

Nathalie Barton, productrice et présidente d'InformAction

Éric Perron

Volume 29, numéro 3, été 2011

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/64528ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Association des cinémas parallèles du Québec

ISSN

0820-8921 (imprimé)

1923-3221 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Perron, É. (2011). Nathalie Barton, productrice et présidente d'InformAction. *Ciné-Bulles*, 29(3), 32–39.



Nathalie Barton entourée de l'équipe d'InformAction: les producteurs Ian Quenneville et Ian Oliveri (devant); l'assistante comptable Karine Villeneuve, le chef comptable Sébastien Chagnon et la coordonnatrice production et responsable de mise en marché Vanessa Audet (à l'arrière) — Photo: Éric Perron

ÉRIC PERRON

La compagnie InformAction célèbre en 2011 son 40^e anniversaire. Tout un exploit dans un univers aux lendemains souvent incertains. Fondée au début des années 1970 par trois pourfendeurs d'injustices, Nathalie Barton, Gérard Le Chêne et Jean-Claude Bürger, la petite boîte de production et de distribution en documentaire a traversé les décennies, n'a jamais reculé devant les défis colossaux (suffit de jeter un œil aux titres du volet International pour en prendre la mesure) et cumule aujourd'hui plus de 70 films au compteur. Bien que l'équipe soit demeurée étroitement liée — « Il n'y aura pas de chicanes d'argent parce que nous n'en avons pas! », dira en riant Nathalie Barton —, à partir de 1985, la femme du groupe a assuré seule la gestion de l'entreprise. Mais depuis le début des années 2000, « sa relève » est en place; les deux jeunes producteurs Ian Quenneville et Ian Oliveri apportent « un nouvel élan » à la maison des Carole Laganière, Jean-Daniel Lafond, Manon Barbeau, Pierre Mignault, Tally Abecassis, Philippe Lavalette, Helen Doyle, Philippe Baylaucq et autres Patrick Pellegrino. *Ciné-Bulles* a refait le parcours d'InformAction avec sa présidente. Documentaire 101.

Ciné-Bulles: Quelles sont les motivations qui ont guidé la création d'InformAction en 1971?

Nathalie Barton: On trouvait qu'il y avait beaucoup de conflits, des situations brimant les droits humains dans le monde, surtout en Afrique, dont la télévision ne parlait pas. Cela nous a galvanisés. Alors que la situation du Biafra était assez médiatisée, la guerre au Sud-Soudan demeurait méconnue. On s'est donc dit qu'il fallait aller y faire un film. Nous avons rencontré Raymond-Marie Léger qui dirigeait l'Office du film du Québec, il nous a littéralement mis au monde en acceptant de soutenir trois jeunes sans expérience. Évidemment, le but du voyage était le Sud-Soudan, ce qui donnera le film **Anyanya**, mais pour avoir la somme de 15 000\$, nous avions dû présenter le projet autrement. L'Office avait consenti à nous financer parce que nous envisagions aussi de faire un film sur la coopération canadienne en Afrique, **Yvongélisation**, et un autre sur le Cardinal Léger, **Tam-tam et balafons**. Un court métrage, au final, un peu décapant qui a dû surprendre le Cardinal. Il y avait beaucoup d'improvisation au départ, mais on en a rapporté, après un séjour de trois mois, plus que ce que nous avions prévu. On a constaté ensuite qu'il y avait d'autres films à réaliser, ce que nous avons fait.

Vous aviez la piqûre?

Oui. Peut-être pour s'inscrire contre le fait qu'il n'y en avait que pour le drame de l'apartheid en Afrique du Sud à l'époque. Beaucoup de gens dénonçaient la situation, et avec raison, mais personne ne parlait de ce que pouvait être les dictatures postcoloniales. Une inspiration qui est venue de Gérard Le Chêne, qui a par la suite consacré sa vie au festival Vues d'Afrique. Il avait vécu quelques années en Afrique... Il nous a entraînés dans son militantisme. Dans les années qui ont suivi, on a fait le film **Contre-censure** qui révélait aussi une situation méconnue, celle sur la guerre civile au Cameroun avec des abus, des massacres meurtriers. Un conflit dans lequel le Canada était impliqué par l'entremise du Cardinal Léger. On explique dans le film que par son appui à un système autoritaire très répressif et arbitraire, le Cardinal faisait preuve d'une certaine complicité. Il était en très bons termes avec les hiérarchies religieuse et politique qui exerçaient un degré d'arbitraire assez fort contre des curés, la population, bref tous ceux qui avaient une velléité d'opposition.

C'est à ce moment-là qu'il devient préférable d'utiliser des pseudonymes...

On a créé les pseudonymes avant de partir en tournage au Cameroun. Pour entrer en Afrique, c'était très surveillé, il fallait des papiers, plusieurs tampons, etc. Puisque les films avaient circulé un peu, on ne voulait pas que nos vrais noms apparaissent aux génériques... Gérard Le Chêne est devenu Alain D'Aix et moi, Morgane Laliberté. Jean-Claude a gardé son nom, il n'est allé tourner en Afrique que beaucoup plus tard. Alain et moi faisons les tournages à l'époque et Jean-Claude s'engageait plutôt du côté du montage.

La compagnie est en quelque sorte une coopérative au début, ce sont les trois fondateurs qui font les films?

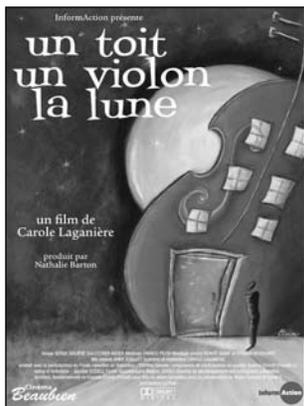
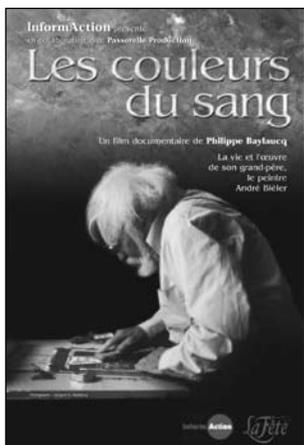
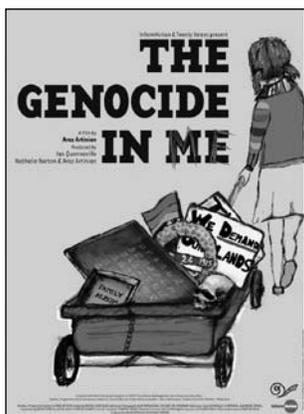
On peut le dire comme ça. Après le Cameroun, nous sommes allés du côté de la Guinée pour réaliser **La Danse avec l'aveugle**, sans doute le film de cette période qui a le plus circulé à l'international. On sait qu'il a eu un impact, on sait aussi que Sékou Touré, le dictateur guinéen, est entré dans une rage folle quand il l'a vu. Ce documentaire a sensibilisé les gens sur ce qui se passait en Guinée. Encore là, il y avait un angle canadien puisqu'il est question, dans le film, de l'industrie de la bauxite que le Canada exploitait joyeusement. Il y avait toujours ce côté « je ne veux pas savoir » à propos de la répression politique qui sévissait dans le pays.

Il y avait ce désir d'influer sur le cours des choses, d'avoir un impact...

Ça a toujours été un fil conducteur pour la plupart de nos films, sans doute davantage pour ceux sur l'Afrique qui étaient des films de sensibilisation. On faisait des groupes de discussion, des projections dans toutes sortes de circuits, universitaires ou autres.

Au début des années 1980, comment se fait l'ouverture à la production de films initiés par d'autres?

À l'époque, on faisait un film par année dans lequel nous mettions toutes nos énergies, personne n'était payé, on vivait avec de petits contrats à droite et à gauche. C'était vraiment des méthodes artisanales.



À l'époque, on faisait un film par année dans lequel nous mettions toutes nos énergies, personne n'était payé, on vivait avec de petits contrats à droite et à gauche. C'était vraiment des méthodes artisanales. Pour **Mercenaires en quête d'auteurs**, en 1983, qui était tout de même un projet ambitieux, on n'a même pas fait appel à la SDICC [NDLR: Société de développement de l'industrie cinématographique canadienne, l'ancêtre de Téléfilm Canada] alors qu'on aurait pu, on a juste eu un peu d'argent de l'Institut québécois du cinéma, et encore, seulement après le tournage. Pour **Zone de turbulence**, il y a eu un préachat par Radio-Québec [NDLR: Télé-Québec aujourd'hui]. On se débrouillait toujours pour financer les projets. Mais à partir du début des années 1980, on a commencé à essayer de financer les films plus sérieusement, avec un *input* d'un télédiffuseur. Je me souviens qu'en 1984-1985, Françoise Wera nous a approchés avec un projet, **Justice blanche**, sur la Cour itinérante chez les Inuits dans le Grand Nord québécois, une première production pour nous au Canada et la première fois qu'on produisait un film réalisé par quelqu'un d'autre. J'ai approché Radio-Canada qui a accepté d'embarquer à condition que je coréalise puisque Françoise n'avait aucune expérience. Cela dit, je n'en avais pas beaucoup plus... Mes débuts en production remontent toutefois à 1979 où nous avons proposé une série assez militante de 41 épisodes d'une demi-heure à Radio-Québec, *Recours*, qui portait sur les blocages dans différents domaines — justice, santé, consommation — auxquels pouvaient se heurter les Québécois. Ça nous a occupés pendant deux ou trois ans. On s'y est consacré tous les trois, avec Alain et Jean-Claude, et c'est à ce moment-là que j'ai découvert que mon truc, ce n'était pas la réalisation.

Une constatation qui vous fait choisir la production?

Oui. Il faut dire aussi qu'avec la création de la SDICC et la décision du gouvernement canadien d'investir dans l'audiovisuel et le cinéma, le système de production commençait à devenir plus lourd. Ce soutien signifiait que le temps de l'amateurisme était révolu, qu'il fallait se consacrer à la production, au financement, à la gestion. J'ai appris sur le tas...

Avec cette ouverture vers des projets extérieurs, l'objectif demeure-t-il le même, celui de brasser la cage?

Oui, mais la gamme des sujets s'est élargie. Il a été clairement établi qu'on voulait faire du documentaire d'auteur qui aurait quelque chose à dire. De le dire aussi en faisant un pas de côté, d'essayer de regarder les choses sous un angle non conventionnel, de ne pas nécessairement suivre les voies traditionnelles de la gauche. Même si c'était notre famille, on n'avait pas toujours le même regard.

Est-ce que le développement des trois grands axes d'InformAction — Arts et culture, International et Société — s'est fait naturellement?

C'est quelque chose qui s'est construit au fur et à mesure. On s'est donné une ligne éditoriale qui était ce pas de côté, ce désir aussi de parler de choses dont les médias classiques ne parlaient pas, de vouloir dénoncer les injustices méconnues à l'international ou ici; mais à partir de là, on a fonctionné de manière organique, selon les projets qui nous étaient présentés. Il fallait simplement qu'on ait un coup de cœur, ce qui est encore le cas aujourd'hui. Quand on sait qu'on va vivre avec un projet pendant une longue période, il faut l'aimer, il faut être investi, emballé par ce projet.

Qu'est-ce qui vous fait adhérer à une proposition?

Le projet, dans sa nature, doit faire partie de la vocation d'InformAction, mais on ne veut pas non plus que ce soit trop restrictif. Il est certain qu'étant donné le grand nombre de propositions que nous recevons, les choix se font d'une manière plus systématique, mais l'étincelle... le coup de cœur doit être présent. Par contre, on a décidé depuis longtemps qu'on ne ferait ni de la publicité, ni des films d'aventure, de montagne ou de tourisme.

Vous produisez des documentaires et des documentaires d'auteur. Où se situe la différence pour vous?

Il y a toujours des auteurs derrière les projets, mais ceux qui ne sautent pas aux yeux comme des documentaires d'auteur sont peut-être les films d'enquête. On a fait, par exemple, une série sur ce que représente le fait de vivre en solo dans les années 2000, des films qui ont une facture plus télévisuelle, qui ne sont pas racontés sur un ton personnel — même s'ils ont un apport personnel évident du réalisateur ou de la réalisatrice en l'occurrence —, ils se déroulent plus

sous la forme de l'enquête, bien qu'il ne s'agisse pas de reportages... C'est difficile à définir. Le reportage est en général fait beaucoup plus vite, il y a un souci d'objectivité évident dans les reportages que font les télévisions. Un documentaire unique, qui ne serait ni un reportage ni un documentaire d'auteur, prend quand même le temps d'apprivoiser des personnages, d'apporter parfois des données contradictoires, d'aller au fond d'un sujet. C'est vrai que les frontières ne sont pas toujours évidentes et je ne suis pas plus experte qu'un autre pour les délimiter. D'ailleurs, le milieu documentaire passe des heures à essayer de formuler exactement ce qu'est un documentaire ou un documentaire d'auteur. Une des idées qu'on entend souvent et qui peut aider à préciser les choses consiste à dire que contrairement à un reportage, un documentaire se construit plusieurs fois. Il n'est pas scénarisé comme le sont généralement les reportages ou les documentaires du type Discovery Channel où l'on vous dit : « Tel personnage pense telle chose, allez donc l'interviewer. » C'est le genre de films auxquels nous n'avons jamais touché. S'il y a écriture pour un documentaire, c'est d'abord parce qu'il y a recherche et proposition de scénario, une sorte de première version. Après, au tournage, il y a toujours des choses qui s'ajoutent, qui changent. On réécrit le documentaire au tournage et puis, au montage, c'est encore différent. On dit même que le film s'écrit réellement au montage. Faire un documentaire, qu'il soit d'auteur ou pas, prend du temps, c'est ce qui le distingue du reportage.

Le temps de production est une notion dont ne se rend pas compte le spectateur. La frontière entre le documentaire et le reportage est de plus en plus floue. Cela est peut-être attribuable au fait que plusieurs documentaristes sont d'anciens journalistes. De nombreux documents présentés comme du documentaire s'apparentent à du reportage. N'y a-t-il pas danger de perte de repères?

C'est vrai qu'il y a parfois une perte de repères. Mais cette proximité, ce mélange des genres enrichit aussi les films, comme on peut le constater entre la fiction et le documentaire. On n'a pas besoin d'être pur et dur pour que le documentaire soit authentique, on peut avoir recours à l'animation, aux nouvelles technologies... Cela dit, l'aspect que je trouve souvent très problématique, c'est lorsqu'il y a banalisation du documentaire, un peu par la contamination du reportage. C'est quelque chose avec lequel le Fonds ca-

nadien de télévision, maintenant le FMC [NDLR: Fonds des médias du Canada], a dû jongler et il a accouché d'une définition à peu près correcte du documentaire parce que leur souhait était de ne financer que du documentaire d'auteur justement. Mais une fois en pratique, projet par projet, il n'est pas évident, même pour eux, de bien marquer la différence des genres. Par exemple, CBC essaye de rendre éligible à l'enveloppe documentaire du FMC une chose qu'ils appellent « expérimentation sociale », mais qui est en fait de la télé-réalité, une tendance contre laquelle s'insurge le milieu. On ne veut absolument pas que ce soit considéré comme du documentaire, surtout la télé-réalité de plateau. En ce qui concerne les journalistes, lorsqu'ils investissent le genre documentaire, ils peuvent utiliser la formule du « je », une chose impensable dans le reportage où le « pour » et le « contre » prédominent. Dans le documentaire, ils se mouillent, ils prennent position.

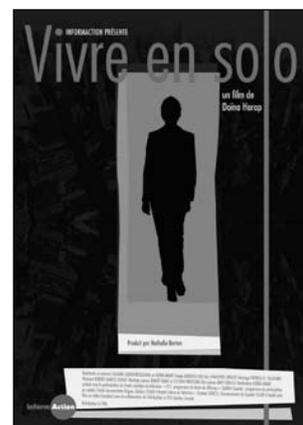
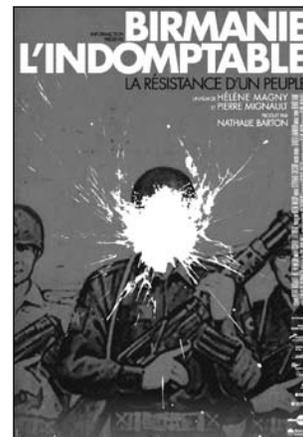
On parle ici de discours. Une des grandes différences entre reportage et documentaire se situe sans doute sur le plan de la cinématographie comme telle. Je pense à Birmanie l'indomptable que vous avez produit récemment. Il m'a semblé que la forme était très proche du reportage.

C'est possible. Il s'agit d'un documentaire d'un style télévisuel, ça porte la marque de la réalisation télévisuelle dont Pierre Mignault a l'habitude, c'est son *background* naturel. Cela dit, il y a un parti pris de dénonciation qu'il n'y aurait pas dans un reportage.

Il y a aussi des reportages présentés à la télévision pour lesquels les journalistes prennent des risques. Ce n'est pas facile pour le téléspectateur de s'y retrouver...

C'est vrai que ce n'est pas évident. Une des choses qui puissent aider le téléspectateur, c'est d'avoir des rendez-vous documentaires réguliers avec les termes « documentaire » ou « doc » comme *Zone Doc* à Radio-Canada, histoire d'habituer les téléspectateurs à des créneaux documentaires précis. Mais il est certain que lorsque la chaîne rediffuse ensuite ces documentaires dans la case *Grands Reportages* à RDI... Si cela permet d'augmenter l'auditoire global, ça n'aide pas à clarifier les choses.

Les chaînes de télévision contribuent à l'existence même des documentaires, étant donné le système





de financement en place, mais elles briment aussi le genre avec ces fenêtres de diffusion aux durées limitées. Je pense au format de 52 minutes et aux coupures que cela impose aux documentaires longs métrages.

Je crois qu'il faut nuancer un peu. Je comprends qu'il puisse être difficile de produire pour la télévision et je suis sensible aux réalisateurs qui trouvent extrêmement difficile de couper un film, mais ce n'est pas vrai que tous les documentaires doivent se décliner en 90 minutes. On voit des longs métrages documentaires qui, pour atteindre cette durée, ont étiré un peu la sauce. Chaque film devrait pouvoir trouver sa longueur, mais la durée de 52 minutes, très souvent, est amplement suffisante pour aller au fond des choses. On n'est pas nécessairement brimé par le fait qu'on doit raccourcir un film. Et de plus en plus de réalisateurs se rendent compte qu'on peut décliner un projet sur plusieurs plateformes: sortir en salle un film d'une heure et demie, réduire sa durée pour un passage à la télévision, relever le défi que présentent les plateformes Internet, etc. Il faut maintenir la cohabitation entre les documentaires qui trouvent une place sur Internet avec le *streaming*, à travers la VOD, et des nouvelles factures, des nouvelles durées, des choses qui garderont peut-être encore le nom de documentaire, mais qui seront conçues pour le cellulaire, pour Internet... En même temps, j'ai toujours refusé de travailler avec Discovery Channel qui impose un format extrêmement rigide au documentaire où il faut quasiment remplir des segments entre les espaces publicitaires, il faut que chaque partie se termine par une histoire bouclée pour que la publicité tombe au bon moment.

Le documentaire doit donc être souple sans se dénaturer.

Je n'ai probablement pas une position très tranchée, mais c'est vrai que je m'inscris contre le formatage imposé par la télévision. C'est peut-être que j'ai eu la chance de vivre un accueil assez positif, du moins des chaînes publiques, au documentaire. Je pense à une Carole Laganière, par exemple, à qui l'on ne demande pas de formater un projet pour un auditoire télévisuel X. On sent chez bien des gens de la télévision un réel soutien au documentaire d'auteur. Il y a aussi des réalisateurs et des producteurs qui vivent des situations très difficiles, de qui l'on exige un film qui va accrocher un auditoire dans les trois premiè-

res minutes. Il ne faut pas non plus trahir son projet seulement pour faciliter les choses pour les téléspectateurs. Un documentariste va vouloir dérouler au fil d'une heure une démonstration, faire découvrir des choses pendant une certaine durée, alors que le diffuseur, lui, veut s'assurer que le téléspectateur ne change pas de chaîne.

Ce n'est pas l'une des idées maîtresses du nouveau FMC que celle de produire des documentaires qui vont séduire les auditoires?

Le programme n'impose rien sur le plan des contenus. Le vrai problème, ce sont en fait les nouvelles règles, créées il y a deux ans, qui renforcent encore plus le poids du succès d'auditoire. Et ce sont certains diffuseurs privés qui poussent dans ce sens-là parce que nous entrons dans une culture, dans un environnement commercial où les créations culturelles doivent se battre pour trouver leur place. Ce qui marche très bien, ce sont les télé-réalités, les jeux télévisés, le divertissement. Il y a donc de moins en moins de place pour les documents qui proposent une réflexion. Maintenant, il est certain que le gouvernement conservateur a mis du sien dans la nouvelle dynamique du FMC, en imposant des contraintes en ce qui concerne les médias numériques, mais il était nécessaire de donner un coup de pouce à ces plateformes. Ce avec quoi je suis en désaccord, c'est d'accorder une si grande importance au facteur succès d'auditoire pour établir la subvention dont bénéficiera un télédiffuseur. Le FMC n'intervient pas sur les sujets, mais il dit: « Si vous voulez voir votre enveloppe augmenter ou demeurer tout au moins stable l'an prochain, assurez-vous que vos succès d'auditoire soient en augmentation. » Tout cela est basé sur des calculs complexes. Qu'on dise pour le documentaire que 50% de ce calcul sera basé sur le succès d'auditoire alors que plusieurs autres critères importants comme l'engagement d'un diffuseur envers le genre, l'argent ou le temps d'antenne qu'il lui consacre comptent pour moins dans la balance, c'est un grave déséquilibre. Cela risque de mettre en péril le documentaire, on voit déjà un impact de ces nouvelles politiques. Des diffuseurs nous disent: « Le FMC étant tellement exigeant en ce qui concerne les auditoires que nous n'irons pas en production avec tel sujet, du reste fort intéressant. » C'est une tendance inquiétante.

Les réalisateurs et les producteurs ont pris conscience de façon salutaire au cours des 20 dernières an-

nées qu'on ne fait pas des documentaires pour son plaisir personnel, son propre intérêt. Il est certain que la production d'un documentaire coûte davantage qu'un livre et qu'au Québec et au Canada, les sommes proviennent presque entièrement des fonds publics. On a donc une responsabilité à l'égard d'un auditoire, il est important que nous gardions en tête cet auditoire, qu'on ne soit pas seulement dans notre salle de montage en train de *triper*, une attitude qui était présente chez certains au début... Mais aujourd'hui, la tendance est à l'autre extrême. Certains diffuseurs publics qui sont engagés dans le documentaire, comme Télé-Québec, Radio-Canada, et même TV5, sont à risque parce qu'ils ne peuvent pas aller chercher dans l'auditoire fragmenté de notre paysage audiovisuel actuel les mêmes auditoires de masse pour le documentaire que pour *Tout le monde en parle*.

J'aimerais qu'on revienne à InformAction et à l'accompagnement des projets. Après le coup de cœur du départ, c'est la recherche du financement?

Avant même de chercher du financement, on se demande comment positionner le film. On ne retient pas des sujets, mais des projets de films, on recherche un point de vue ou une manière originale de présenter les choses. Ensuite, on va travailler à partir d'un texte de quelques pages, pour que les intentions soient claires, que les personnages correspondent bien aux attentes, etc. On veut que la personne qui nous présente le projet se positionne par rapport à son film. Ça ne veut pas dire qu'elle va en parler à la première personne, qu'il y aura une narration, mais on a besoin de savoir quel est l'angle d'approche et son engagement vis-à-vis le sujet ou le personnage. On va aussi se demander quelle est la pertinence du sujet pour un auditoire, quelle en est la signification, le sens. Je me souviens, par exemple, d'un film de Carole Laganière, **Parc Lafontaine, petite musique urbaine**. Carole écrit magnifiquement ses projets, elle sait exactement ce qu'elle veut aller chercher, mais il manquait le sens du projet. Elle souhaitait montrer une tranche de vie au Parc Lafontaine, les vies qui se croisent dans cet endroit qu'elle adore. En discutant avec elle, j'ai senti qu'il y avait un point de vue, une sorte d'enjeu plus large qui était incarné par le projet: la solitude en ville. Le parc Lafontaine allait faire écho à des destins qui se croisaient, des destins de gens seuls qui cherchaient autre chose, un ressourcement, des contacts, une

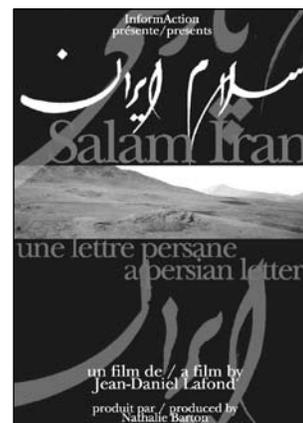
sorte de connexion en pleine ville. Il y avait donc un deuxième niveau de sens qui dépassait l'anecdotique. Un documentaire doit être porteur de sens tout en racontant une histoire.

Ce serait donc la première étape...

Oui. La précision du propos, de l'angle, de la perspective du réalisateur. C'est une chose que je faisais toujours seule jusqu'à il y a 10 ans. Maintenant que Ian Quenneville et Ian Oliveri sont là, c'est vraiment formidable. Ils sont tous les deux très investis dans le contenu, on discute de chaque projet, on se demande: où pourrait-il aller? Quelles instances pourraient le financer? Est-ce un long métrage potentiel? On fait un plan de match qui servira au réalisateur pour structurer son projet, aller chercher de l'argent pour le développement. On n'est pas encore en production, on va chercher de l'argent pour faire la recherche de personnages, de lieux, de faits et pour écrire un scénario, ce qu'on appelle des intentions de réalisation. Dès le départ, il est important d'avoir une idée, qu'on va essayer de valider, sur comment sera raconté le film. C'est quelque chose dont on n'avait pas vraiment conscience dans les années 1980, mais avec la concurrence accrue à la télévision, le documentaire s'est vu confronté à la nécessité de faire aussi bien que la fiction dans la narration d'une histoire — ce qui n'est pas négatif en soi, c'est même positif, un apport, une espèce de discipline, une forme de défi que les documentaristes ont dû relever, celui de se dire: «J'ai un sujet formidable, mais comment vais-je m'y prendre pour rendre ça intéressant, comment vais-je commencer mon histoire, comment vais-je la finir...» Il faut privilégier des histoires, des personnages, on ne va pas raconter 15 histoires, suivre 15 personnages en une heure. Il faut aussi qu'il y ait évolution, il ne s'agit pas de montrer seulement une série d'entrevues...

Que soumettez-vous aux télédiffuseurs au début du processus?

Un texte d'environ une dizaine de pages. Si le diffuseur est intéressé, il va proposer une rencontre pour poser des questions, pour nous permettre de défendre le projet. Si tout se passe bien, on a devant nous une démarche de financement, un dépôt sans doute à la SODEC, au Fonds des médias, toujours des fonds essentiellement publics. Pour pouvoir déposer une demande de financement, on doit avoir une





entente signée par un diffuseur avec un montant d'argent, qui constitue une avance qui l'autorisera, si tout va bien par la suite, à diffuser le film. Le télédiffuseur ne devient pas propriétaire des droits d'auteur du documentaire, il a simplement une licence, une permission de le diffuser.

Une fois que le projet est financé, comment se poursuit l'accompagnement d'InformAction?

On reste très proche des réalisateurs, ils nous envoient différentes versions de leur scénario, on fait des rencontres, on discute. C'est très intensif, surtout pour les jeunes réalisateurs qui en sont à leur premier ou second film. InformAction en produit deux ou trois par année. Même avec des réalisateurs chevronnés, on s'assure que le projet a rempli son plein potentiel, qu'on va permettre au réalisateur d'accoucher de ce qu'il veut vraiment faire, tout cela se fait au cours de la scénarisation. Il est certain qu'au tournage, les choses se placent dans un ordre différent, il y a des défis propres à cette étape, mais s'il y a des faiblesses dans un projet à la scénarisation, si l'on n'a pas pensé à tout, si l'on n'a pas analysé ce qui ne marche pas, le problème va se retrouver au montage, on l'a vécu quantités de fois.

Et lors du tournage, votre implication est de quel ordre?

L'un de nous fait presque toujours partie de l'équipe de tournage pour aider à résoudre les problèmes. Notre présence est importante, surtout pour les tournages à l'étranger; on peut servir d'interlocuteur, il y a toujours des imprévus pendant le tournage. Que fait-on si un personnage n'est plus là? Si un personnage ne veut plus tourner? Si une permission qu'on croyait avoir tombe? Il y a aussi la possibilité de discuter en cours de tournage de la construction du film, de ce qu'il faut aller chercher auprès d'un personnage ou dans une situation. Habituellement, l'équipe est composée du réalisateur, du directeur photo, d'un preneur de son et de quelqu'un de la production.

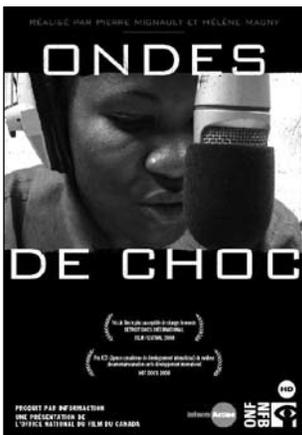
Le volet International est resté très important au fil des années. Ce sont des films qui représentent de grands défis.

C'est notre marque de commerce. Mais on veut aussi que ces films soient porteurs d'espoir, pas seulement de la dénonciation d'une situation. On est tous

accablés par l'actualité internationale, le documentaire peut servir à montrer des vies, des pistes d'espoir, des pistes de solution. Je pense, par exemple, à une production assez originale qu'on a faite après le génocide au Rwanda. L'année suivante, en 1995, on est allé tourner 30 petits sujets documentaires de 2 minutes sur les gens qui avaient risqué leur vie pour aider quelqu'un à survivre. C'était très beau, très émouvant. On a fait également un film d'une heure sur la problématique de la cohabitation après le génocide, l'idée étant de montrer qu'il y avait des humains qui nous donnaient des raisons d'espérer, malgré l'épouvantable scandale qui c'était passé au Rwanda, parce que ce n'était pas une tragédie, c'était un scandale. *Idem* pour **Ondes de choc** qu'on a produit plus récemment. L'idée consistait à montrer des journalistes africains — on ne voit jamais des journalistes africains en train de travailler —, extrêmement courageux sur le terrain, qui contribuent au risque de leur vie à créer petit à petit un État de droit au Congo. On est donc resté avec des préoccupations internationales. Le Canada doit avoir son propre regard sur le monde. Je trouve inquiétant de constater que des diffuseurs, pour économiser parfois, privilégient des acquisitions à l'étranger pour parler des sujets internationaux plutôt que d'investir en production dans des projets de gens d'ici.

Ce pas de côté dont vous parliez, on le sent moins dans le volet Arts et culture que dans les volets International ou Société.

À propos de l'invention créatrice, je pense aux films de Tally Abecassis, une jeune réalisatrice anglophone extrêmement douée, qui porte toujours un regard ludique sur les choses, une façon originale d'aborder des sujets. On a fait récemment un film avec elle sur les collectionneurs, ce qui n'est pas en soi un sujet très original, mais son angle l'est parce qu'elle a un traitement visuel et une approche des personnages tout à fait décapants. Et je dois dire qu'au fil des ans, depuis les années 1990, j'ai quand même cherché à construire une société de production, ce qui signifie qu'il faille élargir nos horizons. J'ai eu envie de produire une gamme de films, allant de sujets plus polémiques sur des sujets internationaux, comme le Congo, la Birmanie, aux sujets plus intimes, comme les films de Manon Barbeau ou bien des films très touchants sur le plan social, comme **Vues de l'Est** ou encore **Un toit, un violon, la lune** sur le Chez-nous des artistes... Le documentaire a un rôle à jouer



dans une gamme plus large, comme celui de renvoyer une sorte de miroir aux gens.

J'ai lu dans vos documents sur le 40^e anniversaire que vous souhaitiez ouvrir également vers la fiction...

Il s'agit encore d'élargir la gamme de nos productions. Il est de plus en plus difficile de financer du documentaire unique et du documentaire d'auteur. Et cela n'est pas seulement lié à la difficulté de convaincre des télédiffuseurs à des projets, mais parce qu'il y en a de plus en plus, tout simplement. L'offre est énorme et les créneaux qui peuvent se financer à travers la télévision diminuent. Il faut trouver autre chose, on a donc décidé de s'investir dans le long métrage documentaire destiné aux salles — on a toujours cherché à sortir nos documentaires en salle, mais ce n'était pas l'objectif premier; la structure du financement diffère selon la première fenêtre de diffusion visée — et l'on vient de terminer à ce propos un film de Carlos Ferrand, **Planète**

Yoga, destiné aux salles. On en prépare un autre, **Rapporteurs d'images**, d'Helen Doyle, sur les photographes engagés confrontés à l'univers numérique. On a aussi décidé de recommencer à faire des séries documentaires. Ça permet d'élargir nos horizons et nos sources de financement parce qu'une boîte de production, il faut que ça roule, il y a une réalité de maintenir l'équipe en place, elle est très soudée, très dynamique, très créative, il faut pouvoir la payer.

Et la fiction?

Ça revient à une rencontre, celle de Ian Quenneville qui a produit **Le Ring** d'Anaïs Barbeau-Lavalette à l'INIS. Après cela, il s'est fait proposer un projet de long métrage par Renée Beaulieu, la scénariste du **Ring**. Nous sommes donc en développement actuellement pour ce projet que Renée Beaulieu va réaliser. C'est une démarche toujours très longue, mais le projet avance bien. Et nous sommes disposés à développer un ou deux autres projets de fiction, des projets de films d'auteur, bien entendu! ▀



Les bureaux d'InformAction dans le centre-ville de Montréal