

Entretien avec Micheline Lanctôt

Marie-Claude Loiselle et Claude Racine

Numéro 70, décembre 1993, janvier 1994

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/22876ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (imprimé)

1923-5097 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce document

Loiselle, M.-C. & Racine, C. (1993). Entretien avec Micheline Lanctôt. *24 images*, (70), 6–12.

ENTRETIEN AVEC

Micheline Lanctôt

PROPOS RECUEILLIS PAR MARIE-CLAUDE LOISELLE ET CLAUDE RACINE

Elle entame en 1972 une carrière d'actrice alors que Gilles Carle lui confie le rôle principal de *La vraie nature de Bernadette*. Parallèlement à ce métier qu'elle ne délaissera jamais, Micheline Lanctôt pratique avec tout autant d'aplomb celui de cinéaste. Cinq longs métrages en treize ans; son précédent film tourné pour le cinéma, l'inoubliable et fascinant *Sonatine* — qui s'est imposé rétrospectivement comme une œuvre majeure de notre cinéma — remonte toutefois à dix ans déjà.

24 IMAGES: Comment en êtes-vous arrivée à écrire ce scénario? Comment vous en est venue l'idée?

MICHELINE LANCTÔT: Au niveau de la formule du film, depuis très longtemps je pensais faire quelque chose sur les acteurs. J'avais commencé à réfléchir à cette idée dans le cadre du cours que je donne à Concordia. À l'origine, la part de documentaire devait être beaucoup plus élaborée. C'est-à-dire que je voulais faire l'inverse: avoir une pièce comme simple prétexte, puis filmer surtout les acteurs en train de répéter cette pièce afin d'essayer de voir s'il n'y aurait pas des recoupements entre leur vie et le personnage qu'ils interprètent. L'idée est de faire comprendre que la relation entre un personnage et l'acteur au cinéma est extrêmement complexe et ambiguë. C'est une chose très difficile à expliquer à des gens qui n'ont jamais joué car beaucoup pensent qu'un acteur endosse simplement un personnage, mais le cinéma, ce n'est pas ça. C'est beaucoup plus compliqué à définir.

Par contre, pour ce qui est du petit budget, c'est une volonté de production, rien d'autre. L'expérience de *La poursuite du bonheur* pour moi a été déterminante. Pas le documentaire, parce que je ne m'y sens pas à l'aise, mais le fait d'avoir la liberté de manœuvre, de pouvoir partir seulement avec un directeur photo, un preneur de son et de fabriquer mon film au fur et à mesure, je trouve ça extraordinaire. Et c'est ce qui m'a finalement menée à *Deux actrices*.

Je me suis résignée à écrire un scénario, mais à l'origine je voulais faire le film exactement comme un calepin, juste avec des notes et rien d'autre, sans filet, en me disant que tant qu'à me démerder avec un petit budget, regardons si je peux vraiment m'arranger avec rien, inventer mon histoire sur place. Mais je me suis aperçue que les acteurs auraient de la difficulté à suivre. Or comme j'avais déjà imaginé un schéma d'histoire qui réunissait Pascale Bussièrès et Pascale Paroissien, j'ai décidé d'écrire un premier jet qui, dans ma tête, ne devait être qu'un canevas. J'avais l'intention que nous nous en écartions beaucoup pour improviser, mais évidemment, nous ne nous en sommes pas écartés. Le temps de tournage ne l'a pas permis.

Ce temps de tournage que vous n'avez pas eu, n'est-ce pas par contre les limites du petit budget?

Non! Je n'ai pas voulu que le tournage dure trop longtemps. Je commence à me connaître, je sais que je suis une sprinteuse, pas une marathonnienne et que lorsque ça traîne, je perds intérêt parce que j'ai d'autres projets en tête. Pour ce qui est du cachet, c'était très important pour moi que les gens de l'équipe soient payés pour qu'ils demeurent disponibles et je leur ai versé ce salaire avec mon argent.

La question de la rémunération demeure une des difficultés majeures du film artisanal. On réalise ce type de film une fois, mais il est souvent très ardu de poursuivre. Il y a aussi que les gens, à force de ne pas être payés, finissent par se sentir exploités. Cela devient vite impossible.

Je suis un peu dans cette situation-là. Je vois venir le moment où je vais être coincée dans les deux systèmes. Cette fois-ci, j'ai passé de justesse à l'Aide au cinéma indépendant de l'ONF, parce qu'au départ, on ne voulait pas me fournir les services artisanaux, en disant que je suis une professionnelle et que je n'avais qu'à m'adresser à Téléfilm Canada. J'ai eu beaucoup de difficulté à convaincre Arlette Dion que c'était une volonté de ma part de travailler à l'extérieur du cadre des institutions et pas parce que le projet avait été refusé. Elle m'a dit: «Tu ne peux pas faire ça». Mais voyons donc! Il faut bien qu'il y ait un programme pour aider les gens qui, comme moi, veulent travailler à l'extérieur!

La façon dont le système de production fonctionne au Québec, c'est comme si étant jeune, quelqu'un est supposé faire des films à petit budget, mais en attendant de devenir un «vrai» cinéaste et de tourner des films à un million et plus.

Mais c'est absurde! Un cinéaste comme Jean Pierre Lefebvre a le même problème que moi. Désirer travailler avec de petits budgets, c'est aussi une question de philosophie, pas de désespoir ou de projets acceptés ou non. Je me suis même adressée à Téléfilm au sujet du programme qu'ils ont mis sur pied pour les films

DEUX ACTRICES



PHOTO: BERTRAND CARRIÈRE



Micheline Lanctôt sur le tournage.

à moins d'un million. Techniquement, on me dit que je ne suis pas admissible; parce qu'on n'avait pas pensé que des gens comme moi puissent vouloir faire des films à 500 000 dollars. Je suis même prête à assumer les carences de la production et le film sera aussi bon qu'un film à 3 millions. Évidemment, quand tu leur proposes une telle chose... et s'il est possible de faire d'aussi bons films, qui se tiennent aussi bien, avec 300 000\$... c'est toute la philosophie de l'industrie que tu mets en danger. Je soutiens que dans une industrie saine, les cinéastes devraient avoir accès à un éventail de moyens. En aucune façon je ne dispute à Jean-Claude Lauzon les 6 millions dont il a besoin pour faire son film...

Il y a aussi le fait qu'au Québec, si un réalisateur veut produire lui-même son film, il ne peut pas.

Ça c'est une autre bataille dont j'aimerais que les journalistes parlent... Comment se fait-il que personne ici ne sache — même la plupart des journalistes — que les réalisateurs n'ont pas le droit de se produire? C'est absurde et en plus, ce n'est pas le cas dans le reste du Canada. Moi, je me dispute depuis huit ans avec Téléfilm à ce sujet-là.

Au départ, le problème c'est que dans l'esprit des fonctionnaires québécois, il existe un public ici qui n'existe pas ailleurs au Canada; ce qui donnerait le droit aux cinéastes canadiens anglais de faire ce qu'ils veulent.

C'est incroyable! Ce qui veut dire qu'avec un producteur, on ne se casse pas la gueule? C'est ce qui est sous-entendu...

Mais pour eux, le producteur est l'interlocuteur avec lequel ils sont sur la même longueur d'ondes: ils peuvent aligner des chiffres ensemble, ce qui s'inscrit tout à fait dans la logique du discours comptable. Mais en fait, tout cela n'est que de la frime parce qu'on sait bien qu'aucun film n'est rentable.

Mais ce qu'ils te disent pourtant c'est qu'ils sont ouverts à tous les types de films. Téléfilm passe son temps à dire «Regardez, on encourage les jeunes». Mais ce n'est pas vrai! Ils encouragent un certain type de jeunes cinéastes. «Regardez, on encourage le cinéma d'auteur». Ce n'est pas vrai non plus! On soutient un certain type d'auteurs que l'on encadre pour être sûr qu'ils «rapportent»... Ils refusent de reconnaître la formule du cinéma européen selon laquelle le producteur-réalisateur, ou le producteur-auteur, est un interlocuteur valable. Combien de fois ai-je dit à Louis Laverdière de Téléfilm: «Qu'est-ce que tu me répondrais si je t'apportais un résumé de quatre pages d'une histo-

re: je te demande 400 000\$ et m'engage en retour à te donner un film un an après avec cet argent?». Il me dit: «Je te répondrais de te trouver un scénario». Mais je ne veux pas développer de scénario! Ça va prendre un an et demi et coûter 150 000\$ de temps de développement. J'argumente avec lui. Après tout, j'ai déjà prouvé que j'étais capable de faire des films. Il me répond

encore une fois: «Trouve-toi un producteur». Non! Si je me trouve un producteur il va falloir qu'il paye sa compagnie, son «over head», son personnel. Ce n'est plus 400 000\$ dont je vais avoir de besoin mais 1,5 million. Je continue à insister et il finit par me dire: «Ça ne sera pas possible». Mais c'est quoi le problème?...

Encore une fois, c'est le mode de fonctionnement de l'industrie. Les gens des institutions sont obsédés par la volonté de trouver des scénarios de béton et ils obligent tout le monde à se soumettre au rituel des comités de lecture et à retravailler à n'en plus finir leur scénario.

Je suis écœurée de la surenchère que l'on fait autour du scénario. Ce qu'ils veulent en fait, ce n'est pas un bon scénario, c'est un bon sujet. Quand Denys Arcand a dit que son prochain film allait s'appeler *Jésus de Montréal*, tout le monde a crié «Tabarnak, c'est génial!». Il y a avant tout une pénurie de sujets, parce que des scénaristes qui savent écrire, il y en a beaucoup. Surtout que c'est relativement facile d'écrire un scénario qui se tienne avec l'ostie de formule de Syd Field! Ceux qui viennent donner ses ateliers ici font des fortunes, mais c'est pas ça faire un film. Un auteur c'est une signature, un regard, une vision. C'est ce qu'on se tue à expliquer aux fonctionnaires, mais ça ne leur rentre pas dans la tête. Pour eux, il existe un «auteur» au Québec et c'est Denys Arcand parce que, lui, ses films font des succès au box-office. On ne veut pas reconnaître que ce ne soit pas automatiquement le nombre d'entrées en salles qui détermine la qualité d'un film. On mélange tout: l'art avec l'industrie, la comptabilité avec la gestion de production, et puis cette confusion se retrouve ensuite dans le dossier du droit d'auteur. On s'imagine que, comme à Hollywood, un bon film est quelque chose qui s'achète et rapporte, et même ceux qui ne l'étaient pas avant sont en train de se faire convaincre que c'est de cette façon-là que notre cinéma doit fonctionner.

Mais comment expliquer qu'il y ait eu dix ans entre Sonatine et Deux actrices?

Il m'a fallu dix ans pour essayer de comprendre ce qui s'est passé avec *Sonatine*. J'ai quand même tourné deux films entre-



Solange (Pascale Bussi eres) et Fabienne (Pascale Paroissien). Apr es la crise...

temps; deux films qui cependant ne se qualifient pas dans une filmographie: un long métrage documentaire et un téléfilm. Je n'ai pas été inactive, mais je n'arrivais pas à réaliser mes projets personnels. Plusieurs ont été refusés, je n'ai pas trouvé de producteur. D'une certaine façon, j'ai été en pénitence parce qu'on a pas cessé de répéter pendant deux ans que *Sonatine*  tait un échec. Un échec selon quel barème? Un Lion d'argent à Venise, ce n'est quand même pas rien! Puis ce fut un succès critique plus qu'estimable. L'échec est uniquement au niveau du box-office, parce que malheureusement, au moment où le film est sorti, *La femme de l'hôtel* venait de faire trois mois en salles, ce qui a crée une sorte de standard. C'est comme si soudainement tout le monde s'était dit que les films québécois devraient faire trois mois en salles.

C'est à se demander si les fonctionnaires ne vivent pas encore sur l'illusion de deux-trois succès depuis dix ans.

Mais ce n'est pas un reflet de l'industrie! La majorité des films font deux semaines en salles. Le décalage entre les succès publics comme *Cruising Bar*, *Ding et Dong* ou *La Florida* et les bons films — si on veut le dire de cette façon — est énorme, et il n'y a aucun moyen de compenser cet écart tant que le système d'exploitation ne sera pas modifié; mais ils ne modifieront pas le système d'exploitation... Alors, on tourne en rond! C'est ce que j'ai dit à Louis Laverdière: tant qu'à me casser la gueule avec 4 millions, j'aime mieux me la casser avec 400 000\$.  a coûtera moins cher aux contribuables, et puis, de toute façon, mon film de 4 millions

ne rapportera rien. En fait, qu'est-ce qu'on attend de moi? Que l'on parle de mes films à Cannes? Est-ce que l'objectif du cinéma canadien est de faire ce qu'on appelle du cinéma de vitrine? Ensuite, ils vont à Cannes pour vendre l'image du Canada en disant: «Regardez comme nous avons de grands films!»

 a, c'est ce que disent les fonctionnaires, mais les critiques que l'on rencontre en Europe nous demandent tous la même chose: «Pourquoi ne se fait-il plus de bons films au Québec?» Ce n'est pas vrai que notre cinéma est si bien accueilli à l'étranger.

C'est vous qui l'avez dit... Si moi j'avançais une telle chose, je me ferais traiter de tous les noms. Mais je le sais que ce n'est pas vrai. Ce n'est pas parce que Bertrand Tavernier a collaboré avec Francis Mankiewicz que nous sommes bien accueillis à l'étranger. Nous ne sommes rien! Et tant qu'à n'être rien, tant qu'à essayer de jeter de la poudre aux yeux, j'aime autant faire des films à 200 000\$. Je crois d'ailleurs qu'il est possible de se construire un auditoire avec de petits films. Plus que jamais nous avons besoin au Québec d'une expression artistique forte au niveau cinématographique et il est clair que nous sommes en train de disparaître de la scène internationale à cause d'un manque de vision de nos fonctionnaires qui laissent dépérir notre cinéma — qui pourtant a déjà été respecté.

Pour en revenir à Deux actrices, ce film possédait à la base tous les ingrédients d'un drame social, mais vous n'êtes pas tombée dans le piège de faire du personnage de Fabienne un simple «cas social».

Parce que je n'explique rien. D'ailleurs, des grands pans de dialogues, qui apparaissaient dans le scénario, ont sauté. Au départ, je les avais écrits pour que les acteurs comprennent leur personnage, mais aussi pour le Conseil des Arts — quoiqu'il ne s'est pas engagé sur un scénario complet. Mais effectivement, lorsque Arlette Dion a lu le scénario, elle a cru que c'était un téléfilm... Je lui ai dit: «Fais-moi confiance, ce n'est pas ce que je veux faire et ce n'est pas ce que j'ai écrit». Elle s'est rendue à mes arguments, mais c'est clair que si je l'avais fait en demandant l'avis de tout le monde, et à l'intérieur du cadre des institutions, ce serait devenu un téléfilm avec beaucoup de moyens, mais selon moi très ennuyant.

En fait, au départ, c'est que Pascale Paroissien, qui était dans un de mes cours, me faisait penser à Pascale Bussières et j'ai essayé de trouver un lien de parenté entre ces deux filles qui ont dix ans de différence. J'ai commencé par chercher autour de l'idée mère-fille, puis finalement, l'idée m'est venue de deux sœurs qui ne se sont jamais connues. Pour développer le personnage de Fabienne, je suis partie d'une technique que j'emploie dans mes cours de direction d'acteurs, c'est-à-dire que je demande aux étudiants de se filmer entre eux en se faisant passer des entrevues; ensuite nous examinons les visages en gros plan et nous laissons aller notre imagination. J'ai développé le personnage qu'interprète Pascale Paroissien de cette manière, en observant son visage et en partant de ce que j'avais projeté sur elle.

Plus le film avance et plus vient à s'établir une confusion entre les comédiennes et leur personnage. Aviez-vous pensé dès le départ nourrir constamment l'un par l'autre de cette façon?

C'est précisément ce que j'avais en tête et c'est pour ça qu'il a fallu huit mois pour monter le film, parce que c'était très difficile de prévoir comment l'association se ferait entre la vidéo et le film. En plus, j'avais déjà établi des liens dès le départ, comme par exemple, le vrai mari de Pascale Bussières est aussi étudiant en médecine et j'ai tourné dans son propre appartement. Par contre, bien que Pascale ne soit pas du tout comme Solange, on reconnaît lorsqu'elle parle autour de la table, des éléments de son personnage, ce qui aidait à mêler les cartes. Je voulais que le spectateur soit très conscient des deux formats, vidéo et 16mm — j'ai même été obligée de manipuler le vidéo Hi-8 qui est presque aussi fidèle que le 16 mm — pour que, justement, il sache quand ce sont les acteurs qui parlent ou quand ce sont les personnages, afin que le glissement puisse se faire pratiquement sans qu'il ne s'en aperçoive. Le but ce n'était pas de mélanger les gens mais de créer une confusion, à l'image de l'acteur qui fusionne avec son personnage au cinéma.

Le montage de Deux actrices est d'une grande précision. Chaque séquence ne livre toujours que l'essentiel. Si on prend par exemple la séquence chez la fleuriste où l'on ne verra pas Solange entrer ni sortir de la boutique; on ne voit que ce que l'on suppose être un court moment de leur rencontre qui suffit à communiquer ce qu'il est nécessaire de savoir.

Ça, ce fut ma leçon de cinéma!... Je me suis aperçue qu'il y a

une lourdeur dans les films que nous tournons au Québec et je ne sais pas d'où elle vient. Probablement de la télévision où on en montre toujours trop: on fait sortir le gars de l'auto, entrer ailleurs... C'est de l'exposition. Selon moi, un des principes essentiels du montage c'est que dans une scène, je rentre toujours au dernier moment et j'en sors toujours le plus vite possible. Les gens comprennent tellement plus que ce qu'on leur montre, et plus que l'on pense. J'ai donc jeté tout ce qui n'était pas nécessaire; beaucoup de discussions trop explicatives aussi qui apparaissaient dans le scénario — avec l'idée, encore une fois, que les gens ne comprennent pas, parce que c'est ce que je me suis fait dire pour tous mes scénarios.

J'ai trouvé extraordinaire de prendre huit mois pour monter le film parce que j'ai pu essayer toutes sortes de choses. J'ai eu au départ des structures beaucoup plus compliquées que celle finalement adoptée dans le film. La collaboration de Werner Nold a été précieuse. C'est lui qui, par exemple, a mis la première scène où elle est, alors qu'elle ne devait pas du tout aller à cet endroit. Partant de là, et d'après les réactions de certaines personnes, j'essayais de savoir quel était pour ce film ce que Michel Chion appelle «l'ensemble des connaissances implicites du spectateur». Nous avons débattu de cette question pendant des heures. Quel casse-tête que ce fut d'arriver à trouver ce que je pouvais me permettre de garder sans alourdir le film avec des choses que les gens risquaient de comprendre par eux-mêmes! Mais aussi, qu'est-ce qu'il fallait absolument que je dise... Finalement, j'ai compris qu'il fallait que je cesse de m'en faire avec ça, que je devais uniquement suivre la logique des images.

Vous effectuez un travail très minutieux sur l'ambiance sonore, ce qu'on remarquait déjà dans *Sonatine*. Le film se passe très souvent à huis clos, mais jamais nous n'avons l'impression d'étouffement grâce à une présence constante de la ville par le son.

La différence c'est que pour ce film-ci je n'avais que 12 pistes, alors que pour *Sonatine* j'en avais 64... Je contrôle toujours beaucoup mes trames sonores; j'ai horreur par exemple du son mort. En même temps, c'est tellement difficile quand une scène est déjà tournée de rajouter une ambiance sans qu'elle semble plaquée. C'est Pascale Paroissien — en plus de jouer, elle a aussi travaillé au montage image et son — qui a trouvé toutes les ambiances. On a fait la conception sonore ensemble et je lui ai demandé de trouver des ambiances qui permettent aux voix de prendre leur présence, et elle a trouvé de ces ambiances qui viennent prendre place dans la scène de façon extraordinaire et qui enrichissent le film. Elles donnent l'impression que la ville rentre par les fenêtres et c'est ce que je voulais parce que Fabienne est un personnage urbain. Il fallait que la ville soit tout le temps présente.

Au niveau sonore, je voulais aussi jouer, sur le principe de répétition avec la flûte, la guitare au début, et comme leitmotiv les sirènes. Il y a très peu de musique et jamais de musique off, sauf à la fin de la scène avec la mère, et je ne suis pas encore certaine que ce soit une bonne idée. C'est ma concession, parce que je déteste les musiques plaquées, mais il fallait quelque chose à cet endroit.

DEUX ACTRICES



Une sœur tombée du ciel...



Fabienne (Pascale Paroissien).



Solange (Pascale Bussièrès).



Solange venue porter secours à sa sœur.

Je trouvais que des voix de femmes convenaient parfaitement bien, malgré le danger qu'elles fassent artificiel dans un film comme celui-là.

Deux actrices est un film beaucoup moins abstrait que Sonatine. Comment expliquez-vous cette mutation?

Sonatine est un film d'anorexique. Il a été fait dans un état d'esprit très particulier, en réaction à des reproches qu'on m'avait faits pour *L'homme à tout faire* que je trouvais tellement idiots que je me suis dit, dans toute l'absurdité de mon comportement: «Ils ne veulent pas comprendre... et bien, ils ne comprendront pas pour vrai!» *L'homme à tout faire* était un film tellement simple!... Il y a vraiment eu méprise. Avec *Sonatine*, je voulais un film qui soit critique, mais aussi construit sur des codes comme celui du langage dans la partie avec le marin bulgare. Je ne l'ai pas sous-titrée parce que pour moi, ça n'aurait servi à rien que les gens sachent ce qu'il disait. Je voulais faire comprendre que ce qui est important se passe ailleurs, à un autre niveau.

Mon plaisir, c'est de travailler sur la forme, sur la structure. Il me reste maintenant à faire l'osmose avec le cinéma d'animation, à retrouver la liberté d'invention que j'avais lorsque je pratiquais ce cinéma. C'est ce que je veux réussir à accomplir avec le nouveau projet sur lequel je travaille en ce moment. Les gens n'ont pas idée à quel point c'est quelque chose qui m'a influencée... Pourtant, je trouve déplorable que ça ne se retrouve pas dans mes films parce que c'est vraiment un univers fascinant, glorieux; c'est la licence absolue!... Je n'ai jamais pu retrouver une telle liberté d'expression dans mes autres films, et je me demande pourquoi. Je me mets des limites mais ce sont des limites absurdes! J'ai toujours dû argumenter avec le directeur photo, avec le directeur artistique, avec tout le monde, en leur disant: «C'est pas pour vrai ce qu'on fait». Nous sommes

tellement pris avec la convention du réel, et particulièrement au Québec.

Non seulement le public, mais aussi de nombreux critiques de cinéma sont ici obsédés par l'idée de vraisemblance. On juge souvent tout un film selon ce critère...

Et ça, c'est la raison pour laquelle je ne suis plus capable de soumettre de scénarios aux organismes! Je n'en peux plus de me faire dire: «Ça ne se peut pas qu'elle fasse ça...» Mais si elle fait ça, c'est parce que moi j'ai décidé qu'elle le faisait! Je me fous que ça se puisse ou non, que ça semble naturel ou non. Si on respecte la logique du personnage, ce sera convaincant dans le film. À partir du moment où on reconnaît qu'un

auteur a une vision qui lui est propre, on ne peut plus remettre en question ses choix au nom de la vraisemblance. Pierre Perrault passe pour un documentariste alors que c'est un fictionnaliste de premier ordre; chez lui la réalité devient surréel. Inversement, on s'attend à ce que Forcier soit «flyé», que ses personnages n'aient pas de bon sens. C'est notre original! Et lorsqu'il est moins «flyé», on dit qu'il a perdu son imagination. À Carle, on reproche ses personnages en deux dimensions! Mais oui! c'est son univers qui est comme ça! C'est justement un univers «cartoon» parce que Gilles est un ancien caricaturiste, mais il est toujours obligé de se cautionner, de dire: «Je n'invente rien, c'est déjà arrivé...». Pourquoi on ne pourrait pas inventer? C'est une bataille tellement ardue!... parce qu'ici les gens des institutions partent du fait que tu ne sais pas ce que tu fais.

Sur la question de la production, comment croyez-vous que les réalisateurs québécois vont parvenir à s'en sortir?

Je n'oserais même pas parler pour l'ensemble des cinéastes parce que la pagaille est prise. Le réalisateur n'a tellement plus de pouvoir au Québec... On l'a complètement évacué de ses fonctions. Personnellement, ça fait vingt fois que je dis que c'est mon dernier film, que je ne suis plus capable de négocier avec ces contraintes, que c'est trop pénible, et à chaque fois que j'ai une bonne idée, j'ai envie d'en faire un film puis je m'accroche encore. J'ai changé de métier dix fois dans ma vie, mes enjeux ne sont donc pas de faire du cinéma à tout prix. C'est un métier que j'aime beaucoup, mais si je ne suis pas capable de l'exercer à mes conditions — et mes conditions ne sont pas démesurées —, c'est clair que je vais faire autre chose... ■