

AUTOPSIE D'UN NAUFRAGE

Faire un film au Québec

Mémoire présenté à la Commission

PRÉAMBULE:

En 1942, les membres du Congrès américain visionnèrent le film de propagande de Léní Riefenstahl commandé par Adolf Hitler sur le rallye nazi de Nuremberg , le TRIOMPHE DE LA VOLONTÉ.

Apparemment, les membres du Congrès découvrirent à cette occasion l'incroyable pouvoir de pénétration et de persuasion du cinéma. Cette découverte incita le Congrès à démarrer une série de films de guerre qui faisaient du nazi l'Ennemi public numéro un, mais mena également à une campagne très agressive de domination des écrans internationaux afin d'y écouler produits, idées et modes de vie américains.

Cette campagne s'est poursuivie avec le Plan Marshall d'après-guerre, qui, sous couvert de venir en aide aux pays européens en ruine, profitèrent de la désorganisation de ces derniers pour exporter et imposer leurs idées, leur mode de vie et leurs produits, dont le cinéma américain, et y asseoir leur domination commerciale.

Rock Demers, producteur des Contes pour tous, m'avait un jour dit que lorsque les Américains signaient des contrats de livraison d'armes en Afrique, ils y mettaient toujours une clause incluant la distribution des produits de Disney.

La Motion Picture Association of America, fondée à l'origine en 1922 pour exercer une surveillance sur le contenu du cinéma américain et lui donner un code de conduite, est devenu par la suite le deuxième plus puissant lobby aux Etats-Unis. L'association regroupe six studios géants dont l'objectif est le suivant :

«We are the voice of the global film and television industry, a community of storytellers at the nexus of innovation, imagination, and creativity.

In the United States and **around the globe**, the film and television industry drives the creative economy. Our members are: Walt Disney Studios Motion Pictures, Netflix Studios, LLC, Paramount Pictures Corporation, Sony Pictures Entertainment Inc., Universal City Studios LLC, and Warner Bros. Entertainment Inc.»

(tiré de leur site Web)

Traduction libre: *Nous sommes les porte-paroles de l'industrie mondiale du film et de la télévision, une communauté de faiseurs d'histoires au sommet de l'innovation, de l'imagination et de la créativité. Aux Etats-Unis et partout à travers la planète, l'industrie du film et de la télévision est le moteur de l'économie de la création. Au nombre de nos membres figurent les compagnies suivantes: Walt Disney Studios Motion Pictures, Netflix Studios, LLC, Paramount Pictures Corporation, Sony pictures Entertainment Inc., Universal City Studios LLC, and Warner Bros. Entertainment Inc.*

Le MPAA ne vise rien de moins que la domination planétaire sur la production, la distribution et la diffusion de films. Elle n'a qu'un seul rival, l'industrie du cinéma indien dite «Bollywood». Au fil des années, soutenue indirectement et parfois peu subtilement par le gouvernement américain, la MPAA n'a cessé d'exercer des pressions commerciales de toutes sortes pour éliminer les entraves possible à son hégémonie.

Une journaliste italienne me confiait dans les années 80 que le Brésil avait décidé de passer une loi obligeant les films américains(dans une certaine proportion) à avoir un distributeur brésilien. Quand on sait que les recettes d'un film en salle vont principalement à l'exploitant et au distributeur, il s'agissait pour le gouvernement brésilien de s'assurer d'une rentrée de fonds qui auraient pu être assignés à la production du cinéma brésilien.

Jack Valenti, le tout-puissant délégué de la MPAA a pris l'avion pour le Brésil, où il a menacé le gouvernement de sanctions commerciales, réductions des importations de bois et de coton etc. Résultat, la loi n'a jamais été promulguée.

Plus récemment , pendant la présidence de Bush père, la Turquie, dont la qualité du cinéma n'est plus à démontrer, a voulu passer une loi similaire exigeant qu'un pourcentage somme toute assez faible des films diffusés en Turquie le soit par des distributeurs turcs. Bush père, lors d'une conférence de presse télévisée que j'ai pu visionner, a claironné très ouvertement en ondes que si le gouvernement turc appliquait cette loi, les Etats-Unis cesseraient leurs importations de coton turc. La loi est morte au feuillet.

Ce tordage de bras, monsieur Valenti l'a exécuté à plusieurs reprises et dans beaucoup de pays. Le cinéaste et producteur Claude Fournier m'a raconté avoir assisté à une telle session *in camera* avec je ne sais plus quelle ministre, madame Bacon ou Flora Campbell, au cours de laquelle, devant les velléités bien timides du Canada de vouloir mettre un frein au dumping américain sur les écrans canadiens, lesquels sont toujours *domestic market*, afin de faire en sorte qu'une petite portion du box office reste à la maison pour profiter aux productions locales, monsieur Valenti a gentiment remis nos élus à l'ordre et proféré de discrètes menaces concernant les exportations canadiennes aux Etats-Unis qui ont eu l'effet d'annuler toute tentative de réforme de la part du Canada.

Si je mentionne la MPAA, c'est que cet état de fait est la cause unique et incontournable des difficultés financières du cinéma canadien et québécois, et c'est la seule chose à laquelle tous les gouvernements successifs, provincial ou fédéral, depuis l'avènement de la loi-cadre en 1975, n'auront jamais même essayé d'apporter l'ombre d'une solution. Ce comportement porte un autre nom : «*racketeering*».

Au Québec, L'Association des Propriétaires de Cinémas du Québec (APCQ) existe depuis plus de 80 ans et regroupe près de 80 % des écrans de cinéma du Québec (petites salles régionales pour la plupart) et 85 % du box-office à travers 40 villes de la province. 15% des cinémas appartiennent à Cinéplex Odéon et tous comportent en moyenne 5 à 8 écrans.

Sachant que le marché canadien du divertissement est considéré par les Etats-Unis comme «**marché domestique**» , suivez-moi bien pour mieux comprendre le statut obscur et la structure complexe de Cineplex Odéon qui opère en tant que compagnie cotée en Bourse des deux côtés de la frontière et pourquoi les recettes des salles au Québec et au Canada partent en grande partie aux Etats-Unis.

La compagnie maintient un siège social à Toronto mais opère aux Etats-Unis sous le nom de MCA/Universal. Elle est donc dans le giron d'un des plus importants studios

hollywoodiens lui-même la propriété de NBC Universal, qui appartenait à General Electric avant son rachat par Comcast.

Comcast est le plus important conglomérat de télécommunications américain, une multinationale dont le siège social est à Philadelphie mais qui est en fait un business de famille fondée par Ralph J. Roberts. Le fils de ce dernier et pdg, Brian L. Roberts, contrôle 33% des actions et possède de facto le contrôle sur les votes de la compagnie, dont les actions se transigeaient en 2022 à 47\$ l'action et dont les actifs s'élevaient à **213 milliards US**.

Comcast est le deuxième diffuseur et le deuxième câblo-distributeur en importance au monde, la compagnie de VSD et de câble et le plus important pourvoyeur de services Internet aux Etats-Unis. Elle est également la troisième plus importante compagnie de téléphone aux Etats-Unis.

En tant que compagnie «apparentée» de la multinationale NBC/Universal, Comcast est également un **important producteur de films destinés aux salles à travers le monde**. Le fait que la compagnie possède à la fois les studios producteurs de contenu et les compagnies de distribution (Cineplex Odeon, ne le perdons pas de vue!) a soulevé d'importantes critiques devant une situation de quasi-monopole.

Voilà l'entreprise qui règne sur les salles au Québec: un tentaculaire réseau de filiales qui dans les faits sont sous le contrôle d'un seul individu, Brian L. Roberts. Et la raison principale du manque d'écrans disponibles pour le cinéma québécois.

D'après Wikipedia, en 1993, Cineplex Odeon devenait un des plus importants exploitants de salles en Amérique du Nord, avec 1,630 écran dans plus de 365 locations. Cette année-là, Cineplex Odeon encaissait 8% des revenus aux guichets en Amérique du Nord, et sa seule rivale au Canada était la compagnie Famous Players. Ensemble, les deux compagnies dominaient l'industrie cinématographique canadienne, et raflaient en gros les deux tiers de tous les revenus de box office au pays. Ce succès, elles les devaient à leurs chaînes d'approvisionnement détenant les droits exclusifs sur tous les produits de Columbia et de Universal qu'elles déversaient sur les écrans canadiens et québécois.

Famous Players Canadian Corporation a été fondée en 1920 lorsque Paramount Pictures a acheté la chaîne Paramount Theatre de Nathan Nathanson, qui l'avait établie quatre ans auparavant. Nathanson est devenu le premier président de Famous Players Canadian Corporation. La chaîne de cinéma Famous Players a toujours été étroitement liée à Paramount Pictures et était une filiale en propriété exclusive de Paramount Communications au moment où Viacom en a fait l'acquisition en 1994.

Viacom Inc (abréviation de Video Audio Communication) était un conglomérat américain présent dans les médias dont l'actionnaire principal (80 % des droits de vote) était le milliardaire Sumner Redstone.

En septembre 2016, le procureur général de New York annonce que Viacom, notamment par l'intermédiaire de son site Nickelodeon, a collecté les informations

personnelles d'enfants en ligne. Cette pratique servant à analyser le comportement des internautes pour proposer aux annonceurs une publicité mieux ciblée est illégale pour les sites destinés aux enfants de moins de 13 ans.

Viacom, Mattel et Jumpstart se sont engagés auprès du procureur à payer conjointement 835 000 dollars.

En 2019, Viacom et CBS sont réunis et fusionnent pour former le groupe ViacomCBS, contrôlé par Shari Redstone (la fille de Sumner Redstone) et sa famille. En février 2022 le groupe est renommé Paramount Global. La géante comprend les filiales suivantes: ViacomCBS Domestic Media Networks, Paramount Pictures, Black Entertainment Television, United international Pictures, Viacom International Media, Networks Europe et Television Federal.

L'actif de Viacom CBS s'élève à **254 milliards US**.

Famous Players s'est développé tout au long des années 1990. Sous la présidence de John Bailey, Famous Players a reconstruit ses infrastructures de 1997 à 2003, sous une nouvelle marque de « mégaplexes » avec des sièges en gradins, comme le StarCité et le Colisée, avec des aires de restauration et de jeux vidéo.

À la même période, AMC Theatres est arrivé sur le marché canadien (lire domestique) et la plupart des liens traditionnels entre les chaînes existantes et les studios américains ont commencé à faiblir, les trois chaînes se livrant une féroce concurrence dans plusieurs marchés d'importance.

Aujourd'hui, c'est la prolifération des plate-formes de visionnement qui offrent la concurrence la plus féroce aux exploitants de salles. Depuis l'arrivée de Netflix, chaque «major» a ouvert une plate-forme pour ses films, et le nombre de plate-formes continue d'augmenter. En 2022, elles sont capturées 23% de la totalité des revenus générés par la diffusion de produits audio-visuels. La majorité de ces plate-formes opèrent sans régulation aucune.

Le principal distributeur, qui opérait sous le couvert de compagnies-écrans telles que les Films Séville et les Films Crystal, s'appellait EOne.

Entertainment One (eOne), originellement Records on Wheels Limited puis ROW Entertainment Income Fund puis Entertainment One Income Fund puis Entertainment One (eOne) et E1 Entertainment (E1), est une société de distribution canadienne puis américaine fondée en 1973.

Dirigé par Darren Throop, EOne est propriétaire et distributeur indépendant de produits de divertissement ayant des activités au Canada, aux États-Unis, au Royaume-Uni, en Italie, aux Pays-Bas, en Belgique.

Ses activités sont intégrées au sein de quatre unités principales: E1 Television, E1 Films, E1 Music et E1 Distribution. Ces unités regroupent les activités internationales de E1 en matière de distribution de films, de télévision et de musique, ainsi que de production de télévision et de musique, y compris sa division pour enfants, en plus de ses divisions de distribution et de licences.

En août 2019, Hasbro a annoncé l'acquisition de Entertainment One, notamment pour ses licences Peppa Pig et Pyjamasques, pour **4 milliards de dollars**.

Jusqu'en 2022, son antenne québécoise était Les Films Séville, mais peu de temps après l'achat de la compagnie par Hasbro, EOne a retiré ses billes de la distribution québécoise, laissant une partie de son catalogue entre les mains d'une nouvelle entité, Immina, catalogue qu'EOne avait racheté de Behaviour, lequel avait fait l'acquisition du catalogue de MaloFilms. Ce sont les poupées russes de la distribution et de l'exploitation! On comprend mieux la distribution des capitaux dans cette structure de Krakken qui gobe la presque totalité des revenus audio-visuels du monde entier. Structure devant laquelle les gouvernements de tous les pays rendent rapidement les armes, telle est sa puissance financière dont **les actifs combinés s'élèvent à 458 milliards de dollars US**

Rappelons que cette puissance financière repose dans les faits entre les mains de deux individus: Brian Roberts et Shari Redstone.

La majorité des recettes des films canadiens et québécois coulent donc hors du pays pour aller garnir les caisses de ces géants, soit Comstack, Hasbro et ViacomCBS sans que jamais aucun compte ne leur soit demandé. On ne sera pas surpris d'apprendre que, dans ce contexte, la plupart des films québécois soit ne trouvent pas d'écrans à cause de la surabondance des films américains et étrangers, soit ne restent que deux semaines à l'affiche le plus souvent de petites salles d'exploitants indépendants.

On ne sera pas surpris d'apprendre que dans ce contexte, AUCUNE COMPAGNIE DE PRODUCTION NE PEUT SE CAPITALISER à partir des profits de l'exploitation d'un film et qu'AUCUN FILM QUÉBÉCOIS, même les plus grands succès populaires, n'ont rapporté d'argent à la compagnie de production qui les a produits .

On ne sera pas surpris d'apprendre que les millions investis par Téléfilm Canada et la Sodec dans la production cinématographique annuelle le sont à perte, ou qu'un film québécois ou canadien, financé à 99,9% par l'état, soit dit « de l'industrie privée ». Quelle industrie ? de quoi parle-t-on quand aucune compagnie de production n'arrive à se capitaliser principalement parce que les principaux argents qu'un film arrive à recueillir fuient vers les succursales (lire maison-mère) américaines de l'exploitation et de la distribution ?

Pour bien comprendre, prenons un dollar payé par un cinéphile pour voir un film dans un cinéma.

Le dollar est encaissé au guichet.

De ce dollar, 50 cents (ou 60 et parfois 80, dépendamment de la force de frappe du distributeur) servent à payer les «*house costs*» (coûts d'opération) et le reste s'en va aux Etats-Unis, sans que l'état québécois puisse vérifier l'exactitude des chiffres et le nombre de billets vendus, même par le biais de la taxe d'amusement.

L'autre 50 cents, (ou 40 ou 20) revient au distributeur, lequel y prélève ses frais de sortie (affiches, promotion, bande-annonce, premières etc) au premier chef, ensuite, sa commission de distributeur qui varie entre 35 et 45% de la part distributeur du guichet, soit 45% de 50%, ou de 40% ou de 20%. Rappelons ici que le principal distributeur de film au Québec jusqu'en 2022, les Films Séville, appartenait à une compagnie étrangère, E1.

Mettons qu'il reste 10 cents (soyons optimistes).

Ce 10 cents va éventuellement revenir à la compagnie de production, mais celle-ci devra immédiatement rembourser Téléfilm et la Sodec des sommes investies pour produire le film.

Cela lui laisse en banque moins 0000 cents. Comment peut-elle survivre ?

Elle survit sous respirateur artificiel, presque entièrement financée par l'Etat, fédéral et provincial. Quand je dis presque, je devrais dire totalement pour la majorité des compagnies de production de films québécois.

Et on parle d'industrie privée ?

De véritablement privées, et encore il faudra utiliser maints bémols, il n'y a que les retombées économiques des tournages, impôts sur les salaires et cachets, taxes diverses, frais de tournage, frais bancaires, dépenses diverses.

Il existe diverses études pour chiffrer les retombées économiques de la production cinématographique, et elles ont pour but de justifier les sommes investies (à perte) par les deux états dans le cinéma.

Il s'agit après tout de l'argent des contribuables. Si les contribuables savaient comment leur argent est dépensé, il risquerait d'y avoir une émeute. C'est pourquoi on maintient la fiction d'une industrie, et d'une industrie privée.

Dans les faits, nous sommes dans un cinéma d'état et un cinéma qui ne pourrait pas survivre sans le financement de l'état.

Dans les faits, les politiques de subvention au cinéma témoignent depuis des années de l'incohérence que crée la fiction absurde d'une industrie privée. Incohérences que j'ai eu le loisir d'observer et de subir depuis une quarantaine d'années. En 1981, lors d'une 6^{ème} étude de la Loi sur le Cinéma à laquelle on m'avait invitée à participer, le commissaire en chef avait demandé à une firme comptable d'analyser la situation financière du soutien gouvernemental (subventions et retours). La firme comptable n'avait que les colonnes de chiffres comme source. Après les avoir dûment analysés, la firme comptable est arrivée à la conclusion que les politiques de soutien au cinéma démontraient une grande incohérence. Les chiffres sont éloquentes!

Dans les années 60, ceux qui voulaient faire du cinéma pratiquaient un système de débrouille, pour la plupart dans le cadre assez permissif de l'Office National du Film du Canada. On tournait avec de l'équipement prêté les week-ends, ou des chutes de tournage de commerciaux, on détournait des fonds d'un documentaire pour en faire une fiction, on faisait des films sur le bras avec des complices bénévoles. Ce système D a donné quelques-uns de nos films les plus inventifs, les plus libres, dans l'esprit de la Nouvelle Vague française qui déferlait à l'époque, films qui ne furent à peu près pas vus à l'époque. Lorsque ces circonstances sont devenues trop contraignantes, les cinéastes québécois se sont ralliés en 1974 pour occuper le bureau de la Censure, paralysant ainsi partiellement l'exploitation des films.

Le résultat a été la Loi-Cadre sur le Cinéma, qui créait l'Institut Québécois du Cinéma, aujourd'hui la Sodec. Cela faisait suite à une initiative fédérale qui avait créé en 1967 un fond de soutien au cinéma appelé la CFDC, plus tard la SDICC et finalement Téléfilm

Canada.

Opérant indépendamment l'un de l'autre, ces deux organismes ont obtenu un financement famélique de leurs ministères respectifs et commencé le ballet des productions subventionnées.

Ce cinéma a été, et est toujours ce que mon regretté collègue Jean Chabot appelait «un cinéma de vitrine» et avec encore plus d'acuité, un «cinéma permis».

Un cinéma de vitrine, parce que, avec la chanson québécoise, ce sont les films québécois qui ont eu et ont toujours le plus de répercussions dans le monde, devenant ainsi des ambassadeurs hors pair et des promoteurs de la culture «canadian».

Lorsque LA VRAIE NATURE DE BERNADETTE fut présenté en compétition à Cannes en 1972, l'ambassadeur canadien de l'époque, Léo Cadieux, avait exigé de voir le film avant sa présentation afin de savoir s'il comportait des éléments qui eussent pu nuire à la réputation du Canada.

C'est un des prix à payer pour un cinéma si lourdement subventionné.

A chaque année, le Canada va se péter les bretelles à grands frais dans tous les grands festivals et les cinéastes primés ne sont pas ceux qui profitent le plus de leurs succès.

Ils se retrouvent à la maison à chercher sempiternellement du financement de projet en projet en proie aux décisions aléatoires du «comparatif».

Un cinéma permis parce qu'en faisant une sélection largement subjective et en ne tenant pas compte de la continuité de l'œuvre d'un cinéaste, les fonctionnaires privilégient certains projets «normatifs» au détriment de projets plus audacieux ou peut-être considérés comme subversifs qui vont rester de façon opportune sur les tablettes et ne dérangeront personne.

Un cinéma permis parce que nivelé par le politiquement correct de la parité et de la diversité et encadré d'abord par «l'égalité» des chances. Peu importe qu'un cinéaste tente de bâtir une œuvre film après film, il ne lui sera accordé du financement que si le projet, dans l'esprit du comparatif, trouve grâce aux yeux des fonctionnaires, après avoir subi maintes critiques et maintes ré-écritures pour se conformer à leur goût et à leur jugement.

Depuis leurs débuts, les organismes subventionneurs expérimentent avec divers avatars des politiques de soutien, modifiant soit les normes d'attribution, soit les conditions, ou encore le système de rapports de lecture, les critères de sélection, la définition de l'admissibilité, les grilles de performance, et ce à grands frais.

Il fut un temps, pendant une quinzaine d'années, où les réalisateurs québécois n'avaient pas le droit de se produire. Les institutions souhaitaient limiter le nombre de compagnies de production et forcer les cinéastes à opérer dans un système industriel privilégiant le triangle scénariste-producteur-réalisateur. Cela permettait également d'éliminer beaucoup de projets qui ne trouvaient pas de producteurs.

Cette pratique discriminatoire (les réalisateurs anglophones n'avaient aucun problème à se produire) s'est poursuivie sans que les cinéastes québécois puissent y mettre un terme, favorisant ainsi la consolidation de grandes maisons de production possédant leur «écurie» de cinéastes, éliminant tous les autres qui n'en faisaient pas partie.

Pour ma part, il a fallu que je menace le gouvernement québécois de Bernard Landry de

lui rendre publiquement la médaille de mon Prix Albert-Tessier pour que me soit accordé le droit de déposer un projet avec la compagnie de production que j'avais mise sur pied en 2002.

Et puis cette mesure a disparu et certains cinéastes indépendants ont pu continuer à opérer avec leur modeste maison de production, assumant tous les risques. Dans la marge toujours, puisque le fédéral instaurait par la suite, le système des enveloppes à la performance et des aides corporatives qui accordaient à certaines compagnies triées sur le volet, des enveloppes discrétionnaires leur permettant d'éviter les comparatifs. Certaines maisons de production ont touché jusqu'à 26 millions de dollars en cinq ans, selon des critères de performance au box-office, un box-office qui profitait d'abord aux exploitants et aux distributeurs.

Ce ne sont que quelques-unes des nombreuses stratégies «essayées» par les institutions afin de bonifier l'attribution des subventions, sans que jamais, ou très rarement, ils ne soient capables de faire augmenter leur fonds de fonctionnement, ce qui fait que le cinéma canadien pâtit depuis l'avènement des institutions d'un sous-financement chronique.

On a sollicité ma présence sur pas moins de trois comités de refonte de la Loi sur le cinéma. A chaque fois le constat du milieu, unanime pour une rare fois, était qu'il fallait doubler, voire tripler les fonds alloués par les ministères aux institutions de soutien au cinéma. A chaque fois les rapports de ces commissions qui avaient exigé beaucoup d'engagement et d'énergie de la part des participants ont été rangés sur les tablettes et les fonds n'ont pas augmenté de façon substantielle.

A cela s'est ajouté depuis une trentaine d'années une quantité phénoménale de programmes de cinéma dans les CEGEPs et les universités, déversant bon an mal an dans «l'industrie» des diplômés qui veulent faire des films et engorgent chaque dépôt d'une quantité ingérable de projets de films. Beaucoup d'appelés, mais peu d'élus, et trop peu de moyens financiers des institutions pour faire face au problème de la surabondance de candidats, tous, selon leurs critères, aussi valables les uns que les autres, qu'ils aient fait leurs preuves ou non.

«Après avoir été sévèrement affectées en 2020 par la fermeture des salles de cinéma et par d'autres restrictions imposées en raison de la pandémie de COVID-19, les recettes-guichet au Canada se sont partiellement redressées en 2021 totalisant en effet 343 millions de dollars en 2021, par rapport à un creux de 233 millions de dollars en 2020. Malgré cette croissance significative de 47 %, les recettes-guichet demeurent encore loin du niveau de 1,01 milliard de dollars observé en 2019. Au total, ce sont 475 nouveaux films qui ont eu une sortie en salle sur le marché canadien en 2021. Les films indépendants comptaient pour 85 % des films lancés, soit 404, tandis que les films produits par les studios de Hollywood comptaient pour 15 % des nouvelles sorties.

«Au Canada, les recettes-guichet de tous les films indépendants du Canada, des États-Unis et des territoires internationaux ont poursuivi leur recul en 2021 malgré la reprise partielle des activités, les ventes de billets totalisant 50,2 millions de dollars (une baisse de 3 % par rapport à 2020, qui enregistrait déjà une baisse de 76 % par rapport à 2019). En 2021, 92 films canadiens ont été lancés, ce qui représente 19 % de tous les films

lancés durant l'année. Les films canadiens sont définis comme « indépendants », ce qui signifie qu'ils sont produits à l'extérieur des grands studios de production cinématographique américains, avec des budgets de mise en marché qui ont tendance à être bas par rapport aux normes en vigueur à Hollywood.

Les films canadiens ont obtenu une part de 35 % des recettes-guichet des films indépendants au Canada en 2021, ce qui équivaut à **17,7 millions de dollars**.

Téléfilm a investi dans 58 des 92 nouveaux films canadiens lancés en 2021, et les films financés par Téléfilm ont généré 52 % des recettes-guichet des films canadiens pour cette même année, soit environ 7,5 millions de dollars.

(Rapport annuel de Téléfilm Canada 2022)

Téléfilm Canada a investi 136,8 millions de dollars en soutien à l'industrie, dont 79,7 millions dans la production de films pour un retour d'environ 7,5 millions de dollars de recettes-guichet. Si on applique le modèle commercial en vigueur dans l'exploitation des salles de cinéma, sur ce montant prélevé aux guichets, il n'y aurait que 10% (700 000\$) qui auraient été remboursés aux deux gouvernements, la majorité des revenus allant aux exploitants et aux distributeurs. C'est le peu de rendement que le gouvernement obtient pour ses investissements.

Bien sûr les retombées économiques de la production cinématographique canadienne ne se chiffrent pas qu'en recettes-guichet, heureusement. La production cinématographique injecte plusieurs millions dans l'économie sous quantité d'autres formes dont le gouvernement tient compte. Il y a également le cinéma de vitrine, soit la représentation du Canada à l'étranger, ce qui peut également générer d'autres formes de revenus dans d'autres secteurs de l'économie.

Pour terminer ce préambule qui décrit les conditions économiques dans lesquelles se débat l'industrie cinématographique canadienne et québécoise, qui n'a de privée que le nom, j'espère que le lecteur comprendra mieux le titre de cet ouvrage, et le naufrage auquel il fait référence.

Naufrage que connaissent un trop grand nombre de films québécois et canadiens victimes de l'hégémonie américaine qui exerce sur la rentabilité des films à travers le monde un contrôle absolu.

Cette hégémonie qui prive les films québécois de visibilité sur les écrans de cinéma et autres plate-formes de visionnement explique en grande partie les chapitres qui vont suivre.

Ces chapitres font état de l'historique du soutien gouvernemental au cinéma canadien et québécois, et les conditions dans lesquelles la création cinématographique se pratique au Québec.

En dépit du privilège que représente ce soutien des gouvernements, alors que de nombreux autres pays ne jouissent pas de cette manne providentielle, faire du cinéma au Québec tient quand même de l'exploit. Le système en place ne remplit pas ses promesses, ruine de nombreuses carrières et crée des frustrations qui se sont à quelques occasions avérées fatales. Sont en cause les innombrables remaniements des protocoles de soutien.

Je cite le Rapport annuel de Téléfilm Canada 2022:

«...Au cours de l'exercice, le gouvernement a accordé un financement supplémentaire de 105 MILLIONS DE DOLLARS sur trois ans à Téléfilm qui lui permettra d'investir dans la modernisation de ses programmes. Le gouvernement a également prolongé jusqu'en 2023 le Fonds d'indemnisation qui aide les producteurs à faire face à leurs obligations malgré les contretemps dus aux contraintes sanitaires ou à des éclosions virales. Toute la chaîne de valeur de l'industrie a été éprouvée, incluant les cinémas essoufflés par les fermetures de salles répétées. Téléfilm s'est vu confier l'administration de fonds additionnels pour venir en aide aux exploitants de salle, soutenir les festivals, et encourager le public à redécouvrir l'expérience du grand écran.»

Nous pratiquons un cinéma sous respirateur artificiel dans lequel l'impératif de performance des films (critère mis de l'avant par les deux gouvernements) devient la condition principale d'attribution des fonds en développement et en production. Si on a bien compris ce qui précède, on sait que la performance des films québécois, au guichet et dans les festivals, est une mesure bien relative et une façon bien commode pour les gouvernements d'élaguer une offre qu'il a contribué à rendre ingérable.

J'ai mentionné plus haut la quantité de programmes scolaires «audio-visuels» en vigueur dans les Cégeps et les universités.

Sur les 57 Cégeps au Québec, 49 ont un programme de formation en art qui inclut l'audio-visuel. L'Université de Montréal a son programme cinéma et communication, tout comme l'Université Concordia (L'Ecole de cinéma Mel Oppenheim) l'Uqam (la chaire René Malo) l'Université McGill, l'Université Laval, l'Uqac, et l'Uqar. C'est beaucoup pour une population de 8 millions d'habitants et des fonds de production fortement contingentés. Ces formations en audio-visuel ne visent pas toutes à mettre des cinéastes dans l'engrenage de la production, mais elles disposent d'un arsenal technologique qui attisent les convoitises.

LES SUJETS

On a souvent dit, à tort, que le Québec manquait de bons scénarios, en invoquant le commentaire d'Orson Welles, à qui on demandait le secret d'un bon film, «une bonne histoire, une bonne histoire, une bonne histoire».

Or, il me semble qu'on confond, qu'on a toujours confondu le sujet, l'histoire et le scénario. Sans un sujet d'envergure, toute histoire n'est qu'une anecdote et le scénario qui en sera tiré sera le plus souvent insignifiant.

Qu'est-ce donc qu'un «bon» sujet? C'est un sujet qui porte en lui un éventail de possibles, un sujet qui touche à l'universel en ce que le contenu, pour ne pas dire le message, qu'il porte sera reçu de la même façon à travers un grand nombre de cultures. Un bon sujet, c'est à la fois quelque chose d'inédit et de commun, un prétexte à l'imaginaire, à la réflexion et au développement d'un univers propre et surtout, inédit.

On entend souvent un créateur dire: je ne choisis pas mes sujets, ce sont eux qui me choisissent. Dans le cas de SONATINE, film que j'ai tourné en 1982 et qui a remporté le Lion d'Argent au Festival de Venise en 1984, on a cru, à tort, que le sujet était le suicide adolescent. C'était le fait marquant de cette histoire. mais à vrai dire, le sujet de Sonatine était plutôt l'indifférence. Celle des adultes à l'égard des plus jeunes, celle de la société à l'égard des exclus, celle des élites à l'égard des plus pauvres. Une indifférence qui conduit les adolescentes du film à poser un geste de provocation afin de prouver au monde que leur vie a son importance. C'est ce sujet qui a assuré la longévité du film. Le suicide est un paramètre individuel qui limite la portée du film. L'indifférence, elle se retrouve partout et sous de multiples formes. C'est un film profondément social. Un autre naufrage de box office, devenu malgré tout un classique enseigné dans plusieurs universités. A cause du sujet et de la réflexion qu'il commande. L'histoire? Elle était complexe, morcelée, elle se déployait sur trois parties, selon la forme sonate, et n'a pas fait l'unanimité. Mais le sujet, oui.

Dans la crise du sujet qui semble frapper beaucoup de cinématographies, on retrouve de nombreux clichés. Cela est particulièrement manifeste dans le cinéma américain, qui se complait dans les remake, les sequels et le catalogue Marvel de super-héros. Dans le cinéma étranger également, où l'actualité semble dominer toutes les histoires. Au Québec on nage dans les films d'ados en crise et les adaptations de pièces de théâtre ou de romans populaires qui font souvent dans l'auto-fiction. Où sont les sujets véritablement originaux?

Bien sûr, de nombreux sujets clichés donnent parfois des oeuvres remarquables, avec ce caractère de déjà vu qui rassure le spectateur. Mais il me semble que ces oeuvres sont davantage divertissantes qu'éclairantes. Rien de mal à ça, me direz-vous. L'univers est noir, l'être humain a besoin de se changer les idées. Mais pas besoin pour ce faire, d'évacuer les histoires qui font réfléchir!

En 1984, j'avais soumis un projet dont le sujet m'apparaissait important, et que je connaissais intimement: à chaque année, des «cueilleurs» itinérants venaient travailler sur le verger de mon père et je m'étais intéressé à cette faune très marginale qui suivait un circuit déterminé par les différentes cueillettes, de l'Ontario au Nouveau-Brunswick en passant par le Québec.. Une faune d'exclus dont le vie de subsistance ne tenait à presque rien. Un sujet social pour lequel j'avais fait une recherche exhaustive sur les fermes de tabac du sud de l'Ontario et les grands vergers de la péninsule du Niagara. C'était un sujet porteur d'une critique sociale acerbe sur l'exclusion et la marginalisation. Les institutions ont refusé de le financer au motif qu'un sujet d'une telle violence et d'une telle vulgarité ne pouvait pas être réalisé par une femme.... (!)

Cela nous amène au point suivant: l'insidieuse et surnoise censure que pratiquent les institutions.

A quiconque pense qu'au Québec les créateurs s'expriment en toute liberté, je lance un avertissement. Lorsque mon regretté collègue et ami Jean Chabot parlait d'un cinéma «permis» il avait totalement raison. Quelle meilleure raison, pour éviter un sujet épineux ou controversé, que de ne pas lui attribuer les fonds qu'il postule. En invoquant la compétition, le manque de ressources, le classement des projets par priorité etc.

Toutes les raisons sont bonnes lorsqu'un gouvernement frileux souhaite éviter la controverse!

On se rappellera la mise au rancart du documentaire de Denys Arcand On est au coton par l'Office national du Film. On se rappellera les refus et les contorsions répétés des institutions lors du dépôt du film de Pierre Falardeau, Octobre.

Au début des années 90, l'Association des réalisateurs et réalisatrices du Québec avait mis sur pied une revue de combat, afin d'y débattre des différents problèmes de l'industrie cinématographique. La revue, d'un très petit tirage, ne subsistait que grâce aux subventions des deux paliers de gouvernement, Téléfilm Canada et la Sodec. A chaque parution nous recevions une modeste somme qui défrayait les coûts de publication. Or le comité de rédaction décida un jour de faire porter un numéro sur l'indépendance, il s'intitulait Décider d'un pays. Le comité fut soudainement placé devant un refus de Téléfilm Canada d'octroyer la subvention sous prétexte qu'il n'y avait plus de fonds disponibles. La somme demandée était si je me rappelle bien de 1 500 dollars, une pitance au vu de l'enveloppe globale de Téléfilm.

Je fus mandatée pour aller rencontrer le directeur de Téléfilm lors du Festival du Film de Toronto afin de plaider notre cause pour que la somme nous soit versée, sans quoi le numéro controversé ne pourrait pas paraître. La conversation s'est vite envenimée, surtout lorsque le directeur de Téléfilm Canada m'a répondu (sic): «C'est mon argent, j'en fais ce que je veux!». Je lui ai fait valoir, assez agressivement j'en conviens, qu'il ne s'agissait pas de SON argent mais de celui des contribuables et qu'il n'en était que le gestionnaire. Fort heureusement, la dispute a été interrompue par le directeur des opérations qui s'est interposé entre nous pour y mettre un terme. Nous n'avons pas eu la subvention.

Une autre forme de censure a sévi pendant presque quinze ans, celle-là beaucoup plus insidieuse. Téléfilm Canada décida tout à coup d'interdire aux réalisateurs de se produire. La raison en était simple: trop de petites maisons de productions échappaient à l'emprise de Téléfilm Canada qui ne pouvait plus espérer garder le contrôle sur les projets et leurs contenus.

Si un réalisateur se présentait avec un scénario à financer et qu'il le faisait avec sa propre maison de production, il obtenait une fin de non-recevoir de la part de Téléfilm Canada, bientôt suivi dans cette politique ridicule par la Sodec.

Or, depuis les débuts de la cinématographie québécoise, les réalisateurs avaient toujours été les moteurs de la production cinématographique, finançant eux-mêmes leurs films ou profitant de certains programmes de l'Office national du Film en les détournant de leur fin première. (La vie heureuse de Léopold Z de Gilles Carle devait ainsi être à l'origine un documentaire de vingt minutes sur l'hiver. Ce que Gilles s'est promptement appliqué à détourner en long métrage de fiction qui a connu un succès monstre au Festival du Film de Montréal!) La fonction de producteur n'existait tout simplement pas, du moins pas dans son acception actuelle.

Ce système D aux tous débuts du cinéma québécois a donné les chefs-d'oeuvre que l'on sait, A TOUT PRENDRE de Claude Jutra, LE CHAT DANS LE SAC de Gilles Groulx, LE VIOL D'UNE JEUNE FILLE DOUCE, de Gilles Carle, tourné les week-ends avec des chutes de pellicule des commerciaux que Gilles tournait la semaine, LE

RÉVOLUTIONNAIRE de Jean-Pierre Lefebvre et bien d'autres oeuvres qui ont lancé notre cinématographie balbutiante dans le vaste monde.

Or Téléfilm, en contrôlant l'attribution des fonds à des compagnies de production triées sur le volet, contrôlait du même coup les finances de la production et son choix de sujets. Impossible pour un réalisateur, si expérimenté fut-il, d'assurer lui-même la production de son film. Ce règlement tacite était évidemment discriminatoire.

En Ontario et ailleurs au Canada, des réalisateurs comme Atom Egoyan se produisaient sans problème. La mesure n'était en vigueur qu'au Québec, et elle n'existait sous aucune forme écrite afin d'éviter une éventuelle poursuite pour discrimination. Poursuite que nous avons un temps songé, la collègue cinéaste Mireille Dansereau et moi, à mettre en oeuvre, avec l'appui d'une avocate des Droits de la personne. Le ban a duré presque quinze ans, et pendant quinze ans, ce sont de nombreux projets de grande valeur qui sont tombés entre les craques du plancher parce qu'aucun producteur ne s'y intéressait et que les cinéastes n'avaient pas accès aux fonds avec leur petite maison de production.

Encore une fois, je suis montée aux barricades, et je suis allée à Vancouver pendant le Festival du Film relancer lors d'un débat public le directeur administratif de Téléfilm Canada, un ex-bonze du pétrole (ça ne s'invente pas) qui non seulement ignorait tout de cette politique tacite de Téléfilm Canada, mais s'enorgueillissait des succès de l'institution dont il dirigeait le conseil d'administration alors que son bilan annuel faisait état d'un investissement de 148 millions de dollars pour des rentrées d'une vingtaine de millions, soit une perte nette d'une centaine de millions de dollars. Censure, encore une fois, quand le gouvernement «spinne» les informations financières afin de donner apparence de bonne figure à son industrie qui n'a de privé que le nom.

Le cinéma «permis» auquel faisait référence Jean Chabot est celui des fonctionnaires. Ce sont eux qui décident. En fait ils ne décident rien, ils éliminent. L'anecdote est peut-être apocryphe, mais Jean-Pierre Lefebvre aurait fait parvenir aux fonctionnaires de Téléfilm le scénario de Marguerite Duras pour le chef d'oeuvre d'Alain Resnais *Hiroshima mon amour*, mais sans les noms des auteurs et les fonctionnaires l'auraient refusé.

Depuis la loi-cadre de 1975, les fonctionnaires se heurtent au même problème: comment choisir. Or la majorité des fonctionnaires n'ont pas de formation cinématographique, ne pratiquent aucun métier dans le cinéma, ont une connaissance subjective des films et ne connaissent pas les cinéastes qui postulent pour une aide financière. Cela en soi est une forme de censure. Car comment faire une sélection éclairée lorsque les connaissances de base manquent? En France, pays modèle dans le soutien de la production cinématographique, on soutient une oeuvre. Une fois qu'un ou une cinéaste a fait ses preuves, on lui accorde presque un soutien sans condition, car on sait que le public est fidèle à ceux qu'il a aimés une fois et qu'un cinéaste de valeur ne fait pas que des films, il construit une oeuvre.

Tout le contraire de l'industrie américaine qui fabrique des produits reproductibles et consommables à l'infini.

Nos fonctionnaires pratiquent la chaise musicale, et si on peut se réjouir du départ d'un fonctionnaire particulièrement malveillant, on le retrouve hélas rapidement dans une

autre institution. En passant de la Sodec à Téléfilm, de Téléfilm à Radio-Canada, de Radio-Canada à la Sodec, de la Sodec à l'Office national du film (ou ce qu'il en reste) de Téléfilm au ministère de la Culture, les chaises sont toujours là lorsque la musique s'arrête! Et hop, on les retrouve producteurs dans l'industrie.

Pour revenir à mes films, j'ai osé faire un film non permis, c'est -à-dire que j'ai écrit, produit et réalisé un film sans aucune aide financière autre que le Conseil des Arts du Canada. DEUX ACTRICES n'aurait pas eu lieu si je n'avais pas eu le soutien sans faille et le concours de mes étudiantes de Concordia. Ce sont elles qui m'ont poussée à me lancer dans l'aventure du cinéma très indépendant (lire: financé par mes économies). Malgré son budget famélique, et grâce à une équipe largement non-professionnelle et très motivée, DEUX ACTRICES a non seulement vu le jour, mais a également remporté le prix du Meilleur Film Québécois des Rendez-vous du cinéma québécois en 1993! ce qui a fait dire au directeur des opérations de Téléfilm Canada, pas tout à fait à la blague, :«Tu vois, t'as pas besoin d'argent pour faire tes films»... Ce beau petit film non-permis a été à l'affiche de nombreux festivals mais n'a jamais figuré dans le catalogue cinéma de Téléfilm Canada pour lequel, à toutes fins pratiques, le film n'existe pas puisqu'il ne l'a pas subventionné! Censure?

Pour revenir aux sujets, parlons d'abord de thèmes. Dans la pratique artistique, il existe quelques grands thèmes qui régissent les sujets, quel que soit le mode d'expression privilégié. L'amour, la mort, le social, l'humain, le destin, ce sont là les larges enveloppes dans lesquels un artiste va inscrire le sujet qui l'a saisi. Ces thèmes sont très souvent latents, c'est-à-dire qu'une anecdote peut inspirer le créateur ou la créatrice sans que pour autant, il/elle soit conscient du thème qui va par la suite régir le développement du projet.

Le thème donne la couleur, le sujet la réflexion, l'histoire le plan et le scénario le récit. Voilà pourquoi le sujet est plus important que l'histoire. C'est de lui qu'émanera le sens qui sera donné au récit. C'est le sujet qui régente la réflexion, qu'elle soit critique ou non, et il arrive que pour un sujet donné, la réflexion aboutisse à un non-lieu, soit une histoire impossible à circonscrire ou à raconter.

Tout évènement, fait divers, anecdote, aventure, parole, principe, image peut devenir un sujet si on parvient à en dégager le sens profond, et la raison pour laquelle on souhaite en faire un film.

Alors quand on parle de crise de scénarios, on se trompe peut-être de cible. Dans l'ensemble de ma filmographie, tous les sujets qui se sont imposés à moi ont fait peur aux institutions. Trop durs, trop noirs, trop complexes, l'indifférence de la société, le familicide, la sur-consommation, la guerre, l'autisme, l'itinérance, l'engagement, et pour finir, la recherche de son humanité dans un monde qui s'ensauvage, chacun de ces films s'est réalisé envers et contre tous, avec des budgets de famine, (un million de dollars et moins, à deux exceptions près) dans un climat d'hostilité des institutions et de la critique. Et malgré tout, ce sont des sujets que je considérais comme nécessaires et qui m'ont permis de poursuivre avec opiniâtreté leur réalisation. Beaucoup de mes

scénarios se sont avérés inachevés, bancals peut-être, trop pointus, et les films qui en ont résulté largement imparfaits. Mais ils existent grâce à leurs sujets.

LE DÉVELOPPEMENT

Le sujet s'est manifesté, le/la cinéaste est convaincue et emballée, il/elle doit maintenant embarquer dans la galère du développement. C'est-à-dire l'étape où la quête des premiers argents, ceux du capital de risque, permettra à l'artiste de travailler dans une relative paix de l'esprit, à la maturation de son sujet et au développement de l'histoire qui donnera lieu au film.

Beaucoup de développements se font «*on spec*», c'est-à-dire que plutôt que de s'engager dans le parcours du combattant qui consiste à trouver une maison de production qui acceptera de s'engager et de financer le projet avec les institutions, l'artiste choisit de s'engager dans l'écriture avec les moyens du bord, ses économies. S'il est chanceux et persistant, il pourra mesurer son projet aux cent quelques autres déposés auprès du Conseil des Arts du Canada, et bénéficier d'une petite somme qui lui permettra de payer ses fins de mois, advenant qu'il triomphe d'une compétition «*coast to coast*». Sinon, il devra gagner sa vie autrement et travailler son projet dans ses moments de loisirs.

Personne ne lui fera de cadeau.

S'il part à la chasse d'un producteur et d'une maison de production, il peut y perdre non seulement son latin, mais de nombreuses années avant qu'un producteur, dont l'agenda bloqué pour cinq ans ressemble à celui des divas de l'opéra et qui possède déjà son écurie de cinéastes, ne montre un quelconque intérêt.

Voilà une grande partie du problème à cette étape: les institutions n'offrent que deux dates par année, voire une seule pour Téléfilm Canada, pour déposer une demande de financement, et les maisons de productions sont limitées dans le nombre de projets qu'elles peuvent déposer. Depuis quelques années, l'imposition d'un quota exige également que sur deux projets déposés par une maison de production, l'un des deux soit soumis par un femme. Cela rétrécit considérablement le sas d'entrée aux dépôts de demandes, et le tout se complique par le fait que de trop nombreux programmes d'études cinématographiques dans de trop nombreuses universités et cégeps déversent bon an mal an une grande quantité de postulants qui tous, veulent faire un film. Il y a là une absurdité manifeste: pourquoi autant de formations dans une industrie où les fonds disponibles sont si malingres. C'est forcer la majorité des postulants soit à des attentes interminables, soit à une indigence à répétition. Sans compter les abîmes de frustration.

Téléfilm Canada a fini par offrir aux compagnies de production un peu de marge de manoeuvre en mettant en place il y a quelques années un programme d'enveloppe automatique au développement, enveloppe assortie à la performance de la compagnie dans la production de ses films. Cela aura pris cinquante ans pour que Téléfilm comprenne que le «*seed money*», l'argent le plus difficile à trouver pour une compagnie qui ne se capitalise pas, était une mesure nécessaire pour assurer un ratio de projets

constant, la norme dans «l'industrie» étant de dix projets en développement pour un projet en production.

Si l'artiste a la chance de trouver une maison de production qui accepte de prendre son projet en développement, Il s'armera de patience! La pile des demandes est comme le haricot géant du conte. Le postulant devra pratiquement rédiger le scénario avant le dépôt, tellement les documents de présentation exigés sont innombrables.

Cette littérature pré-financement produit des documents qui en principe, devraient être l'aboutissement du développement. Sinon, pourquoi demander un financement qui doit justement permettre au postulant de développer son sujet sans souci financier et avec un minimum de disponibilité d'esprit? Non seulement cette paperasse encombre-t-elle le dossier, mais elle exige de fixer sur la page des idées qui sont à peine formulées et qui deviendront rapidement des clichés si le créateur n'y prend pas garde.

Il produira alors ce que Jean-Pierre Lefebvre appelait si joliment «de la littérature cinématographique».

J'ai récemment connu une demande en développement refusée pour cause de «pas assez développée»...

L'étape du développement en est une de recherche, d'élaboration du sujet, de balbutiements, de reculs, de questionnements, de tâtonnements, elle ne doit en aucun cas figer le sujet dans une formulation qui le diminue. Cette étape demande de la confiance non seulement du producteur impliqué, mais également des fonctionnaires qui devraient montrer un minimum d'audace au lieu de se retrancher derrière des piles de documents explicatifs souvent inutiles. Au lieu de quoi on a le sentiment qu'ils veulent voir le film écrit, voire tourné, avant qu'il ne soit développé.

Le postulant, donc, a rédigé l'ensemble des documents exigés, dans le respect de la date limite de dépôt. Il est prêt, la réflexion le pousse à l'action. Hélas. Il devra attendre jusqu'à quatre mois avant la décision des fonctionnaires qui au final lui adjugeront, ou non, le montant demandé.

Une pitance, dans la majorité des cas, soit le minimum Sartec pour un travail qui peut parfois prendre plusieurs années, mais bon.

Si le jugement est favorable, le postulant pourra entamer le processus de scénarisation. Sinon, il faudra repasser, avec le consentement des institutions, à un autre dépôt, mais en modifiant le contenu du projet. Le dossier commence au bas de la pile. Il se hissera comme Jack sur son haricot, de dépôt en dépôt aussi longtemps que les fonctionnaires et la patience du producteur le lui permettront. Ou qu'il se lasse et abandonne son projet, ce qui arrive plus souvent qu'on ne le pense.

Lorsque certains critiques expriment l'opinion que le cinéma québécois est moyen, ils ne connaissent pas la quantité d'excellents projets rejetés par les institutions ou morts au feuilleton. Ayant agi comme conseillère sur de tels projets qui n'ont jamais reçu de financement de production, je peux témoigner du fait que les meilleurs projets sont souvent mort-nés, faute d'ouverture d'esprit des fonctionnaires et de leurs «analystes».

Depuis une quarantaine d'années les institutions ont multiplié leurs efforts pour définir des critères de sélection des projets. De nombreuses tentatives ont été faites pour assurer l'équité de ce qu'ils appellent le «comparatif».

Jury des pairs (éliminés à cause de présumés conflits d'intérêt qui auraient pu fausser les décisions) jury de professionnels de l'industrie (éliminés à cause de la trop grande diversité d'intérêt à l'oeuvre) jury de fonctionnaires (avec leurs limites et leurs préjugés) jury de lecteurs externes indépendants (mais quand même choisis par les fonctionnaires) petits comités consultatifs, primes à la performance, (laquelle?)enveloppes corporatives etc etc etc. On ne compte plus les avatars des jurys mis en oeuvre dans le processus de décision des projets. Comme toujours, la trop nombreuse quantité des projets et le sous -financement des institutions font que ces décisions sont rarement justifiables, et que les fonctionnaires se retrouvent à éliminer plutôt qu'à choisir.

Prenez un six-quarante-neuf et mettez-vous en ligne au dépanneur, vous obtiendrez probablement le même résultat, à ceci près qu'il existe manifestement une liste courte confidentielle pour certaines maisons de production et pour certains cinéastes dont les projets sont pratiquement assurés d'une décision favorable. Les fonctionnaires protesteront qu'une telle liste n'existe pas, ne peut pas exister, mais les faits sont là pour démontrer le contraire.

J'ai un jour déposé un projet auprès de Téléfilm Canada, et les mois passaient avant que je reçoive même un accusé de réception. Le projet n'avait tout simplement pas été lu. Comme j'interrogeais le directeur des opérations sur ce délai injustifiable, je lui demandai ce qui se passait lorsqu'il recevait un scénario de Denys Arcand. Sa réponse souriante: je le lis pendant le week-end.

LA SCÉNARISATION

Un producteur m'avait un jour confié que lors d'un projet donné sur lequel le cinéaste avait dû réécrire un nombre incalculable de fois, lui, le producteur, était revenu à la toute première version pour se rendre compte qu'elle était meilleure que toutes les autres. La galère du développement, ce sont les réécritures exigées par les fonctionnaires. On connaît la boutade: qu'est-ce qu'un chameau? c'est un cheval dessiné par un comité.

Qu'est-ce qu'un film québécois? c'est un scénario remanié un nombre incalculable de fois pour satisfaire aux demandes et sentiments des fonctionnaire et lecteurs de deux organismes d'état, de fonds discrétionnaires, de diffuseurs et de distributeurs, le plus souvent anonymes.

Une oeuvre frelatée, souvent modifiée pour rien, bâtarde et formatée malgré son auteur selon ce que les fonctionnaires imaginent conforme aux paradigmes du scénario selon Robert McKee.

Qui est Robert McKee? c'est le bonze du scénario à l'américaine, auteur d'un manuel du parfait scénario intitulé STORY. Il a remplacé chez les professionnels de la lecture Syd Field, auparavant le maître absolu du scénario infaillible. Et la référence pour de nombreux fonctionnaires, lecteurs et producteurs.

Ces ouvrages constituent pour certains la recette infaillible pour un film à succès. Rien n'est moins vrai.

Le grand oeuvre de McKee enseigne que toute structure scénaristique réussie se doit de se conformer aux cinq principes de l'écriture dramatique: «*inciting incident, progressive complications, crisis, climax, resolution.*»

Soit: l'incident déclencheur, les péripéties, la crise, le climax et la résolution du conflit.

Bien. je peux d'emblée citer une vingtaine de films de grands auteurs qui ne se conforment pas à cette structure. C'est le cas de nombreux films européens, dont la culture cinématographique s'est orientée de façon différente. Gardons à l'esprit que ce format de scénario vise à produire, dans le contexte de l'industrie américaine, des produits reproductibles et consommables par le plus grand nombre. Pas des oeuvres d'art.

Bien sûr que la logique de McKee est inévitable dans ce qu'on appelle un «*time-based medium*» soit une histoire dont le déroulement est concrètement ancré dans le temps. Une histoire cinématographique doit commencer quelque part (l'incident déclencheur) comporter de nombreux revers (péripéties) grimper vers un point de non retour (la crise) suivi d'un sommet dramatique (le climax) et finir (la résolution).

Mais ce qui fait l'essence d'une histoire au cinéma c'est son dynamisme, c'est-à-dire l'énergie qui propulsera le récit jusqu'à sa conclusion. Ce dynamisme peut prendre de multiples formes, pas uniquement celle de la dramaturgie conventionnelle. inspirée du théâtre.

Bunuel disait que le cinéma est plus proche du rêve que de tout autre forme d'expression. Et le spectateur d'aujourd'hui est beaucoup plus sophistiqué, sa culture visuelle plus développée, il est plus ouvert, saisit plus vite les représentations et les associations. Bref, il est capable de vibrer à autre chose que les films de super héros avec des fins heureuses. J'en ai fait plusieurs fois l'expérience en assistant aux projections de mes films.

Si mon film SONATINE, 1982, n'avait pas reçu un généreux avis favorable du regretté Claude Jutra à qui les fonctionnaires avaient demandé un rapport de lecture, le film ne se serait probablement pas fait. J'avais choisi d'écrire ce scénario selon le mode musical de la sonate, pour des raisons connues de moi seule, et de par ma formation musicale. Cette forme sonate, très structurée, m'avait servi à écrire un film en trois parties, c'est-à-dire en rien conforme au paradigme de McKee, donc pour la plupart des fonctionnaires, un mauvais scénario. Un film avec un Allegro, un Andante et un Rondo. A la sortie du film (deux semaines sur un seul écran à Montréal, 29 dollars à Granby) un critique avait écrit que si le film n'avait pas été en trois parties, il aurait mieux fonctionné. Lire il aurait été meilleur.

Peut-être. Mais aurait-il alors gagné le Lion d'Argent au Festival de Venise? Aurait-il par la suite été étudié au cégep et à l'université? Serait-il le classique qu'il est devenu après quarante ans?

Après l'échec critique et financier de SONATINE, aucun de mes projets personnels n'a franchi l'étape du développement, d'où ma décision, en 1993, de faire un film sans le financement officiel des institutions. Et une liberté totale à la scénarisation, à la production et à la réalisation. Cette liberté m'ayant coûté fort cher, j'ai délaissé l'artisanal et réintégré le milieu dit professionnel, puis repris la galère du développement.

Le développement d'un scénario, selon les institutions, doit se dérouler en étapes afin que les fonctionnaires puissent à chaque étape, donner leur avis. Et hop, voilà le chameau qui se pointe!

Tel lecteur n'aime pas le début, tel autre conteste la fin, tel autre ne comprend pas «l'arc» du personnage, ou sa «quête», tel autre éreinte les dialogues. Depuis quarante ans que j'écris des scénarios, tous les commentaires que j'ai reçus se ressemblent. Je pourrais les rédiger moi-même et faire l'économie d'un comité de lecteurs. Car très peu de lecteurs savent VOIR et ENTENDRE un scénario.

Jean-Claude Carrière, regretté scénariste attitré de nombreux grands auteurs, disait qu'il fallait donner des cours de lecture de scénario plutôt que des cours d'écriture.

Un des commentaires lors de mon dernier film m'a poussée à demander audience auprès de la direction: le lecteur écrivait, je paraphrase, «l'auteur dit que le personnage éprouve une humiliation cuisante. Comment cela se verra-t-il?» Quoi dire...Quoi répondre...

Ces commentaires, et d'autres encore plus niais m'ont valu de réécrire pendant quatre ans, perdant souvent de vue l'inspiration première qui m'avait lancée dans ce projet. J'étais sur le point d'accoucher d'un chameau! Après trois non fermes pour le financement du film, j'ai fini par obtenir un oui, après avoir changé maintes fois de lecteurs et réécrit mon cheval pour plaire finalement aux fonctionnaires. La réalisation du film ne s'est pas amorcée avec la confiance dont j'avais besoin pour la mener à terme. C'est là la pire conséquence de toutes ces opinions mal éclairées, ou éclairées par les lumières limitées de Robert McKee: le doute. Or si le doute est constructif au moment de la rédaction du scénario, il est nocif au moment de la réalisation, surtout quand, comme ce fut le cas de mon dernier film, UNE MANIÈRE DE VIVRE, 2019, les fonctionnaires décrètent que je ne vaudrais pas plus que 4 millions (sic) alors que le devis est de 4,8 millions, et que par la suite les deux institutions retranchent des sommes importantes de la subvention accordée. Le doute est alors exacerbé par le manque de ressources.

Tout n'est pas que catastrophe à l'étape du développement. Il arrive que le scénario tombe entre les mains d'un lecteur qui sait lire, un collègue, un ami, un producteur qui sait VOIR et ENTENDRE le film sur la page. C'est rare. Et tellement rassurant.

Cela permet de remanier le scénario en toute confiance et de suivre un chemin créatif qui conforte au lieu de décourager. Un scénario n'est pas une oeuvre littéraire. C'est un plan pour le film à faire. Un plan qui, s'il n'est pas tourné, n'existe plus. L'histoire peut subsister, trouver d'autres formes de narrations, mais le film n'existera pas. Écrire un scénario de film est probablement la forme d'écriture la plus ardue et la plus complexe. elle demande une bonne dose d'humilité.

Un des commentaires préférés des lecteurs et des fonctionnaires concerne le fameux «arc» des personnages. Un arc qui doit décrire la progression du protagoniste et sa transformation à travers divers obstacles. mais cela ne concerne qu'un mode, le drame. La tragédie ne se construit pas de cette façon. Et il peut arriver qu'un personnage ne se transforme pas. Et pour référer à une notion très subversive mise de l'avant par David Mamet dans son mémorable pamphlet sur le jeu, TRUE OR FALSE, le

personnage n'existe pas. Il n'y a que des lignes sur une page. Il écrivait cela en réaction aux diktats de la Méthode, cette fameuse école de jeu américaine prônée par Lee Strasberg et l'Actor's studio et dans laquelle Mamet ne voit que charlatanisme et posture.

Bien que la déclaration soit excessive, Mamet n'a pas tort. La construction d'un personnage ne se fait pas au cinéma de la même façon qu'elle se fait au théâtre. La raison principale en est le gros plan.

Le gros plan ne ment pas. Le gros plan définit le personnage, quelles que soient ses actions. Le gros plan révèle tout ce que le spectateur doit savoir sur le personnage, et l'acteur n'échappe pas à son pouvoir. D'où la très grande importance de la distribution des rôles.

Or les fonctionnaires et les lecteurs mettent une emphase démesurée sur le fameux «arc» et la description des personnages. Ils aiment les formats. Lors de la présentation de RUTH, scénario d'un ami et ancien étudiant, à la directrice du contenu de Téléfilm Canada, celle-ci remettait en question les motivations du personnage principal, Ruth, à quitter le Kamouraska pour aller faire naufrage en ville. Or le scénario racontait principalement cela: l'histoire d'un naufrage. Il n'y avait pas «d'incident déclencheur», la jeune fille partait et l'histoire développait ensuite les raisons pour lesquelles elle quittait sa région natale. Tous nos arguments pour défendre cette version du scénario furent rejetés d'un revers de la main et le financement fut refusé. Le cinéaste a quand même tourné le film, avec un budget ridicule, et le film a connu un très grand succès en Allemagne. Les premières images, celles de Ruth, 17 ans, marchant dans l'immense platitude désertique des battures automnales de Kamouraska, suffisait à faire comprendre les motifs de sa fuite. mais la fonctionnaire n'avait pas «vu» le film et avait insisté pour que le cinéaste «explique» la démarche de son personnage.

L'explication est le contraire de la dramaturgie. Elle tue le dynamisme. C'est l'erreur de nombreux débutants de ne pas faire confiance au pouvoir de l'image et de vouloir justifier ou expliquer les actions des personnages. C'est aussi celle qu'on retrouve le plus souvent dans les commentaires des fonctionnaires et de certains lecteurs et qui sèment le doute et la confusion dans l'esprit du cinéaste.

Car ces images, il/elle les voit. Il voit le désert roux des battures, il entend le vent qui siffle, les herbes marines desséchées qui se courbent, il ressent l'atmosphère de désolation qui accompagne le personnage, tout petit, dans son errance à travers les étendue limoneuses et il se demande pourquoi le fonctionnaire ne le voit pas. Placé devant le grand écran, le spectateur comprend, lui, que l'histoire a commencé.

Il arrive donc que l'étape du développement devienne la «chronique d'un naufrage annoncé» pour paraphraser le titre de Garcia Marques. Ce fut le cas d'un de mes films, LE PIEGE D'ISSOUDUN.

En 1993, j'avais écrit un traitement d'une quinzaine de pages qui racontait l'histoire d'une femme qui se suicide avec ses deux enfants. Ce traitement se voulait haletant, organique, totalement écrit du point de vue de cette femme en crise, hallucinée, qui ratait son coup en voulant se noyer avec ses enfants. Les enfants mouraient, mais elle survivait, et les quinze pages racontaient ses tentatives désespérées pour mourir à son

tour. Ce qu'elle réussissait en «piégeant» un honnête policier trop empathique venu à sa rescousse sur l'autoroute.

Lorsque je m'adressai à Téléfilm Canada en leur demandant une somme modeste pour réaliser le film sans passer par l'étape de scénarisation car je voulais faire un film «de l'intérieur», d'images, de sons et d'hallucinations, on me répondit en se riant de moi qu'il fallait absolument un scénario pour obtenir du financement. Je dus me résigner à écrire un scénario, mais je me suis vite trouvée dans l'impossibilité d'en faire un scénario conventionnel.

Comment mettre en scène cette histoire, rester dans le point de vue de cette femme en crise, et ne pas tomber dans l'explication, la justification et peut-être le jugement?

Comment éviter les dialogues, les motivations, les excuses, car il était important pour moi que le spectateur ne juge pas, qu'il ressente le désarroi, la détresse, l'isolement, le désespoir de cette femme qui avait tout pour être heureuse mais n'arrivait pas à être à la hauteur? S'il y avait un moyen, je ne l'ai pas trouvé.

Mais je devais quand même soumettre un scénario concret. J'ai alors eu l'idée de recourir à un conte de Grimm, un des plus morbides, LE GENEVRIER, afin d'ouvrir au spectateur une petite fenêtre sur le conflit intérieur d'Esther Fini, sachant que les contes ont un pouvoir de pénétration de l'inconscient qui dépasse de loin celui du drame, sachant également qu'il serait impossible pour le spectateur de s'identifier au personnage dont le geste extrême était inexplicable.

Ce sujet était important pour moi. Tout familicide est un cri de détresse, pas un acte de folie, et une violente protestation contre une société de performance qui fabrique de la détresse et de la solitude. J'ai donc intercalé entre les scènes de mes quinze pages originelles, le déroulement du conte dans lequel la belle-mère coupe la tête de son beau-fils et en fait un ragoût «à la sauce brune» qu'elle sert à sa famille au souper.

Morbide, en effet, mais une puissante évocation du combat entre le Mal et le Bien, car grâce au genévrier, l'enfant assassiné se transforme en oiseau magique et obtient rétribution pour le crime de la méchante femme.

J'espérais en étoffant mon histoire avec ce conte faire ressentir au spectateur le combat qui se livrait à l'intérieur du personnage d'Esther entre la pulsion de vie et la pulsion de mort. Je me fiais à l'effet qu'avait eu sur moi une série intitulée THE STORY THEATER, diffusée en 1971, et dans laquelle on mettait en scène des contes traditionnels, les personnages étant à la fois actant et récitant du conte. L'effet était hypnotique et c'est à cette technique que j'ai eu recours en mettant le GENÉVRIER en scène.

Cette mouture du scénario fut reçue avec une certaine perplexité et des réactions diverses par les organismes subventionneurs, mais comme le SUJET était important, j'ai fini par obtenir un financement modeste dont la condition était que le devis ne dépasse pas le million de dollars. Ce qui fut fait.

Toutefois, j'avais quand même encombré le scénario avec des dialogues auxquels je ne croyais pas mais que j'ai quand même tournés puisque c'était ce à quoi les fonctionnaires s'attendaient. Une fois le film tourné, j'ai passé huit mois de montage à essayer de retrouver ma vision organique originelle et à jeter dans la benne de montage, des pans complets de dialogues pour ne garder que les scènes du conte, et les scènes les plus porteuses entre Esther et le policier. Le résultat fut un film bancal,

douloureusement sincère, et quelque peu baroque (l'addition du conte en images sur une musique électronique n'a pas fait l'unanimité) mais cela reste un des films dont je suis la plus fière. C'est un film audacieux sur un sujet difficile, tourné en vingt-deux jours avec les moyens du bord, et la grâce de deux acteurs exceptionnels, Sylvie Drapeau et Frédéric de Grand'pré. Film que j'ai produit, écrit, réalisé et monté, et grâce auquel je me suis instruite des stratagèmes et des aberrations qui plombent notre industrie. J'en parlerai plus loin.

Fort heureusement, après que le film fut éreinté par la critique, je reçus de mon fan le professeur écossais Ian Lockerbie, la lettre suivante dont je cite un extrait:

«LE PIEGE D'ISSOUDUN partage avec SONATINE non seulement sa thématique mais aussi son écriture rigoureuse, exigeante, mais si belle. Ses deux premières séquences- celle du début de la narration, saccadée et haletante- méritent de devenir des morceaux d'anthologie. Tout le long passage du milieu du film, avec le policier dans la voiture, est (comme le passage dans le bus de Sonatine) d'un minimalisme sévère, mais essentiel pour laisser venir lentement à la surface le désarroi profond sur lequel tout repose. Un film adoptant une telle écriture ne déplace pas les foules, mais je peux vous assurer, d'après mon expérience avec des étudiants universitaires en Ecosse et ici au Québec, que Sonatine a toujours très bien marché, même avec des spectateurs néophytes...»

Ai-je d'autres histoires de galère de développement à raconter? A titre d'anecdote, un de mes films POUR L'AMOUR DE DIEU fut boudé deux fois au dépôt de financement par la directrice de Téléfilm qui avait eu une mauvaise expérience des pensionnats dirigés par les religieuses. Cela lui était un argument suffisant pour me refuser le financement du film. Elle a fini par se rendre aux recommandations positives de ses analystes et le film s'est fait.

Autre petite anecdote, lors du dépôt en financement de production d'un autre de mes films, AUTRUI, on m'avait dit, chez Téléfilm Canada, que personne ne voudrait voir un itinérant qui pisse dans un coin du salon et que c'était répugnant. Peut-être cette personne souhaitait-elle que l'itinérant saoul demande poliment la porte des toilettes. Voilà le genre de commentaires constructifs auxquels on s'expose et qui peuvent déterminer si un film se fait ou non!

LA GALÈRE DU FINANCEMENT

«Que diable allait-il faire dans cette galère!» * dit Géronte à son valet Scapin.*

Les deux principales sources de financement sont évidemment les deux instances gouvernementales, soit Téléfilm Canada et la Sodec.

A ces deux joueurs indispensables s'ajoutent la contribution d'un distributeur sous la forme d'un minimum garanti, celle d'un diffuseur soit en licence ou en pré-achat, les crédits d'impôt fédéral et provincial calculés sur la masse salariale de la production, les contributions éventuelles de fonds privés comme le Fonds Harold Greenberg ou une plate-forme de VSD, une autre contribution gouvernementale possible à travers le

Fonds des medias, et les argents contribués par la compagnie de production, exigés par les instances gouvernementales à la hauteur de 10% du devis de production.

Et bien sûr, toute autre source de financement public ou privé que le producteur aura le bonheur de dénicher au fil d'efforts considérables et de démarches vaines.

Comme on peut le constater, dans cette industrie dite privée, les gouvernements jouent un rôle quasi exclusif, et les productions sont financées à 99% par les diverses instances gouvernementales sous des appellations diverses. Dans la liste nommée ci-dessus, seuls les fonds Harold Greenberg et la contribution de la maison de production constituent des investissements privés.

Même le minimum garanti du distributeur est subventionné par les gouvernements, qui subventionnent également les salles de cinéma.

IL est donc préférable d'être au mieux avec les fonctionnaires!!

Chacune de ces instances travaille indépendamment des autres, et sans apparente concertation. Il arrive fréquemment qu'une production doive se passer qui de Téléfilm qui n'aime pas, qui de la Sodec qui n'aime pas, qui des autres instances qui passent leur tour. Ce qui occasionne à chaque demande un stress considérable et retarde parfois indûment la production dans l'espoir de rallier tous les suffrages.

Chacune de ces instances possède son propre comité d'analystes (déjà ce terme est anti-crétif) et ses propres règles d'acceptation, ou «grille» dans le cas de Téléfilm. C'est le ballet des évaluateurs de contenus, des analystes financiers et autres comme s'il n'y avait de compétences qu'au sein des gouvernements, et que nous étions, nous qui sommes du milieu, soit des incompetents ou pire, des voleurs.

Chacune de ces instances possède ses dates de dépôt, compromettant parfois les dates de tournage prévues, avec le résultat que tous les films se tournent en même temps, et se retrouvent souvent à sortir tous en même temps, se bousculant pour rester une pauvre petite semaine de plus au box office où la moyenne de durée d'un film québécois est de deux à trois semaines dans des salles indépendantes.

Industrie privée dites-vous? Industrie compromise par le manque de liaison entre toutes ces instances auprès desquels il faut quêter une pitance à peine suffisante pour un devis donné, d'autant plus que pour élargir l'éventail des productions, les instances rognent souvent sur les argents demandés, occasionnant des manque-à-gagner qui nuisent considérablement aux productions.

Car après avoir passé les fourches caudines du développement, et subi les commentaires et les jugements plus ou moins appropriés de lecteurs, comités, jurys, fonctionnaires et autres, il faut maintenant se taper ceux des entités à qui on demandera de compléter la structure financière. Le distributeur a ses lecteurs. Les divers fonds et fondations ont les leurs, les diffuseurs ont les leurs. C'est un nouveau parcours à obstacles, où *«un seul être vous manque et tout est dépeuplé»***... Si un joueur s'abstient parce qu'il n'aime pas, argument assez violent après les innombrables subjectivités qui se sont mêlées du scénario, le projet tombe à l'eau. Ou alors il se fait dans des conditions qui mènent au naufrage: manque de soutien, manque de temps, manque de ressources financières, manque de ressources humaines, manque de liberté

de création, manque d'écran...C'est mener le bateau sachant que l'iceberg attend au large, énorme, patient, fatal.

Prenons un film, n'importe lequel.

Voyons un peu comment le producteur rédige sa structure financière, ou comment les dépenses du film seront financées :

Téléfilm Canada, jusqu'à concurrence de 40% du devis total

La Sodec (Québec) jusqu'à concurrence de 49% du devis total

Radio-Canada (en prévente et/ou investissement) ou Téléquébec(rarement)

Le Crédit d'impôt fédéral (environ 21%)

Le Crédit d'impôt provincial (environ 15%)

(Ces crédits sont calculés sur la masse salariale de la production)

Le fonds des médias

Le fonds Harold Greenberg

Le distributeur, tenu de garantir un montant adéquat en avance de distribution, (mais il bénéficie de subventions provinciales et fédérales, autrement aucun distributeur ne pourrait distribuer un film québécois.)

La compagnie de production, obligée d'investir 10% du devis.

Comme aucun producteur ne peut garantir un investissement de cette envergure, le 10% exigé est inscrit aux livres, mais le plus souvent retranché des dépenses de la production. Autrement, non seulement la compagnie de production ne se capitaliserait-elle jamais, mais le producteur risquerait de ne jamais être payé ! Il inscrit donc au devis des cachets aux montants extravagants, sachant qu'il devra en laisser au moins la moitié dans les livres de la production.

Comme mentionné plus haut, si un joueur, un seul, se désiste, la structure financière s'écroule, hypothéquant ainsi plusieurs années de travail.

Pour entamer la recherche de financement, le producteur doit disposer d'un devis détaillé qui énumère la totalité des coûts de la production, divisés comme suit:

le A comprend les coûts investis avant la production (scénarisation, recherche, frais de développement, cachets forfaitaires du réalisateur, du producteur et des vedettes pressenties ou confirmées).

Le B comprend la totalité des coûts de production, (salaires, équipements, frais de locations, dépenses de production, transports, et autres) qui entrent dans la réalisation du film.

Le C comprend les frais de post-production, (montage son et image, équipements, laboratoire, effets spéciaux, étalonnage, colorisation, corrections électroniques, frais de studios, mixage et musique).

Le D comprend les faux frais, (soit les assurances, les frais de financement, les frais d'administration et les imprévus).

Tous les devis sont examinés et entérinés par Téléfilm et la Sodec, qui subventionnent en y ajoutant les crédits d'impôt la majorité des coûts affichés au devis.

Ces deux institutions peuvent alors rédiger les contrats qui garantiront que les argents seront versés.

Je ne sais pas s'il existe une connivence entre la Banque Nationale et les institutions, mais ce que je sais, c'est que les frais de financement intérimaire sont absurdement élevés pour des argents qui sont GARANTIS par des institutions gouvernementales.

Il n'existe qu'une seule banque qui ait développé une expertise dans le financement intérimaire des productions. La Caisse Desjardins de la Culture s'y est risquée à l'occasion mais a sans doute jugé plus prudent de ne plus participer au financement des films. Jusqu'à tout récemment, la Banque nationale était la seule banque à attribuer les fonds nécessaires. Elle y a trouvé son compte et une lucrative opération à même les fonds publics. Et la Banque Royale a suivi, flairant le pactole.

Car les frais de financement que ces banques chargent pour donner les sous «en attendant» est prélevé à même le budget du film qui lui, est fourni en majeure partie par l'argent des contribuables. Le contribuable, bon an mal an, finance la Banque nationale et la Banque Royale. Selon l'étude récente de l'UPPCQ, les banques auraient engrangé un total de 89 millions de dollars de fonds publics.

Cette expertise à plumer les fonds publics s'accompagne d'une hypothèque légale dont les producteurs doivent se porter caution personnellement et qui handicapera leur crédit longtemps après que le film soit terminé. S'il se présente un quelconque accroc dans la structure financière, comme ce fut le cas pour deux de mes productions, le producteur écope de la dette.

J'ai déjà contracté une hypothèque immobilière considérable auprès de la Caisse populaire, et on m'avait chargé pour ouvrir le dossier des frais de 250\$.

Lors de la production du PIEGE D'ISSOUDUN, la Banque nationale a ouvert le dossier du financement intérimaire et de l'hypothèque légale qui était si ma mémoire est bonne de 900 000 et quelque dollars en chargeant **14 000\$**.

Si on postule que la Banque nationale assurait en exclusivité le financement intérimaire de toutes les productions québécoises depuis de nombreuses années et que l'ensemble des films produits s'élève en moyenne à 40 ou 50 films par année avec un budget moyen de 4 millions de dollars, il s'en suit que la Banque nationale se paie un joli magot à même les taxes des contribuables et avec l'approbation des institutions. Je crois que c'est ce qu'on appelle l'industrie privée.

La Banque vous objectera que le financement des films est une entreprise à risque, mais qu'y-a-t-il de risqué dans un financement qui est GARANTI PAR CONTRAT par les deux gouvernements, et pour lequel la Banque exige souvent en plus une garantie de bonne fin lorsque le devis est élevé? Assurance que le producteur doit inscrire dans son devis et qui tourne alentour de 45 000 ou 50 000 dollars, toujours l'argent des contribuables. Pour être juste, cette assurance est remboursée si la production est complétée.

Les dits contrats avec les institutions doivent être signés une fois la structure financière complétée, mais il m'est arrivé à trois reprises que la signature des contrats soit retardée sans raison valable (surcharge de travail!!) et que la production débute sans fonds car la Banque ne libérera pas les fonds sans que tous les contrats qui garantissent son financement intérimaire ne soient signés.

Ces fonds, j'ai dû les fournir à même mes économies pour payer les salaires déjà engagés, quitte à être remboursée plus tard. Ces retards sont mystérieux, étant donné

que les institutions obtiennent avec beaucoup d'avance le calendrier de tournage et savent exactement à quelle date la pré-production débutera.

Il m'est arrivé sur une production de devoir placer un appel sur son cellulaire à 7 heures du matin pour demander à la personne en charge du contrat de le signer car la pré-production était en marche depuis deux semaines et l'absence de sa signature avait gelé tous les autres investissements, pour me faire répondre qu'elle ignorait qu'on attendait après elle et qu'elle n'avait pas encore lu le scénario... Dans un autre cas, c'est le contrat de subvention de la Sodec, apparemment débordée, qui ne se manifestait pas alors que la pré-production était déjà bien entamée.

Et le producteur court toujours le risque qu'un élément de sa structure financière disparaisse pendant ou après que le film soit tourné. Ce fut le cas de mon film SUZIE pour la production duquel le distributeur avait conclu une avance de 100 000\$, avance dont une partie devait servir en cours de production. Or ledit distributeur a décidé de faire faillite en cours de route., Non seulement l'argent promis ne fut pas versé pendant de longs mois, mais le film fut gelé, avec huit autres productions, par la procédure judiciaire du syndic de faillite et les frais bancaires, eux, ont continué de courir pendant huit mois, occasionnant une dette élevée que la production a été tenue d'assumer, pour une production dont le tournage s'était terminé en économie. «Business as usual» fut la réponse des institutions.

Autre cas de figure concernant ce film qui s'était terminé en économie: Téléfilm Canada avait voulu retenir le dernier versement de son investissement, arguant que le film était en économie et malgré le fait que la compagnie de production y avait investi la presque totalité de ses frais d'administration.

Rien n'est rationnel dans ce système.

Et ceux qui s'enrichissent ne sont pas les producteurs.

Encore pour citer la récente étude de l'UPPCQ, le taux horaire des producteurs serait de 19,70\$. Comment leur reprocher les divers stratagèmes que certains ont inventés pour ne pas perdre leur chemise? Lorsqu'on signe un contrat avec les institutions, ledit contrat fait une bonne trentaine de pages. En parcourant la liste des clauses, on peut facilement repérer toutes les instances où un producteur, peu importe qui, a bénéficié d'une entourloupette pour garder un peu d'argent dans les coffres de sa compagnie. N'oublions pas que la maison de production est obligée de garantir 10% du financement, argent qu'elle n'a évidemment pas, et que comme il est impossible pour les maisons de production de tirer des revenus d'une production, il s'ensuit que toute occasion est bonne pour faire rentrer des sous dans le compte sous le vocable «frais d'administration».

Occasions auxquelles les gouvernements ont mis un frein en garnissant leurs contrats de clauses qui empêchent les maisons de production de «piger» dans le devis de petits «accommodements raisonnables», ou d'y cacher quelques petits coussins qui au pis seront dépensés lors de la production ou au mieux, leur permettra de poursuivre leurs activités.

A chaque production dans ce système dit d'industrie privée, c'est l'argent des contribuables qui assure. Il serait amusant de calculer combien peut valoir alors le prix d'une entrée au cinéma (entrée qui enrichit les coffres des grands exploitants

américains), lorsque le contribuable qui l'achète a déjà payé quoi, cent mille fois le prix de son ticket. Il a bon dos, le payeur de taxes, dans cette industrie qui n'a de privé que le nom.

J'ai dit plus haut que l'entreprise de distribution pouvait faire partie de la structure financière de la production. A condition d'en convaincre une de prendre le film. Trouver un distributeur quand on n'a pas la réputation de faire des succès de box office s'avère un autre parcours du combattant. A la décharge des compagnies de distribution, elles opèrent avec le plus haut niveau de risque. Un seul échec peut la mener au bord de la ruine, voire même la couler définitivement. Ce fut le cas d'un des grands studios hollywoodiens, United Artists, fondé en 1919 par Charlie Chaplin, Mary Pickford, D.W. Griffith et Douglas Fairbanks afin d'exercer un contrôle sur leurs projets.

Je cite un article de Wikipedia: *«En 1918, Charlie Chaplin ne réussit pas à convaincre sa compagnie apparentée First National Pictures d'augmenter ses budget de production, malgré que Chaplin fut un de leurs producteurs ayant le plus de succès. Mary Pickford et Douglas Fairbanks avaient leurs propres contrats respectivement avec First National Pictures et Famous Players-Lasky, mais ces contrats venaient à échéance sans la perspective d'un éventuel renouvellement. Le frère et gérant de Chaplin, Sydney Chaplin, en a déduit qu'il se passait quelque chose de pas catholique. Il prit contact avec Pickford et Fairbanks. Ensemble ils engagèrent un détective privé qui découvrit un plan de toutes les compagnies d'importance pour se fusionner et par la suite capturer les compagnies d'exploitation en les embarrant dans des contrats de cinq ans.*

Chaplin, Pickford, Fairbanks et D.W. Griffith signèrent alors l'incorporation de United Artists en tant que «joint venture» le 5 février 1919. Chaque associé détenait 25% des actions préférentielles et 20% des actions ordinaires de la «joint-venture», les 20% restant des actions ordinaires étant détenues par l'avocat-conseil William Gibbs McAdoo(...). Vétérans d'Hollywood, les quatre vedettes avaient décidé de former leur propre société afin de mieux contrôler leurs intérêts. Ils furent motivés par le fait que de nombreux producteurs et distributeurs hollywoodiens avaient resserré leur contrôle sur les cachets des acteurs ainsi que sur les décisions créatives, manoeuvre qui se termina par la création des Majors», ces grands studios qui possèdent la mainmise sur la production cinématographique hollywoodienne(...) Lorsqu'il entendit parler de cette initiative, Richard A. Rowland, pdg de Metro Pictures, aurait dit: les fous se sont emparés de l'asile!. Les quatre partenaires formèrent leur compagnie de distribution... et la compagnie établit son siège social au 729 Seventh Avenue à New-York.»

En 1979, tel que raconté par son PDG Steven Back dans son livre *Final Cut*, United Artists s'est engagé avec le directeur Michael Cimino dans la production de son film *Heaven's Gate* dont le dépassement budgétaire extravagant valut à United Artists de déclarer faillite à cause principalement de l'échec au box-office de la production qui avait coûté plus de 44 millions. UA a ainsi perdu sa réputation avec un seul film, et ne s'en est jamais remis.

Oui, un distributeur peut se planter et couler une entreprise bien établie avec une seule production. Voilà pourquoi il est si difficile d'obtenir l'aval d'un distributeur en amont de la production. Bien sûr, les chiffres de la production cinématographique québécoise n'ont rien de commun avec ceux du cinéma hollywoodien. Le budget moyen d'un film québécois tourne alentour de cinq ou six millions, les devis plus élevés nécessitant d'habitude des ententes de co-production ou des mesures de financement exceptionnelles. Le distributeur assume tous les frais de sortie du film, sans que ce dernier ne lui offre aucune garantie, et malgré le soutien financier des institutions. Il n'existe pas de recettes pour un film à succès et il arrive que certaines productions inclassables fassent un tabac au box office, mais la moyenne au bâton des films québécois est assez faible.

J'aime bien citer le cas du film d'Alain Corneau, *Tous les matins du monde*, avec Jean-Pierre Marielle dans le rôle d'un professeur de viole de gambe au dix-septième siècle en deuil de son épouse. Rien dans ce beau film mélancolique, sombre, tourné avec une grande sobriété, sur des personnages endeuillés, tristes, pratiquant un instrument qui transpire la douleur, et qui raconte les rapports difficiles entre un maître musicien et son élève, n'aurait pu laisser présager les sept millions d'entrées qu'il a fait en France. Et bien peu dans le milieu ont été capables d'expliquer ce succès hors normes.

Les studios hollywoodiens essaient depuis toujours de formater la recette du succès en se livrant à des reproductions à l'infini de produits qui ont fonctionné et en y ajoutant un marketing agressif de produits dérivés. Il ne faut pas y chercher de la nouveauté. L'enjeu est trop élevé lorsque faire le film, le promouvoir et le distribuer impliquent des coûts qui dépassent parfois les trois cent millions de dollars qu'il faut impérativement rentabiliser.

Un distributeur de films québécois non seulement ne dispose pas de recettes, ou des moyens suffisants pour assurer une promotion efficace, mais il s'adresse à un marché de langue française infiniment restreint et doit composer avec l'omniprésence des produits américains sur nos écrans. La carrière d'un film québécois se passe sur un nombre limité de salles et les exploitants, principalement des chaînes américaines, ne se gênent pas pour jouer avec les pourcentages de la recette remis aux distributeurs. Ceux-ci ont toujours l'espoir de se rabattre sur les ventes télé mais dans le paysage volatile des supports télévisuels actuels, où les GAFA, Netflix etc. se taillent la plus grande part de marché, difficile d'y trouver son beurre, et les télés conventionnelles ajustent leurs offres en conséquences.

Ainsi, la société Radio-Canada a investi trente-cinq mille dollars dans la structure financière de mon dernier film, *UNE MANIÈRE DE VIVRE*, ce qui est une façon très bon marché de combler deux heures de temps d'antenne! Et encore, sur trois ans.

C'est la raison pour laquelle les institutions ont mis sur pied des aides à la distribution et à l'exploitation qui permettent au distributeur de minimiser les risques. Toutefois ces aides ont une contrepartie néfaste: elles maintiennent les compagnies de distribution sur le respirateur artificiel, et un peu comme les subventions à l'édition de livres font que les éditeurs publient le plus grand nombre de livres possible afin de toucher le maximum de sous et se soucient peu de soutenir la carrière d'un livre une fois publié, les compagnies

de distribution acceptent de distribuer un grand nombre de productions sans nécessairement avoir les moyens d'en assurer la carrière en salle ou le suivi ailleurs. Cela donne des situations où sept films québécois sortent en même temps et chacun se tire dans le pied, le nombre d'écrans offerts aux productions québécoises étant limité.

Ainsi mon dernier film, *UNE MANIÈRE DE VIVRE* est-il sorti en 2019 en même temps que cinq autres films québécois. Après trois semaines dans une des salles du cinéma Beaubien, et malgré que le guichet refusait du monde, le film a été retiré afin de faire place à d'autres, et disparut ensuite sans laisser de traces. Cela fait malheureusement partie du naufrage mentionné dans le titre de cet ouvrage.

Combien d'excellents films québécois ont connu le même sort! Et ne sont à peu près plus disponibles sur aucun support, le DVD étant devenu une chose du passé pour la plupart des distributeurs. Quant à les trouver sur les plate-formes, bonne chance!

Combien d'excellents films québécois ont connu un si bref passage en salle qu'ils n'ont été vus que par un très petit nombre de spectateurs, et que leur carrière s'est terminée abruptement. Je cite à titre d'exemple le très beau film de Yan Giroux, *A CEUX QUI NE ME LIRONT PAS*, et le magnifique *NOUS SOMMES GOLD*, d'Eric Morin. Je suis persuadée que les lecteurs de cet ouvrage ne savent même pas que ces films existent.

Il faut noter que dans la convention collective des réalisateurs, un réalisateur doit toucher, de mémoire, 1,8% sur «tous supports existants ou à venir» et cela inclut bien sûr, les plate-formes tous acabits qui ont émergé dans les derniers cinq ans.

Non seulement les réalisateurs ne touchent-ils rien, mais bien souvent, le réalisateur ignore que son ou ses films sont programmés sur ces plate-formes. Il y a là une sérieuse lacune à examiner. Comment se fait-il que les plate-formes qui utilisent nos films ne contribuent pas à leur financement? Allons, un peu de courage politique!

Si par chance, ou par nécessité (les subventions) un distributeur québécois s'engage à distribuer une production québécoise, il ne peut offrir le plus souvent qu'un minimum garanti dérisoire dont la structure financière du film ne s'enrichira guère. Et la plupart du temps, la concurrence féroce du produit américain handicapera considérablement ses entrées.

Dans ce contexte on ne peut le blâmer de devenir un peu trop frileux dans ses choix. J'ai connu un distributeur qui ne voulait plus distribuer aucun film québécois à moins que ce dernier ne puisse faire trois cent mille dollars. Peu de films québécois peuvent se hausser à cette exigence. Même avec des grands noms connus, même avec un sujet populaire, même avec une facture réussie, nos films sont éjectés des écrans pour les raisons que j'ai mentionnées plus haut, quand l'exploitant ne se fait pas carrément menacer par la chaîne américaine de ne pas avoir accès à la vache à lait des plus grands succès hollywoodiens.

Certains distributeurs se sont protégés en faisant appel à des partenariats avec des entreprises étrangères ou hors-Québec, pour se trouver en mauvaise posture lorsque celles-ci décident de retirer leurs billes.

Récemment, les Films Séville, important distributeur de films avec un épais catalogue de films à succès, a dû fermer boutique lorsque EOne, son «backer» américain, s'est retiré du jeu. Or EOne est devenu le propriétaire, en vertu d'anciens contrats de cession intégrale dits «*buy-out*», de nombreux films québécois qui dorment dans leurs entrepôts

et dont la compagnie n'a cure. Heureusement, Pierre-Karl Péladeau a créé, à grands frais personnels, la plate-forme Eléphant, Mémoire du cinéma québécois afin de préserver d'abord, puis de commercialiser ensuite via son site Illico la presque totalité du cinéma québécois. Il y a là-dedans une part de philanthropie et une part de mercantilisme, mais grâce à Eléphant, de nombreux films québécois et parmi les plus anciens ont été re-masterisés, numérisés, restaurés et offerts au grand public par le biais d'Illico.

N'eut été de cette glorieuse initiative privée, le patrimoine de films québécois continuerait de dormir sur les multiples tablettes et n'auraient jamais connu ce regain de vie publique. La plate-forme a connu un grand succès, et continue de négocier les droits perdus et de restaurer les films produits au fil des années, depuis les balbutiements du cinéma québécois.

Mongrel Films et Mangrove Medias ont également été partenaires de distributeurs québécois, ainsi que MK2, la firme fondée par Marin Karmitz en France. Ces partenariats ne se sont pas avérés concluants.

Depuis les années 80, ont disparu Malofilms, Behaviour, Film Tonic, Prima Films, Alliance Vivafilms, Cinéma libre, Métropole, les Films Chrystal, les Films Séville dont les catalogues ont changé de mains ou se sont réactualisés sous de nouveaux noms. C'est dire les portes tournantes que sont les compagnies de distribution, et la difficulté pour les producteurs d'établir des liens durables avec ces avatars à la vie parfois trop courte. Que dire des auteurs lorsque les cessions de distribution exagérément longues (20 ans) ont expiré.

On ne peut même pas savoir qui détient les droits d'exploitation des films.

En matière d'exploitation et de distribution des films, la France a vu venir bien avant tout le monde le rouleau-compresseur américain. Dès 1946, elle prenait des mesures afin de contrer la possession abusive des écrans français par les grandes chaînes américaines filières des grands studios.

Ces grandes chaînes avaient, en achetant la presque totalité des salles en Italie, mis le cinéma italien à genoux, lui qui avait pris un si formidable essor avec les très grandes oeuvres des années cinquante, et de grands cinéastes comme Fellini, Olmi, Antonioni, De Sica, etc. Même chose avec l'Espagne et les pays de l'Est, la volonté des «majors» étant de dominer l'exploitation des salles afin d'y faire le *dumping* de leurs produits. Ils ont réussi partout en Europe et au Canada, sauf pour l'exception française. Alors que presque toutes les cinématographies européennes se sont effondrées devant la mainmise américaine sur les écrans et l'absence de renouvellement de capitaux, la France, elle, a fleuri.

Elle a créé par la loi du 25 octobre 1946 le Centre National de la Cinématographie, un établissement public à caractère administratif français, doté d'une personnalité juridique et d'une autonomie financière et placé sous l'autorité du ministère de la Culture.

Depuis 2009, six missions principales lui ont été assignées : 1° réglementation du cinéma ; 2° soutien à l'économie du cinéma, de l'audiovisuel et du multimédia ; 3° promotion du cinéma et de l'audiovisuel ; 4° protection et diffusion du patrimoine

cinématographique ; 5° actions européennes et internationales ; 6° commission de classification.

La création du CNC est aussi la conséquence de l'accord Blum-Byrnes, qui impose l'abrogation des règles d'interdiction de projection des films américains.

Le 24 septembre 1948, le Journal officiel publie la première loi d'aide du CNC aux producteurs de films français et aux exploitants de salle grâce à un fonds d'aide alimenté par la taxe spéciale additionnelle.

En 1953, un nouveau décret établit la « prime à la qualité » pour le court métrage et en 1959 l'« avance sur recettes » pour le long métrage, afin d'aider les films « de nature à servir la cause du cinéma français ou à ouvrir des perspectives nouvelles à l'art cinématographique ».

Créée en 1960, l'Avance sur recettes a pour objectif de favoriser le renouvellement de la création en encourageant la réalisation des premiers films, et de soutenir un cinéma indépendant, audacieux au regard des normes du marché et qui ne peut sans aide publique trouver son équilibre financier.

L'attribution des avances sur recettes est décidée par le Président du CNC après avis des commissions composées de personnalités reconnues de la profession.

Le budget du CNC n'est pas alimenté par l'impôt, mais par des taxes spécifiques touchant le secteur de l'audiovisuel :

la taxe spéciale additionnelle (TSA), prélevée à hauteur de 10,72 % sur le montant des tickets de cinéma ;

la taxe sur les éditeurs et les distributeurs de services de télévision, qui se décompose en deux volets : la TST applicable aux éditeurs, portant notamment sur les recettes de publicité et de parrainage, sur les appels surtaxés et SMS et sur la contribution à l'audiovisuel public, et la TST-D, applicable aux distributeurs de services de télévision, portant sur les abonnements ;

la taxe sur la diffusion en vidéo physique et en ligne de contenus audiovisuels.

Le produit de ces taxes a été fixé à 700 millions d'euros dans le budget 2014 du ministère de la Culture.

Qu'attend-on pour faire la même chose ici?!

Après la deuxième guerre mondiale, un groupe d'exploitants de salles s'est fédéré, créant le réseau UGC, anciennement Union Générale Cinématographique, groupe audiovisuel français spécialisé dans l'exploitation cinématographique en France et en Belgique. Créé en 1946, il est également présent dans la production et la distribution cinématographique et télévisuelle.

Possédant le 3e réseau de salles en France (après Pathé et CGR), UGC est aujourd'hui l'un des acteurs majeurs de l'industrie cinématographique française et compte 5 241 salles actives.

Cette initiative a permis de contrer l'achat des salles par les conglomérats américains.

La France a également acheté une pluralité de salles de cinéma à travers le pays et créé un réseau de salles dites « Art et essai » pour les films plus exigeants.

Sur un ticket vendu, l'exploitant reverse deux taxes : la TVA (5,5 %) et la TSA (10,72 %), collectée par le CNC. La recette restante, qui représente 83,98 % du prix de chaque billet, est appelée la Base Film. Cette Base Film sert d'assiette à la rémunération du distributeur du film, selon un taux de location qui est généralement de 50 %.

Toutefois, ce taux diminue fréquemment au fur et à mesure de l'exploitation des films, selon des négociations menées chaque semaine.

En complément de l'Avance sur recettes et des autres modalités de soutien, le gouvernement français a mis sur pieds un réseau de SICAV, abréviation de Société d'Investissement à Capital Variable. Une SICAV est une personne morale qui possède un conseil d'administration avec des actionnaires pourvus chacun d'un droit de vote lors de l'assemblée annuelle. La SICAV est un dispositif fiscal intéressant pour les petits investisseurs mais aussi pour les investisseurs fortunés. L'argent investi dans une SICAV évite d'acquiescer en direct des valeurs mobilières. L'intérêt principal est la diminution du risque puisque la SICAV va regrouper de très nombreux petits investisseurs pour placer l'argent sur différents supports. De cette façon, la baisse d'une action peut être compensée par la hausse de plusieurs autres. Le Québec a fait une tentative analogue en créant en 1980 des sociétés de crédit d'impôt pour petits investisseurs, mais ces sociétés ont occasionné tellement de fraudes que les gouvernements ont opté pour un crédit d'impôt différent, basé celui-là sur la masse des salaires payés lors d'une production.

Cette politique française de soutien au cinéma, la seule de son genre en Europe, a donné les résultats que l'on sait: la France produit de façon soutenue entre cent et cent cinquante films ayant une carrière nationale et sur les marchés internationaux. C'est le seul pays européen à tenir tête aux studios hollywoodiens. Il a permis à la France de produire une cinématographie variée et de grande qualité, forte de recettes qui ne disparaissent pas toutes dans les bourses américaines. Après tout, la France est le pays des frères Lumière et de Pathé.

Il faut dire cependant que toutes ces mesures ne sont pas allées de soi. Un ami cinéaste français, le regretté Jean-Charles Tacchella, avait un jour dressé une liste de tous les points gagnés par le milieu du cinéma qui a chaque combat donné n'a pas hésité à sortir dans les rues en masse pour exiger telle ou telle mesure de soutien.

Ce genre de manifestation ne fait pas partie de nos us et coutumes, mais on doit souligner que la Loi-Cadre sur le cinéma intervenue au Québec en 1975, a vu le jour grâce à une poignée de cinéastes courageux dont Jean-Pierre Lefebvre, Jacques Leduc et Roger Frappier qui décidèrent d'aller occuper le Bureau de surveillance du cinéma situé dans l'édifice gouvernemental du 360 rue McGill. Ils furent alors rejoints par l'ensemble du milieu et pendant plusieurs semaines, l'endroit se transforma en un espace où vont se tenir spontanément une sorte « d'États généraux du cinéma québécois ». Ce coup de force, va finalement entraîner l'adoption, début 1975, de la loi créant l'IQC aujourd'hui devenu la Société de développement des entreprises culturelles (SODEC). »

On n'a rien sans rien. Il est peut-être temps de ressortir dans la rue. Et un des problèmes actuels de notre cinématographie, c'est qu'on ne trouve plus guère de cinéastes pour faire les gestes d'éclat nécessaires susceptibles d'amener les gouvernements à revoir le financement et le fonctionnement de leurs organismes. Soit les cinéastes sont devenus des septuagénaires fatigués, soit ils ne font plus confiance aux gouvernements dont les promesses, au fil des ans, ont constamment été rompues.

La communication n'a jamais été particulièrement bonne entre les fonctionnaires et le milieu, plombée par les frustrations des deux côtés devant une situation qui ne s'améliore pas. Dans les rapports annuels des deux organismes gouvernementaux, on retrouve à répétition des vœux pieux pour améliorer la communication avec le milieu du cinéma et des protestations d'ouverture et de confiance que l'on ne retrouve pas souvent dans les faits.

Et puis bon an mal an, le Québec continue de produire quantité de films qui font leur chemin soit dans les festivals, soit au box office, soit à l'international et le sentiment d'urgence n'existe que chez ceux qui, comme moi, doivent livrer à chaque production une lutte épuisante.

LES ENVELOPPES CORPORATIVES

Une des mesures de soutien mises en place par les deux paliers de gouvernement n'a jamais fait l'unanimité; c'est l'enveloppe corporative. Instaurées afin d'éviter que les compagnies de production ne tombent comme des mouches vu la totale absence de revenus des productions, ces enveloppes corporatives ont connu de nombreuses mutations. À l'origine elles étaient calculées sur les succès aux guichets. Mais peu de films avaient la chance, pour toutes les raisons énumérées antérieurement, de rapporter de l'argent au box-office. Donc peu de compagnies pouvaient bénéficier du soutien automatique de l'aide corporative, qui consiste à décerner un montant discrétionnaire et automatique basé sur la performance de ses productions à une compagnie qui n'a aucune autre formalité à remplir.

Pas de comparatifs, pas de dépôts à répétition, pas d'attente, pas de lecteurs. C'est un «cadeau» que reçoit la compagnie qui peut alors procéder au développement et à la production d'un ou de plusieurs projets de son choix et que l'on récompense pour son bon jugement en négligeant le fait que la bonne performance d'une année peut être la catastrophe de l'année suivante.

Cette mesure a été portée à son paroxysme avec l'établissement par Téléfilm Canada d'une grille de pourcentages destinée à «mesurer» la performance des compagnies de production: tant de pourcentage pour le succès au guichet, tant de pourcentage pour des sélections dans des festivals majeurs, tant pour des festivals mineurs, tant pour la visibilité à l'étranger, tant pour les prix remportés, tant pour l'expérience et la qualité des participants au projet, tant pour les réalisateurs, producteurs, scénaristes, etc. une grille comptable un peu infantilisante qui nous ramenait sur les bancs d'école.

Quiconque n'obtenait pas le pourcentage suffisant n'avait pas droit à l'aide corporative. Inversement quiconque avait connu une bonne année pouvait compter sur des sommes discrétionnaires considérables (on a vu une compagnie décrocher 26 millions de dollars sur cinq ans sans rendre de compte à personne).

On devine les frustrations du secteur dit indépendant (lire petit budget) qui voyait ses projets refusés et des millions lui passer sous le nez pour être versés dans les coffres des compagnies de production majeures sans autre forme de procès.

Pour les compagnies de production qui en jouissaient, l'aide corporative représentait un immense avantage: elles pouvaient développer des projets sans passer par la galère des dépôts de développement, elles pouvaient financer la production de projets à son seul goût sans quêter l'aval des fonctionnaires, employer qui elles voulaient, présenter à la Banque et aux distributeurs un plan d'affaire rationnel basé sur des chiffres concrets et des prévisions vraisemblables, prévoir des sorties en salle avec un minimum d'incertitude, un immense atout dans une industrie aussi aléatoire.

Elles en ont largement profité. Elles ont également créé beaucoup de ressentiment dans le milieu des producteurs moins fortunés en allant piger dans les comparatifs pour des compléments de financement, situation injuste puisque le projet était déjà assuré d'une grande partie du financement.

A plusieurs reprises les gouvernements se sont ravisés, les enveloppes ont disparu, sont revenues, ont changé de forme, puis n'est restée que l'enveloppe au développement mise sur pied récemment par Téléfilm Canada et le soutien aux entreprises de la Sodec, qui en 2022 se chiffrait à 35 millions de dollars pour l'ensemble des industries culturelles.

Notons au passage que à la tête de quelques-unes des compagnies qui décrochent le plus souvent le financement de leurs projets, on retrouve d'anciens directeurs soit de Téléfilm Canada, soit de la Sodec, soit de l'Office national du Film, soit de la Société Radio-Canada. Il semble qu'avoir dirigé un de ces organismes rende la recherche de financement plus facile et ma foi, plus efficace.

On se souviendra également de la fameuse «Prime à l'excellence» décernée par la Sodec à un cinéaste choisi pour sa bonne performance. Fameuse, parce que le regretté Jean-Claude Lauzon (*Un Zoo la nuit*, *Léolo*) y avait mis un terme en déchirant publiquement le chèque de cent mille dollars que lui avait remis la Sodec.

LE FAMEUX, L'INFÂME SCÉNARIO

Les scénaristes vous obstineront dur comme fer: le scénario est une oeuvre indispensable. Les réalisateurs leur répondront que tout film est d'abord un récit en images et en sons. Un mauvais scénario peut donner un bon film, et un excellent scénario peut donner un mauvais film (*Saving Private Ryan*). Le scénariste, à son grand dam, peut bien inventer l'histoire, ce n'est pas lui qui va la raconter. Et ce que le spectateur de cinéma voit au bout du compte c'est le récit que fait le réalisateur de l'histoire écrite par un scénariste.

Cette querelle dure depuis toujours. Doit-on reconnaître un scénario comme une oeuvre à part entière, ou le scénario n'est-il que le plan d'un récit à venir. Les institutions tombent souvent dans le piège. Pour mémoire, le cinéma américain qui fit ses débuts hollywoodien dans les années 20 s'est construit à partir d'auteurs de théâtres qui venaient pour la plupart de la côte Est des Etats-Unis ou d'Europe. Et ce sont les lois de la dramaturgie théâtrale qui ont façonné les premiers scénarios écrits. On parle des trois actes, du conflit comme dynamique principale, de la victoire du Bien sur le Mal, et de la transformation du héros.

Le cinéma européen a très vite évolué vers d'autres formes de dramaturgies en évoquant le caractère distinctif du récit cinématographique, soit l'ellipse, la capacité de multiplier les lieux, le découpage en plans, et le maniement du temps et de la durée.

Le dialogue et l'action sont restés les principaux ingrédients du cinéma hollywoodien, alors que d'autres cinématographies, notamment les Russes, privilégiaient l'image, le montage et le son. Lire un scénario de film américain est une tâche relativement facile: ils se ressemblent tous, et sont formatés jusqu'au moindre iota à la fois dans la forme et dans le contenu. Je me permets cette observation parce que lors de mon séjour à Hollywood, j'ai dû lire plusieurs centaines de scénarios que mon amoureux de l'époque, un réalisateur, recevait sans arrêt.

Lire un scénario qui n'est pas formaté à l'américaine demande un effort plus soutenu, et surtout, une certaine sophistication. Les difficultés techniques liées à l'écriture d'un scénario sont innombrables. Il s'agit pour le scénariste de faire VOIR et ENTENDRE une histoire et des personnages qui n'existent que sur papier. Il suffit que le scénariste s'écarte du format pour rencontrer de nombreux pièges qui peuvent faire obstacle à la bonne compréhension de l'histoire.

J'ai rencontré ce genre d'obstacle sur à peu près tous mes films, et à de nombreuses reprises lors d'activité de conseil ou d'ateliers de scénarisation. La majorité des lecteurs de scénario lisent avec des oeillères ou manquent carrément de l'imagination nécessaire pour visualiser le film à venir.

Plus le scénario se rapproche du film, plus il fait appel à l'imagination, plus il est difficile à lire pour quelqu'un qui n'est pas cinéaste.

J'en ai fait l'expérience à d'innombrables reprises.

J'ai eu un étudiant en maîtrise à l'université Concordia qui avait un formidable talent de dialoguiste (il écrivait déjà pour la radio) et nous avons travaillé ensemble pour développer le visuel de son histoire. Au terme de l'exercice, cet étudiant a produit un scénario exceptionnel tiré d'une expérience personnelle, qu'il a présenté comme mémoire de maîtrise.

Il devait donc passer devant un comité de défense afin d'obtenir son diplôme. Sur le comité académique, il y avait un directeur de théâtre, une professeur de scénarisation, et deux cinéastes: moi, qui défendait le candidat, et Jean-Pierre Lefebvre, qui enseignait à Concordia à l'époque. Lorsque les discussions commencèrent, les deux participants qui n'étaient pas cinéastes soulevèrent d'emblée d'importantes objections. Le scénario n'était pas «formaté» c'est-à-dire qu'il ne suivait pas les guides américains.

Le premier commentaire de Jean-Pierre Lefebvre fut de dire: ce scénario est prêt à tourner! ce qui était également mon avis. Nous étions les deux personnes sur ce comité qui avions «vu» l'histoire et le récit qui pouvait en être fait.

Nous avons dû nous taper pendant plusieurs heures des commentaires assez agressifs du genre: oui mais le personnage n'a pas d'arc... où est le conflit?... il n'y a pas de progression dramatique... Bref, au lieu de s'ouvrir au traitement très original que l'étudiant proposait, ces deux membres du comité avaient lu son scénario avec les oeillères des manuels américains genre Syd Field et l'absence de repères convenus les avaient détournés du contenu novateur et très réussi du scénario.

Jean-Pierre et moi répétions que le film était là, sur les pages, et que nous aurions pu le tourner sans y apporter de changements.

Notre expérience de cinéastes a fini par prévaloir et l'étudiant a obtenu son diplôme de maîtrise. Mais quelle frustration d'avoir dû se buter à des commentaires pré-mâchés, au manque de connaissances cinématographiques et à cet aveuglement naïf devant le grand potentiel filmique du scénario.

Lors d'un atelier international de scénarisation, j'ai vécu une expérience similaire. Chaque journée se terminait par une plénière où les personnes-ressources (scénaristes et réalisateurs) commentaient les scénarios des candidats (belges, suisses, français et québécois).

Une des candidates, la Suisse, s'est fait éreinter par les personnes-ressources qui se sont employées à détruire son scénario de façon abusive. N'en pouvant plus de ces critiques mesquines, j'ai demandé la parole pour résumer en quelques phrases ce que son scénario tentait de faire et qui était pour moi évident sur la page. Le réalisateur français a tout de suite exprimé le même avis, et nous avons défendu le scénario et la métaphore qui aurait dû en orienter la lecture. Deux réalisateurs qui avaient «vu» l'histoire, écrite par une femme de façon non-conventionnelle, histoire par ailleurs réussie malgré quelques maladroites techniques. Je n'ai plus jamais été invitée à siéger comme personne-ressources pour ces ateliers, mais la scénariste suisse m'a par la suite invitée à la première de son film pour me remercier de mon intervention.

Faut-il en conclure qu'un scénario doit nécessairement être lu par des réalisateurs? Non, mais ça aide! Un fonctionnaire ne lit pas avec la même expérience du récit cinématographique. Et sans cette expérience, il s'en remet souvent aux clichés du scénario à l'américaine pour évaluer un projet. A ce qu'on appelle «la grille»...

A titre anecdotique, lors de la production de mon film DEUX ACTRICES, j'ai fait appel à l'Aide au Cinéma indépendant qui était alors en vigueur à l'Office national du Film du Canada pour avoir des services de laboratoires. La personne en charge a refusé car elle n'aimait pas le scénario et surtout, n'y croyait pas.

Pour des raisons d'ordre créatif (et financier), le film se déroulait en deux parties sur deux supports différents: les répétitions des actrices sur vidéo se conjuguèrent avec l'histoire tournée sur pellicule de deux sœurs ayant grandi sans se connaître et qui se découvraient.

Dès le début du tournage, j'ai dû faire pression sur la personne pour obtenir le développement de la pellicule, car les assurances refusaient de m'assurer. J'ai fini par obtenir du bout des lèvres un numéro de production qui me permettait de faire développer ma pellicule à l'ONF.

Réaction de la personne en question lors de la première du film: j'ai adoré! je ne pensais jamais que ça fonctionnerait!

Comme quoi on travaille dans la confiance...

Réaction de deux productrices lorsque je leur avais soumis une adaptation de la pièce de théâtre de Michel Garneau LES GUERRIERS que je souhaitais réaliser, « ah, la guerre ça n'intéresse plus personne! »

Au tout début, il y avait le rond de feu, la terreur de la noirceur, le pouvoir d'une parole balbutiante qui tentait de décrire le monde, ses dangers, ses pièges, ses forces. C'était le privilège du conteur qui se dressait au milieu du rond de feu pour les exprimer en mots afin que tous sachent et profitent de l'enseignement.

A mesure que le psychisme humain s'est développé, les contes sont devenus des histoires et les histoires se sont mises à faire du sens.

Que sont les archétypes de l'Ogre, du Géant, du Lutin, de la Fée, de la Sorcière, du Roi, du Fils cadet, que l'on retrouve dans les contes de toutes les cultures, sinon un inventaire des périls et des ressources des temps pré-historiques et des programmes qu'il a fallu modifier afin d'évoluer.

Lorsque les contes primitifs ont évolué vers les mythes et les contes merveilleux, c'est que notre psyché, affranchi de ses instincts les plus primaires, se tournait vers les merveilles du monde, ses richesses, ses phénomènes inexplicables, ses fulgurances et réglait par les effets magiques les secrets de l'univers que la science, beaucoup plus tard, viendrait nous révéler.

Qu'est-ce que la mythologie gréco-romaine, et son corollaire, le théâtre, sinon la naissance du Héros, du Drame, de la Comédie et de la Tragédie? au sortir de la pré-histoire, l'être humain placé devant ses propres besoins, ses propres aberrations et les phénomènes de la nature, a besoin de sens. S'il ne comprend pas encore tout à fait sa place dans le monde, il a besoin de fabriquer du sens. Il a besoin d'histoires, il a besoin de s'inventer des raisons. C'est la raison pour laquelle se développera la dramaturgie moderne.

Mais au départ, il y a très longtemps, il y avait les contes.

SYLVAINE OU L'ESPRIT DE LA FORÊT était un conte merveilleux dans lequel l'Auteur, c'est-à-dire moi-même se retrouvait égarée dans une forêt magique, y rencontrait de nombreux personnages sortis de son inconscient. Elle finissait par trouver la mort, libérant ainsi dans l'univers tous ces personnages pour l'éternité. C'était un conte sur l'immortalité, celle que confère la création, celle qui fait que les morts continuent à vivre dans les mémoires de ceux qui les ont connus. Celle qui rassure, apaise et qui permet de conjurer l'anxiété face à la mort. C'aurait été un film lumineux.

Je ne raconterai pas l'histoire qui a résulté de plusieurs années d'écriture et de lutte pour la liberté de conception. Mais je peux affirmer que le scénario fut accueilli par les créateurs et les techniciens avec lesquels j'avais l'habitude de travailler comme une grande réussite cinématographique.

Les fonctionnaires? Ils ont traité le scénario de «délire narcissique et de charabia psychanalytique» et ce ne sont pas les commentaires les moins venimeux que mon projet a reçu d'eux.

Ce manque d'ouverture et le venin contenu dans les commentaires ont eu raison de moi. J'ai mis le scénario de côté pour ne plus y toucher. mais cette histoire m'habite encore.

S'il faut beaucoup d'humilité pour écrire un scénario sachant qu'on ne contrôlera pas son passage à l'écran, il faut également beaucoup d'humilité pour lire un scénario, surtout lorsqu'il n'a pas été écrit dans les «normes» de l'industrie (lire : à l'américaine). Or j'ai pu constater après quarante ans de pratique d'écriture et de confrontation avec

les lecteurs et les fonctionnaires, que l'humilité n'est pas la première de leurs qualités. Beaucoup d'entre eux partent du principe qu'ils ou elles savent, et que je ne sais pas. Simplement parce que je n'écris pas de scénarios conventionnels. Je dois donc à leurs yeux ne pas être compétente.

D'autant plus que je suis cette imposture, une actrice devenue réalisatrice. C'est une logique grinçante qu'ils et elles appliquent aux projets qu'ils doivent juger et je suis loin d'être la seule à avoir souffert de cette arrogance et de cette étroitesse de vues. Je ne compte plus le nombre de scénarios originaux (lire non-conventionnels) sur lesquels j'ai eu le bonheur d'être conseillère, qui n'ont pas trouvé d'écoute auprès des fonctionnaires. Une postulante s'était même fait dire qu'il y avait trop de projets sur les vieux...

Je ne compte plus les films étrangers sur lesquels le milieu s'extasie, et qui n'auraient sûrement pas obtenu l'aval des fonctionnaires en raison de leur caractère novateur. Cette attitude finit par produire un cinéma convenu, sage, répétitif, «permis» comme le disait si justement feu Jean Chabot lui-même auteur de grands scénarios qui n'ont jamais obtenu de financement. C'étaient les scénarios d'un grand cinéaste, mort trop jeune d'un cancer probablement causé par les frustrations d'une carrière avortée sous tous aspects et qui promettait tant.

J'ai enseigné la scénarisation à l'université Concordia pendant de nombreuses années. Le meilleur cours que j'ai donné, et celui qui a obtenu la plus grande adhésion est un cours où dès le début, sachant que les étudiants auraient peu de temps pour écrire à cause des productions sur lesquelles ils devaient bosser, sachant que je devrais courir après les textes avec les retards inévitables que leur curriculum occasionnerait, je leur ai dit tout de go: vous n'écrirez rien dans ce cours. Je leur ai expliqué que la session serait employée à visionner et à discuter des films dont le scénario présentait un concept narratif original et complètement hors des normes habituelles. Parmi les films visionnés, il y a eu ET LA LUMIÈRE FUT du cinéaste géorgien Otar Iosseliani, SMOKE, de Wayne Wang, PROVIDENCE d'Alain Resnais (mais chaque film de Resnais aurait pu se qualifier) et quelques autres dont je ne me rappelle plus les titres.

Les étudiants de cette session s'en rappellent encore tellement l'expérience avait été enrichissante. Non seulement ils avaient été libérés du devoir d'écrire sans en avoir le temps et à la va-vite, mais ils avaient pu voir des films épatants dont le scénario ne correspondait à aucune norme habituelle et qui étaient pleinement réussis.

On peut imaginer qu'aucun de ces films n'auraient obtenu l'aval de Téléfilm ou de la Sodec.

Ecrire un scénario présente un grand nombre de difficultés techniques. En premier lieu, le format, dicté par la nécessité pour toute l'équipe de production de pouvoir en tirer les informations nécessaires. Cela implique de diviser l'histoire en «actes» puis les actes en scènes, lesquelles comportent chacune une entête faisant état du lieu, de l'heure, et de l'endroit précis.

Les dialogues sont centrés au milieu de la page, afin de faciliter le passage de ce qui est parlé à ce qui est action.

L'action elle-même est rythmée par des paragraphes qui représentent en gros la quantité de plans que la scène comportera.

Pour l'équipe de production, une page de scénario équivaut en gros à une minute de film. 90 pages, 90 minutes.

Ce découpage de l'histoire permet à l'équipe de production de dresser un devis précis et de prévoir le tournage, mais elle ne facilite en rien la lecture du profane.

On ne lit pas un scénario de la même façon qu'on lit une oeuvre littéraire, fut-ce seulement en raison de ce format technique. Aucune description des pensées des personnages n'est permise en théorie. La règle d'or? Ce qui ne peut pas se voir ne s'écrit pas. Ainsi on ne peut pas écrire «la mère de Georges» ou «Georges pense que...» Mais parfois, cela s'avère nécessaire et le succès avec lequel ces éléments s'intégreront dans le scénario dépend de l'habileté du scénariste.

Alain Resnais était un génie de la forme et du récit, bien qu'il n'ait écrit le scénario d'aucun de ses films. Il a travaillé souvent avec Jean Gruaud, auquel il lançait un défi particulier, comme celui qui est à l'origine de MON ONCLE D'AMÉRIQUE, ou de LA VIE EST UN ROMAN. Chacun de ces scénarios et chacun des films qui en a résulté est un chef-d'oeuvre cinématographique, et le résultat non seulement d'une complicité exceptionnelle entre scénariste et réalisateur, mais d'une grande ouverture de la part des instances qui ont financé les films. Et surtout, surtout, l'attitude qui prévaut dans le cinéma français qui fait que l'on soutient une oeuvre, au lieu de soutenir un projet. Cette attitude aura permis à Alain Resnais d'avoir toutes les audaces. Et chacun de ses films est une totale réussite. (HIROSHIMA MON AMOUR, MON ONCLE D'AMÉRIQUE, PROVIDENCE, L'AMOUR A MORT, LA VIE EST UN ROMAN, MELO, ON CONNAIT LA CHANSON pour n'en citer que quelques-uns).

Le lecteur de scénario n'a accès qu'à ce qui se voit et ce qui s'entend. Action, décor, accessoires, costumes, lumières, lieux, dialogues sont les éléments qui lui permettront de visualiser l'histoire et donc d'anticiper le film qui en sera tiré. Ce qu'il lit est un plan pour un film.

Le scénariste doit donc avant toute chose visualiser son histoire et la rendre sur papier le plus concrètement possible. Or, l'imagination de chaque lecteur est différente, d'où la première difficulté de lecture d'un scénario.

Trop d'informations, trop d'explications et le lecteur perd le fil de l'histoire. Pas assez et il devient incapable de la suivre. On comprend alors les difficultés techniques que présente la rédaction d'un scénario qui s'écarte des normes auxquelles le lecteur moyen est habitué.

Le scénariste doit inventer de nouveaux codes, de nouveaux repères, développer de nouvelles habiletés qui permettront au lecteur éventuel de s'y retrouver.

Chaque projet de film représente un nouveau défi pour le scénariste. S'il choisit de se conformer au modèle absolu du cinéma hollywoodien, il doit donc trouver pour son

histoire «l'incident déclencheur, les complications progressives (ce qu'Aristote appelait les péripéties) la crise, le climax et la résolution». A l'intérieur de cette structure, il rencontrera deux problèmes majeurs: l'exposition et le point de vue. (*Establishment and point of view*). C'est lors de la conception de ces deux éléments que surviennent la majorité des erreurs ou des maladroites.

L'exposition, c'est l'ouverture et la présentation de l'histoire. Il s'agit de prévoir ce que le spectateur a besoin de savoir pour prendre pied dans le déroulement de l'histoire. Comme l'écrivait Michel Chion dans *ECRIRE UN SCÉNARIO*, il ne faut jamais sous-estimer les connaissances implicites du spectateur (lecteur) Or c'est une faute répandue dans beaucoup de scénarios, surtout lorsque le fonctionnaire exige des «explications» alors que le spectateur, lui, placé devant les images, aura déjà tout compris.

Au cours des nombreuses ré-écritures exigées par les institutions, le scénariste va se perdre dans le dédale d'informations qui ne sont pas nécessaires, alourdissant ainsi l'exposition de son histoire qui devrait au contraire bénéficier d'une impulsion brève et tonique.

Quant au point de vue, c'est lui qui détermine qui sait quoi, des personnages et du spectateur. Par exemple, le genre détermine parfois le point de vue: dans un suspense, le spectateur sait quelque chose que le protagoniste ne sait pas. Dans la comédie, le protagoniste agit tout à coup d'une façon que le spectateur ne prévoyait pas. Dans la tragédie, le protagoniste sait qu'il court à sa perte, et entraîne le spectateur avec lui. Dans le drame conventionnel, le scénariste peut suivre à la fois le point de vue du protagoniste, et lui réserver des embûches auxquelles il devra se mesurer. D'autres personnages que le protagonistes peuvent savoir des choses que le protagoniste ignore. Toute l'habileté du scénariste consiste à construire son histoire en maniant les informations de façon à déjouer les attentes du spectateur et parfois, de son protagoniste. C'est le grand défi du point de vue.

Jean Gruaud a écrit *MON ONCLE D'AMÉRIQUE* en partant des théories d'Henri Laborit. Cette histoire qui véhiculait les principes énoncés par Laborit dans son livre *L'Éloge de la fuite* aurait pu devenir un exercice didactique lourd et sans intérêt, mais grâce au génie de Gruaud et de Resnais, de celui qui a fabriqué l'histoire et de celui qui l'a racontée, cette histoire est devenue la fascinante exploration de trois personnages essayant de comprendre leurs réactions devant les difficultés de leurs vies. C'est une histoire à trois têtes, et comme le mentionnait Gruaud dans un article, le producteur avait des doutes sur l'efficacité de présenter trois personnages en voix off alors qu'on ne les a jamais vus. Or cette idée, plus musicale que dramatique ouvre le film en faisant ce que Jean-Claude Carrière conseille: elle soulève des questions auxquelles répondront toutes les scènes qui vont suivre. Selon Carrière, chaque scène devrait poser une question, à laquelle répondra la scène suivante en posant à son tour une question. C'est ce qui assure un dynamisme qui propulse l'histoire en avant et garde le spectateur en alerte.

Dans nombre de commentaires reçus au fil des années, figurent «personnages secondaires pas assez développés». Ils sont secondaires. C'est la raison pour laquelle ils ne sont pas nécessairement développés sauf pour leurs interactions avec le protagoniste principal. Et lorsqu'ils auront pris les traits d'un acteur, le spectateur saura tout d'eux. Le fonctionnaire, lui, semble ne pas être capable de le percevoir sur la page.

Il voudrait tout savoir de tout le monde, et que le scénariste «explique» chacun des personnages et son rôle dans l'histoire. Mais le rôle du point de vue, c'est précisément de limiter les informations pour créer de la curiosité et du momentum. On voit l'incompatibilité de ces deux conceptions d'une histoire cinématographique.

Aujourd'hui, la norme lorsqu'on présente un scénario en production est de l'accompagner, comme ça se fait en publicité, de «*mood boards*» colligés par le réalisateur. Dans ces «*mood boards*», on retrouve des photos, des collages, des palettes de couleur, des références visuelles, parfois des clips avec des musiques suggérées, etc. Autant dire qu'on fait le film avant d'obtenir le financement! Or, qui sait dans quelles conditions, pas toujours optimales, le film sera tourné! D'autant plus qu'il est impossible, de l'avis de tous les intervenants du milieu, de prévoir le succès d'un film. On a beau mettre toutes les chances de son côté, histoire solide, belle mise en scène, vedettes connues, gros budget, bonne promotion, bonnes critiques, à la fin c'est le public qui décide.

Pour finir, le scénario parfait n'est pas la garantie du film parfait, ni du succès de box-office. Alors pourquoi nos fonctionnaires exigent-ils de si nombreuses ré-écritures selon des critères souvent factices, en fonction de commentaires clichés qui n'apportent rien de constructif au postulant?

En principe, si un producteur éclairé, en compagnie d'un distributeur expérimenté, juge qu'un scénario donné fera un bon film avec un réalisateur chevronné, de quel droit les fonctionnaires refusent-ils de le soutenir?

D'un droit complètement arbitraire, «*short list*» mise à part.

D'un droit qui pratique moins la sélection qu'il ne pratique l'élimination.

D'un droit qui concerne moins le projet que la compagnie de production qui a besoin de fonds pour survivre.

Mon ami Jean-Charles Tacchella disait que les statistiques font état de la situation suivante: 90% de postulants ont la chance de faire un premier film. ce pourcentage tombe à 60% pour un deuxième film, puis à 40% pour le troisième film et à 20% pour le quatrième. Puis, du moins en France, lorsqu'on a franchi le cap du quatrième film, on peut tourner de façon continue.

Ces statistiques ne s'appliquent pas ici, car on est constamment à la recherche du «prodige» qui éclatera sur les écrans internationaux au lieu de soutenir une oeuvre cinématographique de longue haleine. A quelques exceptions près, et on sait lesquelles...

LE QUEBEC À L'INTERNATIONAL

Depuis maintenant de nombreuses années, les deux paliers de gouvernement s'évertuent à favoriser la présentation des films québécois et canadiens à l'étranger, et/ou d'en favoriser la co-production avec des instances de production internationales.

Mon expérience dans cette aventure n'a guère été concluante.

En 1984, mon second film SONATINE obtenait le Lion d'Argent à la Mostra de Venise, prix prestigieux décerné à l'unanimité par un jury non moins prestigieux: Antonioni, les frères Taviani, Ermanno Olmi, Gunter Grass et un autre dont je ne me rappelle plus le nom.

Ce prix aurait dû ouvrir une petite fenêtre pour mes films à venir sur la scène internationale. Or dans les prochaines années qui ont suivi, tous mes projets personnels ont été refusés, mettant ainsi un terme à la carrière internationale de mes films. Car si on ne suit pas un tel succès avec le prochain film, on perd sa place dans une compétition des plus féroces. Or le prochain film fut DEUX ACTRICES en 1993. Il s'était écoulé presque dix ans entre les deux productions et comme cinéaste à l'international j'étais largement oubliée. Je l'ai déjà dit, dans notre système on ne soutient pas l'oeuvre, ou soutient le produit.

Oeuvre il y a quand même eu au fil des années malgré que chacun de mes films ait été un combat. Le dernier en date, UNE MANIÈRE DE VIVRE, illustre assez bien mon propos sur la collaboration avec l'international.

J'avais réussi à embarquer dans mon projet un très grand acteur flamand, Dirk Roofthoof, venu présenter ici son spectacle de théâtre ROUGE DÉCANTÉ.

Qui dit flamand dit possible co-production avec la Belgique. Après de nombreuses démarches et voyages, il s'est trouvé un producteur émérite (il avait produit Peter Greenaway) pour apprécier mon projet qui se trouvait, m'avait-il dit, dans sa ligne éditoriale.

Une fois passé à travers le devis, ce producteur me fit savoir qu'il ne pouvait assurer que 11% des coûts, à travers divers services. Or, en vertu du mini-traité de co-production internationale signé par les gouvernements, la co-production doit se faire à hauteur de 20%.

Je suis allée rencontrer la directrice de Téléfilm qui me fit savoir qu'elle n'y pouvait rien, et que les termes du mini-traité relevaient du Ministère des Affaires étrangères. J'eus beau lui faire savoir qu'il y avait eu exception pour le film CONGORAMA de Philippe Falardeau, où la co-production avec la Belgique s'était chiffrée à 10%, je reçus une fin de non-recevoir et le projet de co-production est tombé à l'eau, handicapant financièrement la production de mon film.

J'ai du même coup perdu l'acteur principal, la recherche de financement prenant trop de temps pour son agenda bien garni.

Tous les producteurs que je connais qui ont, par exemple, fait affaire avec la France pour des projets en co-production, ont éprouvé des difficultés car la France fait des affaires différemment, pour le dire poliment, et protège ses investissements.

Or, les deux institutions continuent de faire des pieds et des mains pour représenter la cinématographie québécoise à l'étranger, ce qui est louable, mais ne devrait-elles pas concentrer leurs efforts à améliorer les conditions de production ici?

Notamment à faire l'antichambre des gouvernements respectifs afin de faire augmenter leurs budgets de fonctionnement? A cela, la directrice de la Sodec m'avait déjà répondu que ce n'était pas le mandat de son institution et qu'il appartenait au milieu de faire

valoir ses revendications. Bien sûr, à chaque fois que le milieu s'est manifesté, à travers d'innombrables commissions et rapports, on ne l'a pas écouté.

PERSPECTIVES DE SOLUTIONS

Il est temps de conclure avec des commentaires plus positifs.

Plusieurs points sont à revoir dans le soutien à la production cinématographique québécoise. Je ne saurais dire lequel est le plus important, lequel risque de produire des résultants concluants.

Faudra-t-il contingenter les programmes «audio-visuels» dans les Cégeps et les universités? cela pourrait réduire la demande et produire un moindre engorgement des programmes.

Faudra-t-il exiger des gouvernements qu'ils accordent à leurs institutions des enveloppes financières qui correspondent aux besoins du milieu? revoir le ratio des productions anglophones/francophones à Téléfilm Canada quand on connaît le peu de succès des films canadiens anglais par rapport aux productions québécoises?

Faudra-t-il exiger des diffuseurs des contributions qui correspondent aux coûts de production réalistes de deux heures télé? Faire payer les différentes plate-formes avec une contribution à la diffusion comme on l'a fait avec les chaînes spécialisées?

Faudra-t-il essayer pour la enième fois d'établir une billetterie nationale qui permettrait le contrôle du box office, et permettrait d'acheminer soit la taxe d'amusement, soit une taxe en sus vers un fonds de production intégré? faire payer les succès américains comme l'Angleterre l'a fait dans les années 60 avec les risque de représailles de la MPAA que cela comporte?

Faudra-t-il comme le suggérait l'UPPCQ organiser des Etats généraux sur le cinéma pour la enième fois avec l'espoir qu'il en sortira des solutions réalistes et applicables?

Faudrait-il créer un guichet unique sans dates fixes pour le financement des projets en développement et en production? Après tout, un système qui a produit de très grands films a été le Comité du Programme de l'Office National du Film, sur lequel siégeaient des pairs qui soutenaient davantage les cinéastes que leurs projets et qui pouvaient accepter un projet sur la foi de quelques pages? Il est vrai que c'était avant l'industrialisation du milieu...

Faudra-t-il regrouper les petites maisons de production au sein de coopératives ou d'associations comme le prône la Sodec, afin de limiter l'éparpillement du financement? En France il n'est pas rare de voir plusieurs maisons de production aux

génériques des films, mais les sociétés françaises ont de quoi se capitaliser, et doivent posséder un certain capital lors de leur constitution. Ce n'est pas le cas au Québec.

Faudra-t-il simplifier de façon draconienne la paperasserie exigée par le système actuel qui ne sert finalement à presque rien, sinon à conforter les fonctionnaires qui ne connaissent pas les oeuvres des cinéastes postulants?

Faudra-t-il (il le faudra certainement) revoir le financement intérimaire qui concentre entre les mains de la Banque nationale, et maintenant de la Banque Royale également, beaucoup trop d'argent public prélevés à même les budgets de production avec des conditions inacceptables de cautions personnelles? la solution pourrait être de développer la banque d'affaire de la Sodec et d'en faire la responsable de tout financement intérimaire, en plus de la gestion du crédit d'impôt.

Faudra-t-il simplifier, augmenter, diversifier les-dits crédits d'impôts (mais cela est hors de mon domaine de compréhension!) je pense aux SICAV français qui sont des regroupements de petits épargnants. Je sais, ce système avait été utilisé dans les années 80 et beaucoup trop de fraudes avaient eu lieu aux mains de comptables véreux qui s'improvisaient producteurs, ce qui avait eu pour résultat que les gouvernements avaient complètement revu le système.

Toutes ces solutions ont déjà été envisagées au cours des innombrables commissions et rapports dont j'ai déjà parlé. Elles n'ont jamais été appliquées.

Oui, bon an mal an, le Québec produit une quantité phénoménale de films pour un marché inexistant.

Oui, bon an mal an, quelques cinéastes ont la possibilité de poursuivre leur oeuvre, même en dépit d'échecs financiers retentissants.

Oui, bon an mal an, quelques cinéastes québécois se distinguent dans les festivals et à l'étranger.

Mais le milieu, lui, est exsangue, dépressif et épuisé. Ce n'est pas un milieu sain.

Il ne reste que la volonté politique de vouloir régler les problèmes de cette industrie qui n'a de privé que le nom.

Micheline LANCTÔT

Frelighsburg, le 18 novembre 2024

