Document généré le 23 avr. 2024 23:11

24 images

24 iMAGES

Naissance d'une industrie
Cinéma de fiction québécois des années 80

Yves Rousseau

Numéro 52, novembre–décembre 1990

Cinéma québécois et question nationale

URI : https://id.erudit.org/iderudit/22143ac

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (imprimé)
1923-5097 (numérique)

Découvrir la revue

Citer cet article

Rousseau, Y. (1990). Naissance d'une industrie : cinéma de fiction québécois des années 80. *24 images*, (52), 22–26.

Tous droits réservés © 24 images inc., 1990

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

érudit

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/

CINÉMA DE FICTION QUÉBÉCOIS DES ANNÉES 80

NAISSANCE D'UNE INDUSTRIE

PAR YVES ROUSSEAU

«Pendant que les créateurs et intellectuels faisaient leur deuil du projet national, d'autres menaient la lutte sur un autre front : celui de l'économie.»

Il faut croire que les amateurs de bilans aiment les chiffres ronds puisque c'est toujours au tournant des décennies qu'affluent les commandes de textes récapitulatifs à propos des «dix dernières années de ceci ou de cela». Comme si l'Histoire se faisait un devoir de jalonner ses étapes en synchronie parfaite avec notre comptabilité du temps. C'est pourtant vrai depuis plus de trente ans au Québec, où les segments socio-politiques majeurs coïncident avec les années 1960, 70, 80 et 90. Et si l'on accepte le postulat voulant que le cinéma des cultures mineures soit un reflet à peu près fidèle–ou du moins reconnaissable–des tendances, de l'air du temps, des principaux enjeux, débats (ou de leur absence) et déchirements de cette culture; on pourra, sans trop tordre la réalité, considérer le cinéma québécois de la décennie 80-89 comme une entité à peu près spécifique ayant au moins une caractéristique commune.

DÉPRIME ET HUMOUR

Cela dit, comment traiter à la fois de ***Cruising Bar*** et de ***La liberté d'une statue***; de ***La Guêpe*** et de ***La femme de l'hôtel***; de ***La guerre des tuques*** et de ***Celui qui voit les heures***? À part la québécité et le fait d'être là dans la même décennie, que peuvent bien avoir en commun les œuvres de Jean Beaudin et de Jean Pierre Lefebvre; des frères Gagné et d'Yves Simoneau; de Pierre Falardeau et de Claude Fournier? Sur le plan de l'esthétique, le spectre est large; sur la diversité des styles, des écritures, nous n'avons pas grand chose à envier aux «grosses cinématographies», si ce n'est que les éléments qui composent cette variété sont à échelle réduite. Une maison avec tout ce qu'il faut dedans, mais qui, si on la compare aux maisons américaine ou française , reste une maison de poupée.

Évidemment, quelque chose de fondamental a changé dans le cinéma québécois par rapport aux années 70, une nouvelle donnée s'est installée, à l'image du virage entrepris au tournant de la décennie par une bonne part de la société. On a beaucoup glosé, et ce, avec raison, sur l'entrée des intellectuels et artistes du Québec dans une phase dite de «déprime post-référendaire», avec les inévitables débordements de l'intime aux dépens du public, le fameux syndrôme du repli sur soi, du travail de deuil des aspirations collectives, l'arrivée en force de la civilisation du moi, du je. Le raz de marée de l'humour a aussi commencé à déferler dans un élan de narcissisme masochiste qui porte en lui sa résolution par le rire, avec du meilleur (***Elvis Gratton***, les deux premières parties. À ce propos, je me suis longtemps demandé pourquoi Falardeau et Poulin ont littéralement tué la poule aux œufs d'or du box-office en faisant mourir leur personnage dans le troisième épisode. Outre les considérations idéologiques, j'imagine que c'est pour tenter d'en faire un personnage mythique, qui est mort trop vite, comme le vrai Elvis) comme du pire: ***Cruising Bar***.

Cette mutation s'est rapidement communiquée à l'ensemble de la production cinématographique, tant dans ses thèmes que dans ses formes. On n'a qu'à relire les bilans cinématographiques annuels, les ouvrages collectifs québécois ou étrangers à partir de 1984-85 pour voir fleurir en masse les termes énoncés plus haut, à propos de films qui ont pour genre «documentaire autobiographique» ou «journal filmé». De même, le retour aux histoires de famille tirées de classiques de la littérature locale permet de focaliser sur le spécifique (dans les meilleurs cas) ou sur le naturalisme de luxe dans les pires. Je pense ici à ***Bonheur d'occasion***, ***Les Plouffe***, ***Le crime d'Ovide***, ***Maria Chapdelaine***, ***Les Fous de Bassan*** (le projet remonte au début des années 80, sans doute dans la foulée du prix Fémina obtenu par le livre en 1982). Une des grandes préoccupations des investisseurs était d'offrir dans tous ces cas

PHOTO: CARL VALIQUET

Elvis Gratton (Julien Poulin), un film de Pierre Falardeau et Poulin.

une façade typique et locale pouvant plaire aux Français si l'accent n'est pas trop prononcé, mais garantie 100% pure laine, ce qui permet d'éviter la confrontation écranique trop directe avec l'altérité contemporaine. D'autre part, ces longs métrages de fiction destinés à l'exploitation en salle inaugurent une alliance déterminante dans la compréhension des nouveaux modes de production mis de l'avant au cours des années 80; le jumelage du film qui fera carrière en salle avec une minisérie destinée au marché télévisuel. (Curieusement, à part ***Les Plouffe*** dont la version film intégrale a suffisamment de souffle pour bien tenir la route, dans tous les autres cas–et on pourrait ajouter ***Le matou*** et ***Les tisserands du pouvoir***–, la série-télé m'est apparue infiniment supérieure à l'œuvre destinée aux salles de cinéma.)

LE RÈGNE DE L'ÉCONOMIQUE

Nous touchons ici aux deux traits spécifiques du cinéma de fiction québécois des années 80: 1) la restructuration des modes de production selon un schéma industriel d'intégration de toutes les étapes: du développement des projets à la sortie en cassettes-vidéo puis au passage à la télévision et, conséquemment; 2) la relation de plus en plus étroite entre cinéma et télévision, tant du point de vue esthétique qu'économique.

Le mot est ici lâché: économique. Car pendant que les créateurs et intellectuels évoqués plus haut faisaient leur deuil du projet national, d'autres menaient la lutte sur un autre front: celui de l'économie. Contrairement à la première moitié du siècle, où l'affirmation québécoise passait par ce qui fut appelé la revanche des berceaux, la décennie 80 (championne de la dénatalité) a connu un phénomène d'importance presque comparable sur le plan économique: la revanche des PME. Pour le meilleur et pour le pire (on pourrait ergoter longtemps sur la moralité des systèmes économiques et la justice sociale mais ce n'est pas le but de cet article), la décennie 80 aura été celle de l'économie. Si l'on est conséquent avec notre postulat de base, il faut admettre que ce déplacement des fronts d'«affirmation nationale» a eu des répercussions profondes sur le cinéma, forme artistique dépendante entre toutes du pouvoir économique.

Mais tant en ce qui concerne la restructuration industrielle des modes de production que le mariage d'argent et de raison (plus rarement d'amour) avec la télévision, la super-thématique de l'intime et du je, l'importance du support vidéo; ces phénomènes, s'ils ne sont pas à prendre à la légère, ne doivent pas surprendre outre mesure. Le mouvement, s'il est mondial, n'est surtout pas irréversible ou du moins, il engendre de nouvelles stratégies parallèles, dont nous traiterons plus loin. Pendant que d'aucuns jouent la surprise ou les vierges offensées, certains des acteurs et analystes les plus lucides de la scène québécoise (je pense ici en particulier à Jacques Godbout avec un essai comme *Le murmure marchand* ou son roman *Les têtes à Papineau*, qu'il serait fort instructif de relire à la lumière de Meech et de la crise amérindienne) n'ont d'ailleurs pas manqué d'entrevoir le devenir industriel et l'interpénétration des genres, des techniques et des modes de diffusion. Nous ne faisons que prendre le train en marche. Ce qui est plus inquiétant, c'est que nous n'avons choisi ni le wagon, ni le siège et encore moins la destination.

INTERNATIONAL OU INDUSTRIEL ?

Certains prétendent savoir où il va et le claironnent en bombant le torse: il faudrait faire des films «internationaux». Ce n'est pas la moindre retombée de l'effet-***Déclin de l'empire américain*** (ce film étant le plus gros succès québécois au box-

office mondial, il est donc, indépendamment de toute considération sur sa valeur artistique, le film le plus important de la décennie) que d'avoir propagé si rapidement le culte de l'international. Ce revirement est cependant révélateur: 1) de l'improvisation qui règne chez les bailleurs de fonds étatiques (quelques mois auparavant, on refusait souvent des projets parce qu'ils n'étaient pas assez «québécois» sans d'ailleurs expliquer davantage les implications de cette terminologie); 2) d'un manque flagrant de mémoire et/ou de culture, comme si les films des années 60 des Brault, Groulx, Jutra, Perrault n'avaient pas touché le public international.

QUE FAIRE? (AVEC TOUT CE BEAU MONDE)

Mais peut-être est-ce une forme de pudeur typiquement québécoise que d'euphémiser par le vocable «international» ce qui est un contexte industriel. Or, répétons-le, la grande mutation des années 80, c'est le passage d'un cinéma artisanal à un cinéma industriel. Le vernis «international» du ***Déclin*** et d'une large part de la production subséquente ne fait que découler de cette métamorphose.

Nous avons donc une industrie structurée avec toutes ses composantes: des concepteurs de produits (les scénaristes; qui sont, avec les producteurs, la branche de l'industrie qui a le plus profité des nouvelles règles du jeu); des contremaîtres (rôle auquel on cantonne de plus en plus les cinéastes); des syndicats (de techniciens et d'acteurs); des patrons (les producteurs); des *joint-ventures* (les coproductions; dont on apprenait dernièrement que plus de 95% des dizaines de millions investis dans des coprodes avec la France avaient donné naissance à des films et émissions en anglais (!!!), ce qui fit hurler la Ministre des Communications, Mme Frulla-Hébert, qui pourtant, est très «libre entreprise» et après tout, l'anglais n'est-elle pas la langue la plus internationale? Soyons conséquents); des cotes en bourse (de plus en plus de films et miniséries sont financées par l'émission d'actions); des usines (studios équipés à la fine pointe de la technologie); un réseau de distribution; des salles de montre (les salles); un point de vente dans chaque foyer (les téléviseurs et magnétoscopes); nous aurons même bientôt une école (INIS) qui formera—si j'ai bien su lire entre les lignes des déclarations des parrains de l'Institut National de l'Image et du Son (curieux qu'on n'ait pas employé international)—des scénaristes, réalisateurs et producteurs en harmonie avec les besoins de l'industrie; sans parler des innombrables fonctionnaires, comptables, notaires et avocats qui vivent souvent mieux du cinéma que ses artisans directs.

Que manque-t-il à ce tableau pour être idyllique? Un produit. Et là, le bât blesse, plus personne ne s'entend et c'est peut-être tant mieux. S'il est un écueil qui guette cette belle machine et risque de l'enrayer, c'est de n'avoir qu'une seule idée en tête, une seule conception du cinéma de fiction québécois: celle du produit *mainstream* soi-disant calibré pour atteindre un maximum de spectateurs, tout en faisant travailler un maximum de gens. Car lorsqu'on se retrouve avec une industrie lourde et populeuse qui se met à tourner à vide, on est pris avec ce qu'on appelle un secteur mou, qu'on pourra toujours brancher (ce qui est déjà le cas) sur les fonds publics. Hélas, avec l'incurie et la courte vision des gouvernements et la récession qui gronde, nos gouvernements vont peut-être finir par trouver qu'il coûte infiniment plus cher d'entretenir un cinéma industriel à bout de souffle qu'un cinéma artisanal certes moins glamour, mais aussi moins budgétivore.

QUI INFLUENCE QUI?

À la spirale ascendante des coûts de production, on a cru trouver la panacée dans un jumelage toujours plus intime avec la télévision qui, de simple débouché, est devenu un partenaire avec lequel un cinéma industriel doit compter. Si la télévision permet au départ de prolonger la vie d'un film et l'adjonction de capitaux frais, plusieurs—moi le premier—se sont demandés et se demandent encore, avec une certaine angoisse, quelle part exigera le petit écran dans le lot de décisions économiques et de choix esthétiques qui constituent le quotidien de la génèse et de la production de tout film. C'est bien connu, selon les normes du droit d'auteur nord-américain, celui qui paie la note a le dernier mot à dire; l'argent contrôle l'esthétique et le producteur reste propriétaire de l'œuvre.

On a donc beaucoup parlé de main-basse de la télévision sur le cinéma, de films télévisuels, de diktats de durées, de cadrages, d'éclairages et de contenus par la télévision; qui jouerait dans cette pièce le rôle de la riche héritière extrêmement conservatrice. D'autant plus que la télévision serait manipulée dans l'ombre par la mafia publicitaire (toute industrie qui se respecte génère une puissance plus ou moins occulte). Ce contrôle existe effectivement et il est souvent dénoncé par les cinéastes et plusieurs critiques et observateurs éclairés. Les principales victimes de cet état de choses sont d'ailleurs les maillons les plus faibles de la chaîne industrielle: les réalisateurs, particulièrement les documentaristes et les jeunes (on n'a qu'à se rappeler des critères d'accessibilité au programme Fictions 16/26 qui, sous un couvert d'aide à la relève, vise à faire tourner l'industrie des «vieux» avec les idées scénaristiques des jeunes). On pourrait répondre avec les mots de ce personnage, un journaliste je crois, des ***Yeux rouges*** de Yves Simoneau, que «That's the name of the game» (réplique sublime, car elle annonce tout ce que fera Simoneau par la suite) et que ceux qui ne voulaient pas y aller étaient libres de ne pas participer à 16/26... Le débat est ouvert...

Il reste que sans absoudre la télévision de sa propention à vouloir contrôler ce qui passe par son tube, il n'est qu'un phénomène qui égale l'influence de la télévision sur le cinéma des années 80, c'est l'influence du cinéma sur la télévision. Et cette situation est, dans un certain sens, particulière au Québec. Bien entendu, cette affirmation vaut pour la décennie 80 et risque fort d'être périmée d'ici cinq ans.

Premièrement, il y a infiniment plus de cinéastes qui ont travaillé pour la télévision que de téléastes qui ont fait du cinéma. Malgré les critères et exigences du petit écran, les premiers ont tout de même amené une manière de faire propre au cinéma. Prenons ***Lance et compte***, ce n'est pas du cinéma télévisuel, c'est davantage de la télé qui utilise des procédés narratifs cinématographiques. De plus, les téléromans les plus populaires présentent maintenant presque tous des scènes extérieures en décors réels, chose pratiquement impensable il y a dix ans. Même l'austère Société Radio-Canada a redécouvert les joies du traveling en studio, à tel point qu'elle sombre à son tour dans la débauche de mouvements de caméra qui déferle sur le petit écran. Si le cinéma a besoin de la télévision comme marché de masse, la télé doit recourir aux moyens du cinéma pour accrocher son auditoire de plus en plus fragmenté.

Deuxièmement, contrairement aux États-Unis et à la France, il n'y a pas encore (pour combien de temps?) de cinéastes qui viennent essentiellement de la télé, de la vidéo,

«Un des nouveaux modes de production mis de l'avant au cours des années 80: tournage simultané du film qui fait carrière en salle et de la minisérie destinée à la télévision.»
En haut, de gauche à droite:
Les Plouffe (1981) de Gilles Carle
Maria Chapdelaine (1983) de Gilles Carle
Bonheur d'occasion (1983) de Claude Fournier
Le matou (1985) de Jean Beaudin
Le crime d'Ovide Plouffe (1984) de Denys Arcand
Les tisserands du pouvoir (1988) de Claude Fournier.

du clip et de la pub. Cependant, beaucoup en vivent, et grassement. On comprend Jean-Claude Lauzon, réclamé à cor et à cris par les agences depuis ***Un zoo la nuit***, d'hésiter à interrompre une lune de miel publicitaire fort lucrative pour se relancer dans les affres de l'insécurité matérielle. Le premier cinéaste issu de l'écran cathodique risque d'être François Girard. La question est: ***Cargo*** sera-t-il le dernier film québécois des années 80 ou le premier des années 90?

Troisièmement, le cinéma de fiction québécois a non seulement influencé la télévision mais aussi la grande mamelle du petit écran: la publicité. De plus en plus de pubs raconteront des histoires et emploieront les techniques et procédés narratifs cinématographiques.

Quatrièmement, le cinéma de fiction s'est introduit avec force dans une bonne partie du documentaire des années 80. On ne compte plus les docu-fictions (à ne pas confondre avec les docu-drames) qui font appel à des scénaristes et des comédiens, souvent mis en situation, pour ne pas dire «lâchés lousse» avec des non-acteurs en situation réelle.

Cinquièmement, la série de téléfilms lancée il y a maintenant plus de trois ans et qui maintient un solide rythme de croisière, a tout de même donné lieu à quelques réussites qui passent fort bien du petit au grand écran malgré l'évident et parfois lourd contenu social qui sert de prétexte au financement télévisuel. Il me semble d'ailleurs que la qualité va en s'améliorant (***Cuervo***, ***Noces de papier***, ***Blanche est la nuit***).

PERSPECTIVES

Il faut cependant dire qu'une influence décisive des structures télévisuelles risque de prendre de plus en plus de place au cinéma: le travail en série. Dans un contexte d'intégration verticale de toutes les étapes, de la préparation à la diffusion sur cassettes et à la télé, l'exemple des *Contes pour tous* risque de laisser sa marque comme modèle à suivre malgré un degré de qualité souvent cahotique. Il est clair que l'Oncle Walt québécois joue à fond sur l'effet Hygrade et que les chiffres parlent pour lui. Reste à voir combien de temps le public accrochera sur sa recette, certes gagnante, mais dont on aimerait bien voir une partie des profits, ou, du moins, du prestige de producteur de Roch Demers (qui est un fin cinéphile) réinvestis dans des productions plus «osées». Est-ce une suggestion? Non, c'est un défi.

Si globalement, le cinéma québécois des années 80 s'est restructuré pour s'industrialiser, les conséquences sont multiples mais réductibles à deux ordres: D'une part, une immense réserve de savoir-faire, de ressources humaines, techniques et financières s'avère disponible pour oser les défis de 90, décennie qui peut s'avérer aussi fertile en changements que les années 80. D'autre part, les structures plus lourdes se sclérosent plus facilement et les échecs sont infiniment plus coûteux. Il faut donc laisser bonne place à des projets à budgets moyens et même réduits, qui assurent l'apport de sang neuf et d'idées fraîches, et surtout de formes nouvelles. Toutes les histoires ont déjà été racontées; ce qui compte, c'est la manière dont on les raconte. Et après tout, c'est simple, dans une décennie il y a dix chiffres, de 0 à 9. Alors on commence avec rien et on finit par du neuf. ■

La guerre des tuques, le premier des *Contes pour tous*.