

La salubre éclosion d'un cinéma de la marge

Marcel Jean

Number 152, June–July 2011

Renouveau du cinéma québécois

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/65030ac>

[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. (2011). La salubre éclosion d'un cinéma de la marge. *24 images*, (152), 8–10.

LA SALUTAIRE ÉCLOSION D'UN CINÉMA DE LA MARGE

par Marcel Jean

COMMENT EXPLIQUER L'ÉMERGENCE SIMULTANÉE DE LA « NOUVELLE VAGUE » ACTUELLE ? Quelles conditions ont mené à cette explosion ? Les cinéastes de la génération 2000 ont-ils bénéficié d'avantages particuliers ou d'un environnement plus favorable ? Pour mesurer cela, allons-y d'un peu d'histoire, pour voir comment la notion de relève et le soutien aux cinéastes indépendants ont évolué au fil des ans.

LE PREMIER ÂGE D'OR DES JEUNES CINÉASTES

Retournons au début de la décennie 1970. Le jeune cinéma québécois est alors une notion encore toute récente, une idée encore toute fraîche, qui a pris forme autour de 1964, sous les impacts conjugués de *Seul ou avec d'autres* de Denys Arcand, Denis Héroux et Stéphane Venne, d'*À tout prendre* de Claude Jutra, de *Pour la suite du monde* de Pierre Perrault et Michel Brault et de *Le chat dans le sac* de Gilles Groulx. Stimulée par cette première cohorte, l'industrie cinématographique s'organise : la SDICC (ancêtre de Téléfilm

Québec, dont 17 premières œuvres. En 1972, c'était huit premiers longs métrages sur un total de 27 films produits. En 1973, année record dans l'histoire de la production au Québec avec 55 longs métrages, ce n'est pas moins de 20 premières œuvres qui ont été réalisées. En trois ans venait d'apparaître une génération de cinéastes : André Forcier, Francis Mankiewicz, Jean Beaudin, Fernand Bélanger, Mireille Dansereau, Pierre Harel, André Brassard, etc.

L'entrée en action massive d'un tel groupe de cinéastes – qui suivaient de quelques années à peine les fleurons de la génération

précédente : Denys Arcand, Gilles Carle, Denis Héroux, Anne Claire Poirier, Jean Pierre Lefebvre, Jacques Leduc, Claude Fournier, etc. – aura pour effet direct de boucher considérablement les perspectives pour les générations suivantes. Cela d'autant plus que l'industrialisation que connaît alors le cinéma québécois ne favorise guère l'arrivée de sang neuf et que les sottises politiques d'incitation fiscale alors en vigueur ajoutent à la pagaille. Tout cela ayant pour résultat la quasi-disparition, autour de 1980, de ce qu'on appelle alors le cinéma artisanal (qu'on nommerait aujourd'hui le cinéma indépendant) et dans son sillage la diminution du nombre de jeunes cinéastes. Ainsi, Léa Pool et Yves Simoneau, qui réalisent leurs premiers longs métrages au début de la décennie 1980, font figure d'exception. C'est ce genre de constatation qui amène Michel Beauchamp à écrire, dans nos pages, en 1989 : « Au vrai, avec un léger recul historique, c'est plutôt le cinéma d'une génération qui fut sacrifié au Québec dans la décennie 1975-85, un cinéma qui ne s'est jamais fait et dont les



Le chat dans le sac (1964) de Gilles Groulx

Canada) est fondée en 1967, l'ONF crée un studio de premières œuvres en 1969 et plusieurs sociétés de production sont fondées, dont l'ACPAV (qui fête cette année son quarantième anniversaire). Dans ce contexte, les jeunes cinéastes affluent. On se souviendra par exemple qu'en 1971, 29 longs métrages ont été produits au

leçons manquent cruellement à ceux qui abordent aujourd'hui le cinéma. Cette période fait figure de traversée du désert ponctuée de films du terroir et de grosses productions anonymes, pendant laquelle fut interrompue toute continuité dans l'œuvre des cinéastes précurseurs de la décennie précédente.»¹ Beauchamp fait ici allu-

sion à l'intermède d'une décennie dans la carrière de Denys Arcand, par exemple, qui entre *Gina* (1975) et *Le déclin de l'empire américain* (1986) est confiné à divers travaux alimentaires.

L'INDUSTRIE DE LA RELÈVE

Dans le contexte de la décennie 1980, la difficulté d'accéder au matériel de tournage, le coût de la pellicule, des laboratoires et de la postproduction, ainsi que les problèmes de financement limitent considérablement l'arrivée de nouveaux cinéastes. C'est ainsi qu'en 1989, Téléfilm Canada, la SOGIC (ancêtre de la SODEC), l'ONF et Télé-Québec s'allient pour lancer le programme Fictions 16-26, destiné à produire 16 films de 26 minutes en format 16 mm. Il s'agit d'un projet imposant (5,2 millions de dollars au total) visant à former une relève selon des critères clairement industriels : on veut favoriser des scénaristes et des réalisateurs capables d'évoluer dans le contexte formaté de la télévision. Vu sous cet angle, c'est mission à peu près accom-

plie : Michelle Allen, Gilles Desjardins, Geneviève Lefebvre et Louise Pelletier, scénaristes aujourd'hui bien connus, sont passés par là. Du côté des réalisateurs, la liste comprend Jean-Philippe Duval, Bernard Émond, Jeanne Crépeau et Johanne Prigent. Ensemble hétéroclite, qui n'a en tout cas rien d'une vague ou même d'un courant, Crépeau ayant par la suite continué une carrière d'indépendante irréductible commencée bien avant Fictions 16-26, Émond n'ayant fait sa marque en fiction que bien plus tard, après un long détour par le documentaire, tandis que Duval et Prigent ont eu des carrières plus conformes à ce projet industriel, entre la télévision et un cinéma sans grandes ambitions esthétiques.

L'Institut national de l'image et du son (INIS), arrivé en 1996, remplira par la suite la fonction de formateur d'une relève au service de l'industrie. En effet, les plus beaux fleurons de cette école – les scénaristes Frédéric Ouellet (*Grande Ourse*) et Chloé Cinq-Mars (*Chabotte et fille*), les réalisateurs Philippe Gagnon (*Dans une galaxie près de chez vous 2*) et Stefan Miljevic (la télé-série *Harmonium*) – évoluent tous à distance de cette « nouvelle vague » du jeune cinéma québécois. Dans l'imposante liste de diplômés de l'INIS, seule la productrice Stéphanie Morissette, associée à Denis Côté, joue un rôle déterminant dans la récente effervescence, tandis que la réalisatrice Anaïs Barbeau-Lavalette (*Le ring*), la comédienne, scénariste et réalisatrice Géraldine Charbonneau et les réalisateurs Alexis Fortier Gauthier et Michel Lam peuvent être considérés comme évoluant dans la périphérie immédiate de ce nouvel essor. Indice révélateur de son rôle effectif, l'INIS semble avoir eu davantage d'impact sur le recrutement au sein des organismes publics liés au cinéma et à la télévision : Brigitte Léveillé, Thomas Ramoisy et Stéphanie Verrier occupent des postes impor-



Gina (1975) de Denys Arcand

Photo : Bruno Massenet. Source : Cinémathèque québécoise

tants à Téléfilm Canada, Pascal Ouimet est chargé des relations d'affaires à ARTV, Nathalie Cloutier est productrice à l'ONF, etc.

Mais revenons en 1989 et à Fictions 16-26. Le programme a notamment été rendu possible grâce à une enveloppe exceptionnelle de deux millions de dollars accordés par le gouvernement Bourassa pour la « jeune relève dans le domaine du cinéma ». De cette somme, la SOGIC a investi environ 1,5 million dans ce projet de fictions qu'on pourrait qualifier de télévisuelles. Le reste, autour de 500 000 \$, a servi à établir un « projet relève-cinéma », qu'on peut désigner comme étant à l'origine de l'actuel Programme d'aide aux jeunes créateurs de la SODEC.

L'inis



KINO

UNE GÉNÉRATION QUI A DE LA CHANCE

La décennie 1990 est d'emblée propice à l'émergence d'un jeune cinéma plus vigoureux. C'est d'abord, en 1992, la création du Conseil des arts et des lettres du Québec (CALQ), qui vient s'ajouter à son équivalent fédéral, le Conseil des arts du Canada (CAC) fondé en 1957 pour apporter un soutien direct aux artistes, sans exigences préalables de diffusion ni soutien d'un producteur. Dans le contexte du cinéma indépendant, l'arrivée du CALQ est une donnée majeure.

En 1995, la SODEC remplace la SOGIC et le Programme d'aide aux jeunes créateurs se solidifie. Élément capital dans ce programme : les films, réalisés par des cinéastes ayant entre 18 et 35 ans, doivent être soutenus par de jeunes producteurs. Cela n'est pas sans conséquences, car l'émergence simultanée de producteurs et de cinéastes du même groupe d'âge favorise les apprentissages communs, les complicités, une relation réalisateur/producteur moins hiérarchisée. De plus le Programme d'aide aux jeunes créateurs pro-

cède par jurys de pairs qui ne diffèrent pas tellement des jurys du Conseil des arts du Canada, par exemple, de sorte qu'on peut dire que le programme défend, globalement, une conception beaucoup plus auteuriste qu'industrielle. Ainsi, on aurait tort de sous-esti-

mer l'impact du fonctionnement du Programme d'aide aux jeunes créateurs dans l'émergence de la génération actuelle de cinéastes : tant leur mentalité que le soutien qu'ils reçoivent de leurs producteurs découlent en partie des règles mises en place à la SODEC.



En terrains connus (2011) de Stéphane Lafleur

mer l'impact du fonctionnement du Programme d'aide aux jeunes créateurs dans l'émergence de la génération actuelle de cinéastes : tant leur mentalité que le soutien qu'ils reçoivent de leurs producteurs découlent en partie des règles mises en place à la SODEC.

Dans la deuxième moitié de la décennie 1990, les jeunes cinéastes peuvent donc bénéficier d'un soutien financier institutionnel inédit dans l'histoire récente du cinéma québécois, certains films parvenant à réunir des fonds de la SODEC, du CALQ et du CAC, en plus de bénéficier des programmes de crédits d'impôt pour la production cinématographique. À cela s'ajoute l'Aide au cinéma indépendant canadien (ACIC) de l'ONF, qui consiste en un apport en services principalement à l'étape de la postproduction visuelle et sonore.

Cette nouvelle configuration économique a un impact majeur. Mais encore davantage que les changements affectant le soutien institutionnel, ce sont les changements technologiques qui, à l'aube du XXI^e siècle, contribuent à l'essor du jeune cinéma. En effet, le passage à la vidéo (analogique puis numérique), le développement des logiciels de montage et de conception sonore ainsi que les diverses facettes de l'évolution de l'image numérique sont à l'origine d'une démocratisation considérable des moyens de production et d'une diminution effective de leurs coûts².

UN ÉTAT D'ESPRIT

En janvier 1999 apparaît le mouvement Kino, à l'initiative de Christian Laurence et d'une vingtaine de membres fondateurs. Le principe d'origine est simple : tous les membres devront produire un film par mois jusqu'à l'an 2000. En octobre 2001, le mouvement élabore le concept de Kino Kabaret, « un laboratoire de création où les artistes sont invités à réaliser des films spontanés

en collaborant les uns avec les autres. »³ Le Kino Kabaret va être largement responsable du succès international du mouvement et de la prolifération de cellules Kino à travers le monde. Kino met au service d'un irrésistible désir de filmer les nouvelles possibilités offertes par les développements technologiques. La devise du mouvement, « faire bien avec rien, faire mieux avec peu et le faire maintenant », cristallise la dimension d'urgence et d'indépendance qui caractérise les kinoïtes. Stéphane Lafleur (*En terrains connus*) ainsi qu'Henri Bernardet et Myriam Verreault (*À l'ouest de Pluton*) sont actifs dans le mouvement, Rafaël Ouellet, Simon Lavoie et Denis Côté y participent aussi, mais l'impact de Kino est davantage redevable à l'état d'esprit du groupe qu'aux films qui y sont réalisés. En effet, Kino est la manifestation d'une attitude frondeuse qui pousse les cinéastes à tourner, avec ou sans argent, avec ou sans l'assentiment des organismes de soutien au cinéma. Une attitude qui, sans avoir l'héroïsme naïf du René Bail des *Désœuvrés*, se rapproche tout de même de celle du Jutra d'*À tout prendre*. Ainsi Xavier Dolan tournant *J'ai tué ma mère* avec son argent personnel et enchaînant sur ce succès avec *Les*

amours imaginaires, sans attendre la SODEC ni Téléfilm (qui selon toute vraisemblance l'auraient soutenu). Ainsi Denis Côté alternant les films financés de manière traditionnelle (*Elle veut le chaos; Curling*) et ceux réalisés avec un minimum de moyens (*Carcasses; Les lignes ennemies*). Ainsi Maxime Giroux se relevant de l'accueil tiède réservé à *Demain*, son premier long métrage financé par les institutions, en tournant *Jo pour Jonathan* avec peu d'argent. Ainsi Simon Lavoie et Mathieu Denis qui tournent *Laurentie* malgré le refus de la SODEC...

La présence de *Carcasses* et de *J'ai tué ma mère* à Cannes, en 2009, fait ici figure de symbole. Cannes est le lieu de toutes les convoitises, là où tous les cinéastes et tous les producteurs veulent aller⁴, là où les patrons des institutions mesurent leur prestige. Or, voilà que deux films s'y retrouvent sans même appartenir à la grande famille de l'industrie du cinéma québécois⁵. Cette situation aurait été impensable 20 ans plus tôt mais, sous l'effet conjugué des développements technologiques et d'un farouche esprit d'indépendance, elle devient possible. Ce qu'on constate ici, c'est la salutaire éclosion d'un cinéma de la marge, trop longtemps négligé, trop longtemps bafoué et écrasé par le triomphe ronflant de l'industrie. ²⁴

1. Michel Beauchamp, « Cinéastes de demain, les voies incertaines », *24 images* numéro 42, printemps 1989, page 5.
2. Il n'existe pas d'études précises sur le sujet, mais je peux affirmer par expérience qu'entre deux films semblables tant par leur style que par leur durée, l'un tourné en 1991, en 16 mm, avec un budget de 350 000 \$ et l'autre, en 1997, en vidéo analogique, avec un budget de 250 000 \$, les conditions de production vécues par le réalisateur étaient semblables.
3. Tiré du site Internet www.kino00.com
4. Sauf peut-être Bernard Émond, me direz-vous, qui y a goûté à deux reprises et qui n'en garde pas le meilleur souvenir.
5. Le troisième film québécois invité à la fête, *Polytechnique* de Denis Villeneuve, n'a quant à lui été financé qu'après de longues hésitations.