean-Marc Vallée, 2005, Canada) ou *La grande séduction* (Jean-François Pouliot, 2003, Canada)... Moi, je ne le sais plus. Même que je disais souvent à la blague—mais je le pensais aussi—allez dire à Louis Saïa qui a écrit *Les Boys* (Louis Saïa, 1997, Canada), qu'il n'est pas un auteur. Il a écrit des pièces de théâtre, il a écrit *Les Boys* et il l'a réalisé à sa façon. Ce n'est pas l'épithète du film d'auteur auquel je pense nécessairement quand je pense à un film d'auteur, mais je n'irais jamais dire à Louis Saïa qu'il n'est pas un auteur!

JEAN-FRANÇOIS POULIOT: Une autre notion que je trouve amusante quand on parle d'un film d'auteur : on semble toujours sous entendre que le film d'auteur est un film qui a nécessairement été écrit et réalisé par la même personne, ce

qui voudrait donc dire qu'Alain Resnais n'est pas un auteur de cinéma. Il y a quelque chose de très réducteur dans le travail du réalisateur lorsque l'on considère que si un film est réalisé par une personne, tiré d'un scénario de quelqu'un d'autre, il ne peut donc pas être un auteur. Déjà, je trouve qu'il y a un manque de compréhension du travail d'auteur du scénariste et d'auteur du réalisateur, autant que du travail d'auteur du producteur. Dans certains projets, pensons à *Amadeus* (Milos Forman, 1984, États-Unis), la trilogie producteur, réalisateur et scénariste est complète. Et vous avez là trois auteurs. Et à mon avis, *Amadeus* est un chef-d'œuvre comme il y en a peu dans le cinéma et on ne peut pas dire que ce n'est pas un film d'auteur. Alors ça, à mon avis, ça bouscule toutes les définitions que l'on peut avoir. L'autre problème, c'est que l'on tire cette notion d'auteur et de film populaire de l'enseignement du roman. Sauf que le roman ne coûte pas 6 ou 10 millions \$ à faire. Il y a donc une réalité économique qui est totalement différente et qui fait que le film qui se veut plus hermétique, du côté de la catégorie de « l'auteur », doit quand même avoir une certaine responsabilité. Le ou la cinéaste doit se dire : « Si je fais ce film hermétique qui a un plus petit budget, je dois quand même essayer d'aller chercher un public pour la valeur de ce budget-là ». À moins d'être vraiment dans une situation de subvention. Mais à ce niveau, on baigne en pleine confusion au Québec actuellement. Je pense que les financiers ne savent pas dans quel terrain de sable ils jouent. Si on fait un film qui va coûter plus cher à produire, il faudra bien aller chercher ce public-là. Cet impératif-là est beaucoup plus important que quoique ce soit d'autre et en ce sens, sur le plateau, on veut simplement essayer de faire le meilleur film qu'on s'est engagé à faire.

ÉRIK CANUEL: Le terme cinéma d'auteur vient d'où? Je crois qu'il a été cité pour la première fois par André Bazin et l'équipe des *Cahiers du cinéma*, en parlant entre autres d'Alfred Hitchcock. Mais Hitchcock n'a pas écrit ses films et il est l'un des premiers que l'on a honoré du titre « d'auteur » de film.

Table ronde avec Érik Canuel, Philippe Falardeau, Denise Filiatrault et Jean-François Pouliot— **Voix et vues du cinéma populaire (1^{ère} partie) : L'auteur, la critique, le public. Nouvelles «vues» sur le cinéma québécois**, no. 9, automne 2008, www.cinema-quebecois.net

Moi, ça me fait bien rigoler. Alors souvent, à la blague, je dis cinéma d'auteur avec un grand H (*rires*). Parce qu'on regarde de « Haut ». Moi je considère que tous les cinéastes sont auteurs de leurs œuvres, qu'elle soit bonnes ou mauvaises. C'est à la critique, au peuple et aux gens qui aiment le cinéma de partager leur point de vue à ce niveau-là. Souvent, on me dit : « Mais toi, tu fais parfois des films de commande ». Et je réponds : « Oui ». Michel-Ange a fait la Chapelle Sixtine et c'était une commande! (*Rires*)

JEAN-FRANÇOIS POULIOT: Il n'a fait que de la commande!

PHILIPPE FALARDEAU: Es-tu en train de te comparer à Michel-Ange?

ÉRIK CANUEL: Non, pas du tout! Mais je pense que je nous compare tous en tant qu'artistes selon ce qui nous fait vibrer en tant qu'être humain. Moi, je regarde les films de Philippe— que j'adore—, je regarde les films de Denise, de Jean-François et ils ont chacun leur vision, leur façon de faire. Et je crois que c'est à nous de s'approprier ce qui nous tient à cœur à ce niveau-là en tant que cinéphile. Quand j'ai fait *Bon cop, Bad cop* (Érik Canuel, 2006, Canada), je savais que je faisais un « film popcorn », c'était clair.

DENISE FILIATRAULT: Oui mais attention, tu avais une écriture cinématographique...

ÉRIK CANUEL: Oui, oui. Mais je m'amuse toujours à dire que ce qui me déçoit dans le cinéma d'aujourd'hui et d'hier, c'est que la majorité des gens qui font des films ne connaissent pas leur orthographe, le langage cinématographique. Tu sais, que Picasso ait décidé de faire ce qui l'a popularisé, ce qui a fait que c'est le peintre que l'on connaît, c'est un choix qu'il a fait dans la mesure où il était aussi capable de faire du réalisme. Alors ce n'est pas parce qu'on est très bon technicien qu'on est moins artiste. Ce n'est pas parce qu'on n'écrit pas qu'on est moins auteur. Plus tôt, tu (*Pouliot*) parlais d'Alain Resnais.

Spielberg a fait la même chose. Ce n'est pas un moins grand cinéaste. Oui, il est plus populaire et plus poussé vers des films à grande échelle, pour le peuple de façon plus générale. Mais ça ne lui enlève absolument rien. Toute cette discussion, c'est de la nomenclature. Moi je regarde le cinéma d'auteur et je l'appelle le cinéma d'intello, c'est un cinéma de réflexion...

DENISE FILIATRAULT: Pas toujours...

ÉRIK CANUEL: Non, mais souvent c'est ça. Ce n'est pas obligé d'être une réflexion purement intellectuelle. Ça peut être une réflexion créative, poétique. Mais ça reste que c'est un cinéma qui est souvent moins intuitif parce qu'il y a énormément de réflexion dans chaque détail qui l'a engendré. Et autant que le cinéma populaire, c'est un cinéma qui a un pourcentage d'efficacité. Je pense que ces deux types de cinéma ont le même quotient de réussite : tu as autant de « poches » films intellectuels que de « poches » films populaires. C'est juste que souvent les intellectuels vont trouver plus à dire et donner plus de mérite au film, car ils ont *tenté* de dire quelque chose, alors que l'on donnera aucun crédit aux gens qui ont juste *tenté* d'avoir du plaisir et *tenté* d'insuffler du plaisir aux autres, d'une façon peut-être moribonde...

DENISE FILIATRAULT: Mais sincère...

ÉRIK CANUEL: D'une façon peut-être très légère, mais sans moins de sincérité, en effet. Ça ne veut pas dire qu'ils ont réussi leur coup au même titre que d'autres l'ont fait au niveau intellectuel. Les grands cinéastes intellectuels ont réussi des coups fumants et les grands cinéastes populaires ont aussi réussi aussi des coups fumants. Le rapport est équivalent à ce niveau-là.

S.D. : La théorie des auteurs est entre autres originaire, tu l'as dit, des écrits d'André Bazin qui analysait des grands corpus de films de l'époque des studios. Par exemple, ceux de John

Ford et d'Alfred Hitchcock. Bazin disait que s'il s'agissait en effet de films de commande, mais on y retrouvait néanmoins la trace du cinéaste sur l'écran.

DENISE FILIATRAULT: Encore une fois, on parle d'une écriture qui est cinématographique.

JEAN-FRANÇOIS POULIOT: Mais ce n'est pas le style... C'est la sensibilité qui va s'exprimer.

DENISE FILIATRAULT: Mais le style compte aussi...

JEAN-FRANÇOIS POULIOT: Oui, le style c'est une réflexion. C'est aussi la façon dont les acteurs jouent. À mon avis, le réalisateur est une personne qui a une certaine sensibilité, qui va vivre le scénario avec ses yeux, avec ses tripes et c'est ça qu'il va exprimer.

ÉRIK CANUEL: Et on sait que dans l'archétype américain, où les studios avaient la « pogne » et les producteurs avaient la « pogne », quand il y a avait beaucoup de cinéma de commande qui était fait—et encore aujourd'hui c'est la même chose—, 80% des gros films de studio, une fois que le réalisateur avait eu sa « cut », eh bien pour lui c'était « Merci, bonsoir » à moins d'être un réalisateur-auteur qui a de la « pogne » comme Ford, Hitchcock et Spielberg. Dans ce cas, ce n'est pas nécessairement le producteur qui décide tout. Mais des cinéastes comme ça, il y en a bien peu, mais à eux on a attribué le statut d'auteur.

S.D.: Alors on voit que, selon vous, « populaire » et « auteur », dans le discours médiatique à tout le moins, s'opposent toujours.

JEAN-FRANÇOIS POULIOT: Non, ce n'est pas ce que l'on dit. On dit l'inverse, on s'oppose au fait que l'on cherche à classer.

PHILIPPE FALARDEAU: On s'oppose au fait qu'il y ait cette opposition-là.

S.D.: Dans ce cas, à quoi se réfère-t-on lorsque l'on dit qu'un film est populaire? Une façon peut-être de répondre à cette question pourrait être la suivante : Quelle est pour vous la place des impératifs commerciaux lorsque vous écrivez et tournez vos films? Mais aussi, quelle place le public occupe-t-il lors de la préparation de vos tournages?

DENISE FILIATRAULT: Moi, je me demande toujours si mon film va plaire au public. Peut-être par insécurité, peut-être parce que je viens d'une époque où lorsqu'on ne plaisait pas au public, on ne travaillait plus dans ce métier-là. Ça ne veut pas dire que je veux plaire aux imbéciles.

ÉRIK CANUEL: Pour moi, ça dépend du film. Quand j'ai fait *La loi du cochon* (Érik Canuel, 2001, Canada), sur le plateau, je me disais : « On va se faire crucifier et je m'en fiche! » Voilà ce que je veux faire, voilà où je m'en vais—c'est-à-dire vers une espèce de polar étrange, hybride.

G.L.: Mais qu'est-ce qui fait qu'il y a des films où tu pouvais faire quelque chose de plus personnel et d'autres où tu es allé davantage du côté du genre attendu?

ÉRIK CANUEL: Eh bien tu vois, *Le dernier tunnel* (Érik Canuel, 2004, Canada) par exemple, c'est un film un peu plus métissé. Il y a une étude de personnages, que j'aurais aimé approfondir davantage mais qui est là. Il y a cette espèce de côté Michael Mann, que j'aime beaucoup comme cinéaste. J'ai essayé de faire quelque chose avec les personnages tout en me réservant une demi-heure de pur plaisir, de thriller explosif qui va rendre le film peut-être plus populaire, tout simplement. Je savais pertinemment que je risquais beaucoup en faisant une d'étude plus austère de personnages, pour ensuite m'en aller vers le pur divertissement hollywoodien ou le gros thriller. Ça a donné ce que ça a donné, mais c'est un choix.

BRUNO CORNELLIER: D'ailleurs, à ce sujet, vous vous associez sans gêne ou sans complexe à cette idée du thriller américain, en tant que genre commercial et codifié, avec les recettes qui vont avec. Dans plusieurs entrevues que vous avez données au sujet de *Bon cop, Bad Cop* (Érik Canuel, 2006, Canada), vous vous êtes clairement affiché à ce propos. Vous réquisitionnez le droit de pouvoir, sans honte, emprunter au pur plaisir du cinéma hollywoodien, qui est aussi, d'une certaine façon, notre cinéma car c'est le cinéma dominant.

ÉRIK CANUEL: Mais les Britanniques et les Français font pareil!

B.C.: Bien sûr. Dans un contexte de mondialisation comme on le vit aujourd'hui, j'ai l'impression que la culture populaire, et toute culture populaire, peut difficilement s'affranchir complètement de l'idée même d'Hollywood et de la culture populaire états-unienne. Tout en reconnaissant qu'il y aura toujours emprunt à ce cinéma-là, existe-t-il selon vous quelque chose qui serait une spécificité du cinéma populaire local? Est-ce qu'une telle chose existe?

JEAN-FRANÇOIS POULIOT: En tout cas, si une telle chose existe, il ne faut pas en être conscient. Car on ne cherche pas à avoir un style.

DENISE FILIATRAULT: On a le style, c'est dans nos tripes!

JEAN-FRANÇOIS POULIOT: Oui, on a le style, il émane malgré nous si on l'a. Moi, je n'ai pas de style. On me dit que j'ai un style, mais je n'en suis absolument pas conscient. Lorsque l'on parle du public, moi je me vois comme un raconteur. Les raconteurs, ce sont des gens qui sont capables de prendre les spectateurs, de les amener par la main. Et juste au moment où on sent qu'ils sont prêts, on les surprend. Dans ce jeu de raconteur, c'est sûr qu'il faut être conscient du spectateur. Il faut se demander où est-ce que je l'amène et où il. [phrase incomplète] À mon avis, le spectateur vient dans

une salle de cinéma pour être manipulé avec maîtrise et expertise. Il veut être bien manipulé, à travers une histoire. Et ça, c'est peut-être la différence entre le cinéma d'auteur et le cinéma dit plus populaire. Le cinéma d'auteur se permettait, comme le roman, de passer dans de grands moments de réflexion où le spectateur et l'auteur, dans le film, se mettaient à réfléchir ensemble. Et là, on se permettait des licences en dehors de la structure très difficile, très ardue de l'histoire. L'histoire fait appel à l'émotion, elle ne fait pas nécessairement appel à l'intellect : elle fait vivre quelque chose à quoi le cerveau va pouvoir réfléchir après l'avoir vécu par procuration avec le personnage principal. Je pense qu'indépendamment du populaire ou du non populaire, il y a un style de cinéma qui est du *storytelling* et il y en a un qui se permet, comme chez Michael Haneke par moments, d'être un peu moins du *storytelling*. Des fois, Haneke fait des choses brillantes, des fois il fait des choses emmerdantes comme ce n'est pas possible! Mais je sais que moi, comme plusieurs cinéastes autour de cette table, je me situe du côté d'un cinéma de *storytelling* qui, à mon avis, est probablement le plus difficile à faire, même s'il n'est pas nécessairement considéré comme le plus intellectuel.

PHILIPPE FALARDEAU: À propos de ce que tu appelles de la sensibilité, moi j'appelle ça la signature. Comme spectateur, je vais être diverti ou pas, un film va me plaire ou pas, mais il va se situer une coche au dessus des autres si je sens qu'il y a une signature et que le ou la cinéaste est en train de filmer des personnages d'une manière singulière et personnelle. En ce sens, mon style à moi, je ne peux pas être la personne qui va le définir. Ça ne m'intéresse pas trop d'ailleurs. Mais je savais qu'en arrivant d'un milieu qui n'était pas le cinéma mais la science politique, j'arrivais avec des maladresses, mais aussi peut-être avec des qualités qui ne cadraient pas nécessairement avec le langage habituel. Quand on m'avait proposé d'avoir un conseiller à la scénarisation sur *La moitié gauche du frigo* (Philippe Falardeau, 2000, Canada), j'ai

Table ronde avec Érik Canuel, Philippe Falardeau, Denise Filiatrault et Jean-François Pouliot— **Voix et vues du cinéma populaire (1^{ère} partie) : L'auteur, la critique, le public. Nouvelles «vues» sur le cinéma québécois**, no. 9, automne 2008, www.cinema-quebecois.net

accepté de faire lire mon scénario et de le faire commenter. Mais de me voir accolé un conseiller à la scénarisation, j'ai refusé. Je me suis dit que j'allais peut-être arriver avec une façon d'écrire le film qui va être pleine de maladresses, mais qui va avoir sa singularité. Parce que c'est ce qui m'intéresse : la singularité du regard. Ça a été un peu la même chose pour *Congorama* (Philippe Falardeau, 2006, Canada/Belgique/France). Si quelqu'un veut analyser mon style, il peut le faire, mais je pense qu'il faut qu'il retourne à *La course destination monde* (1988, Société Radio-Canada), où j'ai découvert le cinéma en ayant entre les mains une machine que je ne savais pas encore utiliser. J'ai commencé à tourner à l'épaule, mes deux premiers films sont entièrement à l'épaule. Quelqu'un peut faire cette analyse-là et dire « Ça, c'est le style de Falardeau ». Sauf qu'il va se planter rendu au troisième film... En 2005, j'ai fait la découverte du trépied. Surtout, on m'a montré comment l'utiliser. (D'ailleurs, ça ne s'appelle pas un trépied, ça s'appelle un *dolly* et ça fait bien plus que juste porter la caméra! [*rires*]). Or, la pire chose que j'aurais pu faire aurait été de commencer à analyser spécifiquement et consciemment les films des autres pour me dire comment je pourrais faire cette scène-là. Je vois des tonnes de films et ce que j'ai à retenir, je le retiens inconsciemment. Mais pour en revenir au populaire et au public, je pense que ce débat devient très émotif dans un monde où on ne peut pas financer tous les films. L'argent vient des fonds publics. Je pense qu'on accorderait beaucoup moins d'importance à ce débat-là si on était dans un système similaire à celui des États-Unis où ce n'est que le privé qui accouche des films. Ce débat est revenu de façon percutante dans la presse à partir du moment où l'on a annoncé la politique des enveloppes à la performance. Il y a, d'un côté, la crainte qu'on s'en aille que du côté d'un cinéma populaire ou commercial, *whatever that means*... Ce que je dirais, et là je suis prêt à reconnaître une différence, c'est qu'il y a des films qui réempruntent des avenues assez sûres : des comédiens connus, une certaine maîtrise dans le scénario, des films et

Table ronde avec Érik Canuel, Philippe Falardeau, Denise Filiatrault et Jean-François Pouliot – **Voix et vues du cinéma populaire (1^{ère} partie) : L'auteur, la critique, le public. Nouvelles «vues» sur le cinéma québécois**, no. 9, automne 2008, www.cinema-quebecois.net

des recettes dont on connaît l'efficacité, pas nécessairement très originaux ou novateurs, mais ça va fonctionner et ça va être bien fait. Et là, je suis prêt à parler de cinéma plus commercial.

DENISE FILIATRAULT: Mais on se bat avec les producteurs pour avoir, par exemple, des comédiens inconnus. Ils ne veulent pas en entendre parler.

ÉRIK CANUEL: C'est un enjeu très économique. J'ai un nouveau film, *Cadavres* (Érik Canuel, 2009, Canada) qui va sortir éventuellement et j'ai Patrick Huard comme star. C'est une valeur sûre! Lorsque Christian Larouche a lu le scénario, il a dit : « Non ». Mais lorsque Pierre Gendron (le producteur) a su que Patrick Huard avait un rôle dans un film de Canuel, il a dit : « Oui ». Et on ne parlait plus d'une distribution dans 15 salles, mais dans 35 salles, dès le départ. Et entre les deux, le scénario n'a pas changé.

DENISE FILIATRAULT: Mais malheureusement, ce n'est pas tout le monde qui peut ou qui sait lire un scénario. Le distributeur, à cette étape-là de sa vie et de sa carrière, devrait commencer à le savoir.

PHILIPPE FALARDEAU: Je crois toutefois qu'il faut parfois assumer le caractère intrinsèque qu'un film aura un petit public et que ça va tout de même marcher. *Le Devoir* existe et j'en suis bien content, même si je ne le lis pas tous les jours. Mais on ne peut pas l'éliminer en disant « *Le Devoir* ça n'intéresse seulement que 75 000 lecteurs par jour ». Là, on aurait un problème parce que *La Presse* se rapprocherait du *Journal de Montréal* et on aurait deux *Journal de Montréal*. La même logique est vraie en culture. Ce n'est pas parce que certains films vont intéresser moins de gens qu'il faut que le système les élimine graduellement. Sauf qu'il y a une responsabilité qui vient avec ça. Moi j'ai souffert du peu de box-office de *Congorama* (Philippe Falardeau, 2006, Canada/Belgique/France). J'avais un problème de conscience.

Table ronde avec Érik Canuel, Philippe Falardeau, Denise Filiatrault et Jean-François Pouliot – **Voix et vues du cinéma populaire (1^{ère} partie) : L'auteur, la critique, le public. Nouvelles «vues» sur le cinéma québécois**, no. 9, automne 2008, www.cinema-quebecois.net

Je me disais : « Ce n'est pas vrai que je vais continuer de faire des films qui coûtent 5 millions \$ et qui ne vont intéresser que les cinéphiles du Plateau Mont-Royal! » (*Rires*) Bon, le film a peut-être été mal mis en marché, mais j'avais tout de même de la difficulté à vivre avec cela. Est-ce que ça voulait dire que pour le film suivant, *C'est pas moi je le jure* (Philippe Falardeau, 2008, Canada), j'ai commencé à repenser mon écriture et ma réalisation?

ÉRIK CANUEL: Moi, j'ai fait l'inverse. Après *Bon cop, Bad Cop* (Érik Canuel, 2006, Canada), je me suis dit qu'avec mon prochain film, je m'en *câlissais*. Il ne sera que dans 30 salles, et je m'en fous! Et je ne changerai rien au film! (*Rires*)

PHILIPPE FALARDEAU: Oui, mais ça c'est une licence que tu peux te permettre après avoir fait *Bon cop, Bad Cop!* Moi, je ne l'ai pas encore cette licence...

ÉRIK CANUEL: Oui, c'est exactement ce que je veux dire. Je l'ai fait parce que je peux me le permettre.

PHILIPPE FALARDEAU: Mais ça été longtemps pour moi une préoccupation... 5 millions \$, c'est beaucoup d'argent. Et *Congorama* n'a rapporté que 600 000 \$ au box-office.

S.D.: J'aimerais à ce titre aborder un aspect un peu plus personnel de votre travail. J'aimerais savoir comment vous situez votre oeuvre par rapport à l'idée de popularité, de succès commercial et de genre et comment vous définissez votre propre pratique artistique par rapport à ces concepts? Par exemple, Philippe Falardeau disait plus tôt qu'il importait ne pas essayer de reproduire telle scène ou tel style de cinéma. Malgré tout, vous devez bien avoir un héritage, certaines influences? Qu'est-ce qui vous inspire, qui vous motive, autant dans l'histoire du cinéma que dans d'autres formes d'arts ou de médias? En somme, j'aimerais que vous nous parliez de votre vision de votre propre pratique artistique et ce, autant en fonction de votre propre héritage artistique

que de votre ancrage dans l'idée de genre ou de cinéma populaire.

DENISE FILIATRAULT: De mon côté, j'ai été influencée par beaucoup de monde, mais tout doit venir de moi. À l'époque, j'ai fait, par exemple, une série à la télévision (*Chez Denise*). 39 demi-heures par année. Y'en avait des « pourries », y'en avait des moins bonnes, y'en avait des pas pires et aujourd'hui, il y en a quelques-unes que je ne voudrais même pas revoir. Mais il fallait quand même que je les écrive ces demi-heures! Et à chaque semaine, ça vient vite 39 épisodes par année!

JEAN-FRANÇOIS POULIOT: Mais tu participais aussi à l'écriture de *Moi et l'autre* (télé-série de Jean Bissonnette & Roger Fournier, 1966, Canada), non?

DENISE FILIATRAULT: Ben, je ne sais pas?! (*Ironiquement*)

ÉRIK CANUEL: C'était « l'autre »! (*rires*)

DENISE FILIATRAULT: J'ai toujours aimé l'humour. J'ai rencontré un homme qui est devenu mon mari et qui avait beaucoup d'humour. Il a été mon pygmalion. Mais il était étonné de voir de quelle façon on traitait l'humour ici. Car bien souvent, on mélange tout (les styles). Peut-être ai-je parfois dépassé les bornes, mais je ne pense pas. L'humour, c'est toujours difficile, mais on le sent. Il y a un gars qu'on connaît tous qui s'appelle Tom Hanks et qui a joué dans *Saving Private Ryan* (Steven Spielberg, 1998, États-Unis). Puis il a joué dans *You've got mail* (Nora Ephron, 1998, États-Unis). Quand je l'ai vu, je me suis dit « c'est de la m... ». Et il a déclaré après ce film : « J'aime mieux faire deux *Saving Private Ryan* de suite qu'un *You've got mail* », car il n'y arrivait pas. C'est très dur la comédie! Par exemple, le travail de Woody Allen est merveilleux; on voudrait bien faire ce genre d'humour. Mais on n'y arrive pas tout le temps, il faut le présenter à un producteur. Ne pas le copier, mais s'en

inspirer, le faire avec notre culture. J'ai commencé à écrire des petits sketches dans des revues, puis *Moi et l'autre* est arrivé. Gilles Richer voulait faire ça parce qu'il était influencé par les sitcoms américains avec Lucille Ball. Mais il ne savait pas écrire ce genre de comédie. Et ce qu'il nous faisait jouer, c'était presque impossible à jouer. Je lui ai dit : « On va amener dans la série ce que l'on fait au Cabaret—la Grande qui embarque, la P'tite, le clown blanc, etc.—et on va prendre toutes les situations qui nous arrivent dans la vie ». Ensuite, je suis arrivée avec 15 idées, mais je n'avais pas le droit de signer quoi que ce soit comme auteur. Ça a duré cinq ans. Et la p'tite (Dominique Michel) avait peur. Je lui disais « Non, je n'arrêterai pas de me battre, car un jour je voudrai écrire, puis ils ne le sauront pas que je sais écrire! Et c'est comme ça que je veux gagner ma vie! ». Je voulais mon nom au générique. On me disait : « Ton nom, tu l'as comme actrice ». Et toujours, je répondais : « Je le veux aussi comme co-auteure ». C'est donc comme ça que j'ai commencé à écrire et ça a continué depuis. Moi, c'est l'humour mes influences. J'aime rire, sourire et être touchée. Touchez-moi, donnez-moi un drame, donnez-moi *Amadeus* (Milos Forman, 1984, États-Unis) et *All That Jazz* (Bob Fosse, 1979, États-Unis). Ça, c'est mon film culte, parce que ça touche un métier que j'ai connu. Je suis issue du « music hall ». Alors voilà, pour moi, c'est sous le signe de l'humour, tout le temps, tout le temps. J'ai beaucoup d'admiration pour le travail d'un monsieur comme Bernard Émond, par exemple, mais ce n'est simplement pas mon tempérament.

PHILIPPE FALARDEAU: Quand les étudiants me demandent des conseils pour devenir réalisateur, c'est là que je cherche la sortie de secours, parce que j'y suis arrivé par accident et je leur dis. Lorsqu'ils me demandent quelle école ils doivent faire, je leur dis : « Je ne sais pas, j'en ai pas fait, choisissez celle qui vous convient, mais surtout étudiez aussi autre chose. Et si vous n'étudiez pas autre chose, intéressez-vous à autre chose : la littérature, la psycho, l'économie, le droit, l'histoire,

Table ronde avec Érik Canuel, Philippe Falardeau, Denise Filiatrault et Jean-François Pouliot—**Voix et vues du cinéma populaire (1^{ère} partie) : L'auteur, la critique, le public. Nouvelles «vues» sur le cinéma québécois**, no. 9, automne 2008, www.cinema-quebecois.net

whatever, parce qu'on ne met pas du cinéma dans du cinéma ». Ce n'est pas en recopiant ce que les autres ont fait, ou encore en déployant son expertise technique qu'on fait des films qui sont singuliers. Moi, dès le début, j'ai tout de suite été considéré comme cinéaste engagé à cause de *La Moitié gauche du frigo* (Philippe Falardeau, 2000, Canada). *Congorama* (Philippe Falardeau, 2006, Canada/France/Belgique) était beaucoup moins engagé, mais les analystes y ont vu un film très, très engagé. Et là, j'ai sorti un film qui l'est tellement pas qu'ils ne pourront pas le dire. Par contre, j'ai le goût de retourner à du cinéma plus politique, plus engagé et c'est ce que je suis en train de faire en écrivant le prochain. Je ne crois pas que l'on va pouvoir sortir la science politique de moi parce que c'est ça que j'ai étudié, c'est ça qui m'intéresse et ça paraît dans mes films. Donc je dirais, même si j'ai beaucoup de difficulté à le faire, que je laisse mes qualités et mes défauts se croiser dans mes films. Par défaut, je devrais plutôt dire des maladresses ou des singularités qui ne font pas partie du langage cinématographique. C'est ce qui fait que ces films-là me ressemblent. Je revendique les qualités de mes films et surtout leurs défauts. C'est la convergence des deux qui fait que mes films ne ressemblent pas à ceux des autres. Et c'est ce qui m'intéresse chez les autres réalisateurs aussi. C'est la particularité, la singularité. Maintenant mes influences vont de Ken Loach à Steven Spielberg, et je revendique cette fourchette-là aussi.

JEAN-FRANÇOIS POULIOT: Moi, je n'ai pas l'impression que ce sont des cinéastes qui sont mes influences. Comme je le disais tout à l'heure, je me vois vraiment comme un raconteur. Les romans, les auteurs qui m'ont fasciné dans le passé, ça été Maupassant, Duhamel, Pagnol et Camus car ils étaient des conteurs extraordinaires. Il y a deux choses qui m'attirent : raconter une fiction et tomber en amour avec des personnages. C'est la seule façon de me permettre de passer un an sur le même sujet. Ce qui est très amusant, c'est que j'ai écrit plusieurs scénarios et le seul que j'ai réalisé c'est le

dernier. Je m'étais toujours dit que le scénariste et le réalisateur sont deux personnes. Pour mon dernier film [*Guide de la petite vengeance* (Jean-François Pouliot, 2006, Canada)], j'ai été obligé d'écrire le scénario, alors que je n'étais pas supposé le faire, et je l'ai réalisé malgré moi. Je me suis alors rendu compte qu'il y a des choses qui se corrigent quand on réalise. Quand c'est quelqu'un d'autre qui a écrit le scénario, on se sent parfois en conflit. Mais ce n'est pas un conflit de personnalité, c'est un conflit de métier. C'est pour ça que je trouve difficile de parler d'un style et d'influences. Car pour moi, ce sont des auteurs, dans l'écrit, ou ce sont des peintres. Et ce qui va m'obséder, c'est de savoir si les gens vont continuer à m'écouter. Est-ce qu'ils me comprennent? Est-ce que je les manipule?

ÉRIK CANUEL: À l'origine, moi je me rappelle avoir lu *Astérix et la Serpe d'or* (René Goscinny, Albert Uderzo). Je devais avoir deux ans et je dessinais dans les pages.

PHILIPPE FALARDEAU: Tu corrigeais le travail de Goscinny? (*Rires*)

ÉRIK CANUEL: Je l'adaptais! (*Rires*) J'ai un *background* très bédéiste. J'ai à peu près 10 000 bandes dessinées chez moi. Il y a de grands films qui ont été faits à partir de bandes dessinées extrêmement solides au niveau littéraire. Y'en a d'autres qui rivalisent quasiment avec Shakespeare. Neil Gaiman, un *British* qui fait des bandes dessinées absolument fantastiques, se sert de toutes les mythologies que la terre ait pu porter et il crée des histoires absolument fantastiques. Chez moi, il y a encore cette espèce de fantaisie, cette espèce cri [crie ou crée?] des mondes inexistantes qui m'ont toujours fait halluciner. Alors j'ai fait de la bande dessinée, de la peinture. Voilà ma base. C'est aussi le cinéma de série B, que je voyais au petit théâtre du coin, dans le sous-sol d'église au manoir NDG, où on projetait *Jack le tueur de géants* (Nathan Juran, 1962, États-Unis), *The Creature from the Black Lagoon* (Jack Arnold, 1954, États-Unis) et tous ces films qui, lorsque

Table ronde avec Érik Canuel, Philippe Falardeau, Denise Filiatrault et Jean-François Pouliot— **Voix et vues du cinéma populaire (1^{ère} partie) : L'auteur, la critique, le public. Nouvelles «vues» sur le cinéma québécois**, no. 9, automne 2008, www.cinema-quebecois.net

j'avais 6, 7 ou 8 ans, me faisaient « capoter ». Je n'ai pas dormi, je pense, jusqu'à l'âge de 21 ans (*Rires*). J'ai fabulé sur ces films. C'est ce qui m'a attiré vers le cinéma. Évidemment, mon père a été metteur en scène au théâtre et comédien et ma mère était comédienne. Je suis le cliché du petit gars qui a grandi sur les planches de théâtre. Quand ils ont fait le festival de Ste-Agathe, les créations de Réjean Ducharme, *Le Cid maghané* (1968) et *Ines Pérée et Inat Tendu* (1968), tous ces univers m'habitent encore. La tangibilité sociale du monde a longtemps été inexistante pour moi, contrairement à toi (Falardeau) qui a fait tes classes en sciences politiques. Des cinéastes comme les frères Scott, Spielberg et Kubrick m'ont impressionné. J'avais neuf ans quand j'ai vu *2001 Odyssée de l'espace* (Stanley Kubrick, 1968, États-Unis/Grande-Bretagne) et c'est probablement ce qui m'a le plus marqué.

DENISE FILIATRAULT: Avez-vous vu l'ouverture de *Women in Love* (Ken Russell, 1969, Grande-Bretagne)? Eh bien, voilà! Raconter une histoire, c'est ce que je cherche à faire et rien d'autre. Les histoires, moi, je les raconte dans ma vie et pour le public et je pense que je suis en plus assez vendeuse. Et j'y crois tellement! Il y a plus de 30 ans, j'ai envoyé des gens voir *Fiddler on the Roof* (Norman Jewison, 1971, États-Unis). Je suis revenue au théâtre tout emballée, je leur ai joué des scènes et je leur ai vendu le film! Après qu'ils l'aient vu, ils m'ont dit : « C'était bon, mais t'étais *ben* meilleure! » (*Rires*) C'est Jean Gabin, je crois, qui disait : « Premièrement, pour faire un bon film, il faut une bonne histoire, deuxièmement une bonne histoire et troisièmement une bonne histoire ».

G.L.: Permettez-moi, à ce titre, de vous interroger sur votre rôle de femme cinéaste par rapport à ces catégories d'« auteur » et de « populaire ». Parce qu'il n'y a pas beaucoup de femmes cinéastes au Québec et la plupart de celles qui font du cinéma font du documentaire. Quand elles font du cinéma de fiction, elles se situent davantage du côté d'un cinéma plus engagé, intimiste ou hermétique...

DENISE FILIATRAULT: Mais je ne saurais pas faire ça. Bien que j'adorerais faire du documentaire.

G.L: Est-ce que le fait d'être une femme qui fait du cinéma vous oblige à penser davantage au public, à penser au succès?

DENISE FILIATRAULT: De toute façon, monsieur, c'est mon métier de penser au public qui me fait gagner ma vie. Et ce, quoi que je fasse. Que ce soit au théâtre, au cinéma ou comme actrice, je gagne ma vie avec le public, alors il faut que j'y pense. Bon, « cinéaste » est un bien grand mot et je ne mérite peut-être pas cette épithète. Disons que je suis une réalisatrice. Maurice Atias, qui avait distribué *Les Plouffe* (Gilles Carles, 1981, Canada) à Paris, m'a téléphoné un jour pour que j'écrive le scénario de *La grosse femme d'à côté est enceinte*. J'ai dit : « Je veux bien, mais il y a déjà quelqu'un qui a les droits. Par contre, je peux vous écrire le scénario d'un autre roman de Tremblay. Ce serait un film basé sur l'amitié et dans lequel le prétexte narratif est que les femmes vont recevoir toutes les semaines une injection pour maigrir ». J'ai ensuite demandé qui allait réaliser le film. On m'a répondu que ce serait moi. Mais je n'avais jamais fait ça de ma vie! Comme metteur en scène, je me considère « pas mal », mais tout de même! Or, Maurice Atias était un distributeur et ne pouvait pas produire. Denise Robert a accepté de faire le film. Elle était habituée aux films de Léa Pool, qui est une très bonne cinéaste, qui connaît bien son métier. Mais ce type de cinéma, c'est autre chose, c'est plus « songé », disons. Et là, Denise Robert se retrouve sur le tournage de *Laura Cadieux* où tout le monde riait sur le plateau. Et ça a marché! C'est comme ça que nous avons fait le deuxième de la série. Mais je dois avouer que mon premier film, *Ç't'a ton tour Laura Cadieux* (Denise Filiatrault, 1998, Canada), lorsqu'il passe à la télévision, je change de poste! (*rires*) J'ai commencé à 65 ans à faire du cinéma! J'ai tout appris « sur le tas » dans ma vie. À

mon époque, il n'y avait pas d'écoles pour quoi que ce soit. Ni l'école d'art dramatique, ni d'école de cinéma.

B.C. : La pérennité des œuvres est une question qui ressurgit souvent lorsque l'on oppose l'idée de divertissement populaire à l'idée de « cinéma d'auteur ». On entend souvent, au sein de certains discours critiques, que le cinéma populaire serait éphémère, alors que le cinéma qui reste et qui fait l'histoire est celui des Maîtres ou des Grands Œuvres.

ÉRIK CANUEL: Par contre, on parle aujourd'hui de Roger Corman autant que l'on parle de n'importe quel cinéaste des années 1960.

JEAN-FRANÇOIS POULIOT: Lorsque Marcel Pagnol a écrit ses pièces de théâtre, on a dit que ce n'était que du « populaire », de l'éphémère, et on a refusé, pendant 20 ans, de l'admettre à l'Académie française. On n'est pas en mesure, aujourd'hui, de décider de ce qui va rester. Nous ne savons pas et ne pouvons savoir ce qui sera éphémère.

B.C.: En effet. Mais la question que je souhaite poser est la suivante : Est-ce que la pérennité est quelque chose qui a une importance pour vous, dans votre pratique? Par exemple, pensons à un cinéma plus populaire qui a très, très bien marché au plan commercial dans les années 1970 au Québec, celui des comédies érotiques de Claude Fournier, Denis Héroux et compagnie, mais qui a généralement assez mal vieilli.

JEAN-FRANÇOIS POULIOT: Ce n'était pas du cinéma populaire, c'était le Québec qui apprenait à faire ses classes. C'était de l'expérimental. C'était le Québec qui essayait de savoir comment faire du cinéma!

ÉRIK CANUEL: Oui, c'était de l'exploitation expérimentale! Ils essayaient de créer leur propre Nouvelle Vague, sans école de pensée!

JEAN-FRANÇOIS POULIOT: Écoute, Denys Héroux il ne savait même pas s'il devait être acteur, réalisateur, producteur ou scénariste! Ou bien derrière le Kodak...

G.L.: Il était tout ça d'ailleurs! (*rires*)

JEAN-FRANÇOIS POULIOT: Oui, il était tout ça! Une autre chose : à mon avis, toutes les idées sont de petites idées, pas de grandes idées! Et à un certain moment, il y en a une qui, avec le temps, devient une grande idée parce qu'elle a vécu, parce qu'elle a continué de grandir. Mais si on la regarde au moment où elle surgit, on ne peut pas le savoir. On ne peut pas dire : « Je suis en train de travailler sur un grand film! ».

ÉRIK CANUEL: Mais ce n'est pas juste ça... Aujourd'hui on regarde certains cinéastes qui ont fait des choses plus que potables. Les Tarantino et compagnie ont renouvelé un genre de cinéma. Ils ont fait un cinéma qui demeure populaire, mais qui n'en constitue pas moins du cinéma d'auteur populaire. Ce sont des gens qui n'ont pas nécessairement grandi en se payant quotidiennement les films de Tarkovski ou d'autres films intellos. Ils s'enfilaient du *B movie*, l'un après l'autre. Il ne faut pas se leurrer. Nous, nous glorifions la Nouvelle Vague, avec les Truffaut et compagnie. Évidemment, nous sommes de la même souche. Aux États-Unis, la majorité des cinéastes regardent ce cinéma-là avec beaucoup d'émotion, mais est-ce que ce cinéma est aussi influent que d'autres cinémas de série B des années 1960? À qui attribue-t-on la valeur d'« œuvre » qui va transcender les époques? On n'a pas le droit! Parce qu'un certain critère critique qui est très intello va faire l'éloge d'une panoplie de cinéastes bien pensants et vont leur donner un critère d'immortalité, alors que les autres ne le recevront pas.

G.L.: : Mais tout de même, le cinéaste qui innove beaucoup et dont l'aspect créatif inspire les autres, son cinéma a quand même une certaine valeur ajoutée, non?

JEAN-FRANÇOIS POULIOT: Qui le juge ça, de son I-N-N-O-V-A-T-I-O-N?

G.L.: Chez-vous, cinéastes, il doit quand même y avoir un consensus. Vous admirez beaucoup plus, entre vous, un cinéaste qui va créer un film qui va marcher mais qui va être aussi inspirant et inventif, au lieu d'un autre qui va faire quelque chose de raté et de banal.

JEAN-FRANÇOIS POULIOT: Oui, et puis 20 ans plus tard, on va réaliser que l'on s'était trompé.

PHILIPPE FALARDEAU: Mais tout n'est pas relatif. Permettez-moi de revenir à Steven Spielberg. C'est lui qui m'a fait comprendre qu'il y avait un auteur derrière un film. Avant lui, j'allais voir des films et je me disais : « On va aller voir un film *de* Louis de Funès ». Ce n'était pas *avec* Louis de Funès, mais *de* Louis de Funès. Spielberg arrive à la fin des années 1970. J'avais 12 ans et je me suis dit : « J'ai le goût d'aller voir un film *de* Spielberg ». Mais beaucoup de gens, ne retiennent pas le nom des réalisateurs, à moins que les réalisateurs soient de très grosses pointures. À ce titre, *Crystal Films* me fait rire lorsqu'ils me disent que mon nom sur l'affiche doit être plus gros. Parce que mon nom, disons-le, est *fuck all* vendeur. Ce n'est pas ça qui va vendre le film! Mais Spielberg, c'est incontestable!

JEAN-FRANÇOIS POULIOT: Mais il y a 25 ans, *l'intelligentsia* ne disait pas que Spielberg était un grand. Et que dit-on aujourd'hui lorsqu'on dit que les gens innovent? Pensons aux comédies d'abord. Jamais ou très rarement les comédies sont considérées comme des œuvres intéressantes, innovantes, etc. Quand *La grande séduction* (Jean-François Pouliot, 2003, Canada) a été à Cannes, c'est parce que le directeur général voulait faire un coup d'éclat et faire en sorte d'ouvrir la Quinzaine des réalisateurs avec une comédie! Et aujourd'hui, on découvre, 30 ou 40 ans plus tard, les comédies hollywoodiennes des années 1950, on découvre les *musicals*,

et on dit : « Ça, c'est intéressant, innovateur! ». Mais jamais, à cette époque-là, aurions-nous dit la même chose. De nos jours, ça appartient au domaine de la critique de dire ce qui est. Et la critique est une bête bien particulière, qui doit être au moins aussi intelligente, sinon plus, que ce dont elle parle. Bref, 20 ans plus tard, on pose de tout autres jugements.

ÉRIK CANUEL: Mais il ne faut pas penser non plus que 20 ans plus tard on s'était trompé. C'est juste que 20 ans plus tôt, on avait raison de jubiler à ce moment-là. Parce que c'est ce qui nous allumait. Je digresse, mais j'aimerais ajouter quelque chose. J'en profite parce que tu (Falardeau) es là. On parle du populaire et à ce titre, Philippe est davantage perçu comme un « auteur ». On nous a campé dans une catégorie, mais on est aussi campé par nos styles et nos choix de sujets. Et je n'ai aucun problème avec ça. J'ai eu un énorme succès avec *Bon cop*, *Bad cop* et pour un gars qui fait du populaire, c'était une belle aventure. Après la sortie du film, Philippe a envoyé un email à mon producteur qui me l'a fait lire. C'était très élogieux de la part de Philippe et le fait que ce soit de lui, pour moi, c'était comme un baume. Ça n'avait plus d'importance de faire 12 millions \$ au box-office. Il aime mon cinéma, j'aime son cinéma et, pour moi, c'est pour ça qu'on fait du cinéma. Mon premier film (*La loi du cochon*) a fait 150 000\$ au box-office et, sincèrement, je suis quasiment plus fier de ce film que de *Bon cop*, *Bad cop*. Je pense qu'on fait du cinéma pour être ce que l'on est, pour vibrer quand on le fait, puis quand on voit le visage et les réactions de certaines personnes et qu'on reçoit des éloges de la part de nos collègues, c'est une raison suffisante, la vraie, qui explique pourquoi on fait ce métier-là.

PHILIPPE FALARDEAU: À ce titre, je suis curieux, comment financez-vous votre revue?

S.D.: Surtout grâce à une subvention du Conseil des arts du Canada pour périodiques d'art et de littérature.

PHILIPPE FALARDEAU: Mais est-ce que vous vous payez un salaire pour le travail que vous faites?

G.L.: Non, c'est essentiellement du travail bénévole.

PHILIPPE FALARDEAU: Vous ne recevez donc pas d'enveloppe à la performance? (*rires*)

[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.]

(La deuxième partie de cette table ronde, autour des thèmes du financement et de la diffusion du cinéma dans une optique commerciale, populaire et politique au Québec, paraîtra dans notre prochain numéro [numéro 10; hiver 2009]).