

Les institutions flirtent avec la relève

Yves Lafontaine

Number 42, Spring 1989

Jeune cinéma québécois

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/22424ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Lafontaine, Y. (1989). Les institutions flirtent avec la relève. *24 images*, (42), 25–26.

LES INSTITUTIONS FLIRTEMENT AVEC LA RELÈVE

par Yves Lafontaine

IL N'EXISTE PAS ENCORE VRAIMENT DE POLITIQUE CLAIRE ET PRÉCISE CONCERNANT LE COURT MÉTRAGE. Toutefois, une certaine concertation entre les divers organismes publics qui investissent dans le cinéma au Québec et une volonté politique manifeste (les 2 000 000 \$ accordés par le gouvernement Bourassa à la jeune relève dans le domaine du cinéma) ont pris forme, permettant la création de deux projets ponctuels d'aide.

FICTIONS 16-26

Élaboré par la SOGIC, Téléfilm Canada, l'ONF et la Société Radio-Québec, **Fictions 16-26** (16 pour le format, et 26 la durée), est un projet d'aide au court métrage télé comprenant un volet développement (écriture de scénario), un volet production (réalisation) et un volet diffusion (télédiffusion à Radio-Québec. Sans exclure les professionnels, ce programme vise à révéler de jeunes scénaristes, à leur offrir un encadrement de production, et à rejoindre un large auditoire. Un total de 48 synopsis seront élaborés cette année. Parmi ce nombre, 16 seront produits en 1990 et diffusés à l'automne 91 (pour l'échéancier complet, voir tableau 1). Il devront tous respecter une durée de 26 minutes pour permettre leur inclusion dans la case de programmation prévue. La décision de développer 48 synopsis est surtout politique, et comme le disait Jean Bureau en entrevue: «L'argent politique doit profiter au plus grand nombre...»

Les scénarios doivent être conçus selon l'un des quatre thèmes suivants: passions individuelles, ethnicité, masculin-féminin et qualité de vie. Si le procédé

permet de créer, par des regroupements thématiques, une case homogène dans la grille-horaire de Radio-Québec, il représente tout de même une contrainte importante qui peut entraver la liberté de création du scénariste. D'autre part, on peut se demander si ces thèmes, malgré leur caractère vague, ne vont pas servir à éliminer certaines œuvres trop originales. Et même si aucune disposition n'a été prise pour le moment, on peut aussi supposer que les projets seront soumis à l'esthétique télévisuelle en vigueur au Québec. Cela voudrait dire, par exemple, que l'utilisation de noir et blanc serait bannie.

La phase développement sera complètement assumée et gérée par la SOGIC (sauf en ce qui concerne les projets soumis et développés par l'ONF) grâce à l'apport d'une partie d'un fonds spécial du ministère des Affaires culturelles (600 000 \$). Pour être admissibles, les synopsis devront être soumis par une société de production québécoise reconnue. L'appréciation et la sélection (voir tableau 2 pour les critères de sélection) des projets, y compris ceux de l'ONF, seront confiées à un jury nommé par les quatre organismes concernés.

De l'ensemble des projets retenus, les trois quarts environ devront provenir de scénaristes âgés de 18 à 35 ans. Au chapitre de la réalisation, le terme *relève* ne se définit pas en termes d'âge, mais plutôt en termes d'expérience. En effet, la moitié des films seront réalisés par des professionnels ayant une expérience pertinente (déterminée par le producteur et... le diffuseur) dans les métiers connexes à la réalisations, ou ayant déjà une œuvre portée à l'écran. L'autre moitié sera ouverte aux réalisateurs d'expérience, à la condition que le producteur engage un stagiaire à la réalisation (les frais du stage seront assumés par Téléfilm Canada). Rien dans l'énoncé du programme ne spécifie cependant qui choisira le réalisateur.

Le montage financier étant déjà bouclé (le coût du projet, 5 231 100 \$*, étant assumé par les quatre organismes, le moins qu'on puisse attendre des producteurs est qu'ils fournissent l'encadrement nécessaire aux étapes de la création du tournage et de la post-production.

TABLEAU 1.
PHASES DE DÉVELOPPEMENT DU PROJET FICTIONS 16-26

| | |
|-----------------|---|
| 14 avril 89 | Dépôt des synopsis |
| 15 juin 89 | Annonce des 48 projets sélectionnés pour une première version (8 000 \$ par projet, pour un scénario dialogué) |
| 28 juillet 89 | Dépôt de la 1 ^{re} version scénarisée |
| 18 août 89 | Annonce des 24 projets sélectionnés pour une seconde version (4 000 \$ supplémentaires par projet, pour le scénario final) |
| 30 septembre 89 | Dépôt de la 2 ^e version scénarisée |
| 15 octobre 89 | Annonce des 16 projets sélectionnés pour le tournage (4 000 \$ supplémentaires par projet, pour une version tournage du scénario) |
| 1 novembre 89 | Début de la production |
| Septembre 91 | Début de la diffusion à Radio-Québec |

TABLEAU 2.
CRITÈRES DE SÉLECTION
DES PROJETS

- 1) Efficacité narrative et dramatique du scénario
- 2) Originalité du sujet et de son traitement
- 3) Adéquation à un des thèmes suivants: passions individuelles, ethnicité, masculin-féminin, qualité de vie.
- 4) Construction, personnages, dialogues
- 5) Participation majoritaire des jeunes scénaristes (75%)
- 6) Faisabilité

*Répartition de l'investissement du programme

| | |
|-----------------|--------------|
| Téléfilm Canada | 1 989 900 \$ |
| SOGIC | 1 471 800 \$ |
| ONF | 781 500 \$ |
| Radio-Québec | 988 250 \$ |
| TOTAL | 5 231 100 \$ |



L'ATTRAIT DE LA VIDÉO par Mario Côté



The Story of Feniks and Abdullab de Luc Bourdon. «L'exemple d'une vidéo contaminée par le virus cinéma, mais dont les anticorps agissent efficacement.»

LE PROJET RELÈVE-CINÉMA

Pour ce qui est du programme d'aide au court métrage en salle, le lancement est prévu pour la fin mars. Il devrait engager entre autres la SOGIC et l'ONF (au moment d'aller sous presse, Téléfilm Canada ne s'était pas encore prononcé officiellement, mais Radio-Québec s'en était exclu. L'absence de Radio-Québec ne signifie pas cependant qu'aucun télédiffuseur ne s'engagera dans le projet. La présence de la télé pourrait ainsi créer des rapports de forces et limiter la liberté du scénariste.

Comme pour le projet **Fictions 16-26**, l'aide sera accordée à l'étape du synopsis et devrait comprendre, à part ce volet développement, les volets production et diffusion, dont les paramètres ne sont pas encore totalement définis. On ne sait toutefois si un distributeur et un producteur seront requis au départ (si aucun distributeur n'est impliqué, une distribution en salle n'est alors pas assurée). On sait cependant que les films seront tournés en 16 mm, que l'on attend des équipes une «certaine» participation financière (investissement des salaires ou cachets différés), et que les contraintes scénaristiques de durée et de thèmes ne seront pas aussi rigides. On ne sait pas d'autre part si, contrairement au programme de courts métrages télé, le programme cinéma permettra de révéler des jeunes producteurs (qui pourraient ainsi faire leurs classes avant de se lancer dans des projets d'envergure) ou s'il privilégiera les producteurs établis. S'il fallait que les jeunes producteurs soient exclus de ce second programme, on pourrait d'ores et déjà avancer qu'ils seront les grands perdants de cette «volonté politique» d'aider la relève. En effet, il apparaît clair qu'avec ces deux programmes, les institutions auront en main les atouts pour refuser l'ensemble des projets provenant des indépendants et des cinéastes «déviants» (c'est-à-dire ceux qui rejettent la norme établie), sans pour autant être taxés de négliger la relève. Ces programmes sont-ils une arme à deux tranchants? Seul l'usage nous le dira. En attendant, mieux vaut rester vigilant avant de crier victoire. ●

LE REGARD EST PLUS QUE JAMAIS MUSELÉ PAR L'ENTRÉE MASSIVE ET ARROGANTE des images dans le quotidien. Tous les créateurs en cinéma ou en vidéo voient le paysage de nos habitudes télévisuelles chambardé par le constant développement de la technologie de l'image. Ce n'est plus seulement la télévision qui trône dans l'imaginaire quotidien mais une pléthore d'écrans de tous types: ceux du traitement de texte, du micro-ordinateur, de la caméra-télé de surveillance et, bien sûr, du vidéoclip servi en guise de vidéo d'art. Cette prolifération incontrôlable ne mène-t-elle pas à une anesthésie visuelle, à un engourdissement du regard? Cette crise de l'image devient un défi aux créateurs actuels, quel que soit l'attrait qu'exerce la vidéo auprès des jeunes cinéastes, quelle que soit également la part de l'intrusion des images cinématographiques dans les œuvres de certains vidéastes. Les uns et les autres cherchent à créer de nouvelles images et la question est de savoir si elles préserveront leur pouvoir de nous émouvoir et de nous captiver, de nous assaillir même.

Ces dernières années, cinéma et vidéo se sont emprunté leur regard respectif, par provocation ou simplement pour proposer une expression neuve. Cette contamination réciproque n'a pas manqué de soulever d'épineux problèmes de spécificité des médiums. Ainsi la vidéo récente introduit-elle de plus en plus le code narratif par un emploi presque systématique du texte. Soulignons par ailleurs que la vidéo a vu apparaître dans ses rangs un nombre grandissant de cinéastes à court de budget. Mais rappelons-le, celle-ci n'est pas du cinéma plus léger, moins coûteux et plus simple à produire. La question n'est pas de déterminer si les vidéastes font du cinéma, ou si les effets vidéographiques leur permettent d'inventer leurs propres images. C'est dans la perspective de bousculer les habitudes du regard qu'elle se pose, d'éveiller une sensibilité nouvelle.

À défaut d'y répondre, on constate que cette question est au cœur des œuvres vidéo de la dernière année. Un bref tour d'horizon suffit à nous en convaincre. **Mourir** de François Girard est un bon exemple d'écriture cinématographique qui se trouve engouffrée dans une forme vidéographique. Vidéo ou cinéma? **Mourir** troque la fascination éprouvée pour les images vidéo par celle de la narration. Pourtant l'une et l'autre restent un leurre quand elles nous laissent à la surface des choses. **Annie et les rois mages** de Josette Bélanger se rapproche davantage d'une «tradition» vidéographique. Une voix off — cette voix si chère à l'histoire de la vidéo — et des images du souvenir nous conduisent dans ces lieux troubles de la subjectivité de l'auteure. Mais pour éviter l'effet durassien, il faut mener le travail de l'écriture sur le terrain d'une exploration singulière. **Gerçure** de Jeanne Crépeau relève par contre le défi. Une histoire banale de bottes trouées, des maux d'hiver, et nous voilà en équilibre entre divers niveaux de langage et de codes de l'image filmée. Avec **The Story of Feniks and Abdullab**, Luc Bourdon nous sert l'exemple d'une vidéo contaminée par le virus cinéma, mais dont les anticorps agissent efficacement. Dans une abondance de références, l'auteur parvient à nous faire entrevoir autrement la parole amoureuse. On pourrait accuser ces vidéos de s'éloigner de la spécificité vidéographique. Pourtant, ils n'offrent guère d'images associables au cinéma. Loin de proposer des images de trop dans cette époque chargée d'images indifférenciées, ils occupent un lieu qui remet en question notre regard. ●