

Une histoire de la relève

Marcel Jean

Number 87, Summer 1997

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/23611ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Jean, M. (1997). Une histoire de la relève. *24 images*, (87), 18–19.

Une histoire de la relève

PAR MARCEL JEAN

L'idée de relève ne peut être formulée qu'en rapport avec une cinématographie déjà existante. C'est pourquoi on n'y fait pas allusion, au Québec, avant le véritable coup d'envoi de l'industrie, c'est-à-dire tard dans les années 1970.

Avant cela, quelques manifestations isolées permettent de déceler un intérêt particulier pour la jeunesse, pour ceux qui viennent. Par exemple, la première manifestation qui puisse se rapprocher de la volonté de permettre le développement d'une relève (qu'on n'ose pas encore nommer ainsi) remonte à 1969, lorsque, à l'Office national du film du Canada, Jean Pierre Lefebvre se voit confier la responsabilité du studio des premières œuvres. Yvan Patry, Jean Chabot, André Théberge et Fernand Bélanger comptent parmi les cinéastes qui verront ainsi leur carrière prendre son envol. Avant eux, les vannes étaient ouvertes et on parlait davantage de jeter les bases d'une cinématographie québécoise que d'en assurer la pérennité. Quand, comme cela s'est produit

entre 1966 et 1968, la moitié de la production nationale est composée de premiers longs métrages, on ne voit pas l'utilité d'évoquer la relève.

Cela étant dit, l'industrie peut prendre en charge les jeunes cinéastes pour deux raisons. D'abord, susciter des vocations ou, si vous préférez, faciliter l'accès à la réalisation pour les jeunes cinéastes. C'est, d'évidence, cette raison qui a poussé Anne Claire Poirier à produire, en 1973, à l'intérieur du programme En tant que femmes, des films de Mireille Dansereau, Aimée Danis et Hélène Girard. À cette époque, Poirier était pratiquement la seule femme à réaliser régulièrement des films au Québec, et il était impensable qu'elle songe à préparer une suite à son travail. Voilà donc pour la première raison!

La deuxième raison est plus complexe et elle concerne, de façon plus ou moins directe, l'ensemble des programmes gouvernementaux qui ont par la suite été consacrés à la relève. Quand les jeunes cinéastes sont là, nombreux, et qu'ils se bousculent aux portes des organismes subventionneurs, la tentation est forte pour le «milieu» de gérer cette masse d'énergie, de la mettre à sa main, de lui dicter une ligne de conduite. Ainsi, le programme Fictions 16-26, qui a vu le jour en 1989 à la suite d'une promesse électorale du premier ministre d'alors, M. Robert Bourassa, correspond parfaitement à cette description. Rappelons que ce programme concernait la scénarisation et la production de 16 courts métrages de 26 minutes. Chaque film était doté d'un budget de 300 000\$ et son écriture, comme sa réalisation, était soumise aux règles en vigueur dans l'industrie. Ainsi, l'écriture du scénario se faisait en trois étapes et devait répondre à des critères précis (efficacité narrative et dramatique, originalité du sujet, qualité des personnages et des dialogues, etc.). Jamais les idées de mise en scène n'étaient prises en considération dans la sélection des projets, l'évaluation se faisant uniquement en fonction du scénario. De plus, les projets devaient être déposés par des producteurs accrédités, les cinéastes et les scénaristes n'étant pas autorisés à défendre eux-mêmes leurs projets. Une telle situation correspond en tout point à celle en vigueur dans l'industrie, alors que le financement des films doit passer par les mains d'un producteur et qu'il repose uniquement sur la capacité du cinéaste à formuler un texte (et non à produire des images et des sons).

On a marché sur la lune de
Johanne Prigent, réalisé dans le cadre
des Fictions 16/26.



En conséquence, il est clair que le programme Fictions 16-26 visait à vérifier la capacité de jeunes scénaristes et de jeunes cinéastes à fonctionner à l'intérieur des limites imposées par l'industrie cinématographique québécoise. Une telle observation n'est pas un jugement sur la qualité des œuvres produites (je serais bien mal placé pour porter un tel jugement, ayant moi-même écrit et réalisé un film à l'intérieur de ce programme), mais plutôt une analyse du contexte dans lequel elles ont été produites. Dans un sens, les participants au programme Fictions 16-26 furent des privilégiés (les conditions de production de la série étaient luxueuses), mais par ailleurs ils ont dû se soumettre à des contraintes qui tranchent avec l'idée qu'on se fait généralement du jeune cinéma.

On a tendance à oublier que le programme Fictions 16-26, qui bénéficiait d'un accord de financement entre Téléfilm Canada, la SOGIC, l'ONF et Radio-Québec, constituait le volet télévision d'un vaste programme d'aide destiné à la relève. En parallèle à cela, la SOGIC a développé ce qui était à l'origine le projet Relève-cinéma et qui est devenu, de fil en aiguille, le programme d'Aide aux jeunes créateurs. Par ce programme, de jeunes cinéastes peuvent, par l'entremise de jeunes producteurs (la guillotine tombe à 35 ans), obtenir du financement pour leur projet de film. Alors que Fictions 16-26 a été une expérience ponctuelle, l'Aide aux jeunes créateurs est reconduite d'année en année. Elle offre une certaine liberté puisqu'il est possible d'y présenter des films de tous formats, mais demeure soumise à la hiérarchie industrielle qui place le producteur au sommet de la pyramide (contrairement au Conseil des arts du Canada, qui continue de considérer que le cinéaste est le seul interlocuteur valable).

Le mariage producteur/cinéaste favorisé par l'Aide aux jeunes créateurs oblige ces derniers à prendre rapidement «le pli de l'industrie», c'est-à-dire à prendre conscience du rôle que l'industrie veut que le producteur joue dans la création cinématographique. On peut voir dans le fonctionnement de ce programme d'aide une volonté de domestiquer, en douceur, les jeunes loups de la réalisation. On revient donc à cette volonté de dicter une ligne de conduite qui motive l'aide que l'institution apporte à la relève.

Une fois cela admis, on peut s'interro-



En haut, *J'me marie, j'me marie pas* (1973), de Mireille Dansereau, réalisé à l'intérieur du programme En tant que femme, et en bas, *Une question de vie* (1970), d'André Théberge issu de la série Premières œuvres de l'ONF.

ger sur la nécessité du mariage jeune réalisateur/jeune producteur, celui-ci pouvant s'avérer contre-productif lorsque le jeune cinéaste a l'occasion de bénéficier de l'encadrement d'un producteur chevronné. En effet, s'il veut travailler avec un producteur d'expérience, le jeune cinéaste doit abandonner son «statut de jeune» et son projet n'est admissible qu'au programme d'aide régulier. Là, doit-on le préciser, il est extrêmement difficile de soutenir un projet de court métrage de fiction.

On constate, avec les programmes qui ont vu le jour à la fin des années 1980, que le discours sur la relève s'est officialisé. Auparavant, la relève a pu exister à travers

la vigueur du cinéma artisanal, aidée principalement par le Conseil des arts du Canada et l'Aide au cinéma indépendant de l'ONF (ACIC). Ces deux organismes, dont le mandat spécifique n'a jamais été d'aider les jeunes, ont permis à des centaines de premiers films de naître. Aujourd'hui, cependant, tant le Conseil des arts que l'ACIC voient leurs ressources diminuer, ce qui tend à priver la relève d'un accès libre au cinéma.

En conclusion, disons que la question de la relève cinématographique est au cœur du débat, au Québec, depuis une bonne quinzaine d'années. Depuis, en fait, que les jeunes ne sont plus en mesure

d'avoir un accès direct à la réalisation, depuis que l'industrialisation a rendu plus complexe le financement des films, depuis que l'hyperinflation qui a accompagné la professionnalisation du cinéma a enlevé aux jeunes la possibilité de faire des films avec trois bouts de ficelle. Les programmes mis de l'avant par les subventionneurs ne suffisent d'évidence pas à régler un problème qui découle de plusieurs facteurs, l'exiguïté du milieu et la quantité d'apprentis cinéastes qui se pressent aux portes n'étant pas les moindres. Parlerons-nous encore du problème de la relève dans dix ans? On peut le parier! À moins qu'alors on ne parle même plus de cinéma québécois. ■