

DÉPARTEMENT DE LETTRES ET COMMUNICATIONS

Faculté des lettres et sciences humaines

Université de Sherbrooke

Les jours heureux, scénario de court métrage, suivi de *Petite histoire du court métrage au Québec. Des origines à l'an 2000*, essai

par

MARIE-ÈVE DESHARNAIS

MÉMOIRE PRÉSENTÉ

En vue de l'obtention du grade de

MAÎTRE ES ARTS (M.A.)

Sherbrooke

AVRIL 2015

Composition du jury

Les jours heureux, scénario de court métrage, suivi de *Petite histoire du court métrage au Québec. Des origines à l'an 2000*, essai.

Le jury est composé des personnes suivantes :

Christiane Lahaie, directrice de recherche

Département des lettres et communications, Faculté des lettres et sciences humaines

Christian-Marie Pons, membre interne au programme

Département des lettres et communications, Faculté des lettres et sciences humaines

Camille Deslauriers, membre externe au programme

Module de lettres, Faculté des lettres et humanités, Université du Québec à Rimouski

Remerciements

Je tiens à remercier chaleureusement Mme Clarisse Mandobiga et tous les membres de l'Association des étudiants burkinabè de Sherbrooke, pour leur chaleur humaine et leur accueil. Ma rencontre avec vous et votre communauté aura été un véritable plaisir. Mon personnage d'Idrissa se voulait chaleureuse et attachante de nature mais, à votre contact, j'ai découvert que cette attitude fait partie de votre fibre identitaire. J'espère que « mon » Idrissa saura s'en montrer digne. Merci.

Merci à Mme Marielle Rouleau d'avoir aplani les nombreux écueils dressés sur mon parcours ces derniers mois. Je vous dois en partie ma réussite. Merci infiniment !

Merci à mes évaluateurs, Mme Camille Deslauriers et M. Christian-Marie Pons, pour l'appréciation de mon projet de mémoire et vos judicieux conseils dans l'amélioration de celui-ci. J'espère vous avoir écouté avec toute l'attention méritée. Bonne lecture !

Merci bien évidemment, et surtout, à ma directrice, Mme Christiane Lahaie, pour son appui indéfectible, sa compréhension, sa confiance et sa gentillesse sans bornes. Merci d'avoir modéré mes excès de zèle, corrigé mes égarements et permis de concentrer mes efforts dans la bonne direction. En bref : merci de m'avoir permis de terminer mon mémoire. Jamais je n'aurais pu trouver meilleure directrice que toi. Je ne saurai dire toute ma reconnaissance à ton égard, mais merci, merci, merci, merci, MERCI !

Merci à mes amis de votre présence et de votre réconfort constants. Je suis merveilleusement choyée de vous avoir près de moi. Tous autant que vous êtes : merci !

Merci à mon beau-frère Philippe, ma sœur Sophie, mon père Louis, ma mère Lucie, ainsi qu'à toute ma famille, pour votre amour, votre appui et votre incommensurable patience : vous ne serez pas déçus du résultat de mes efforts ! Je vous aime tous énormément !

Merci à Camille, merci à Rose, pour vos sourires et vos câlins, plus chers à mes yeux que le plus éloquent des éloges. Grosses bises à vous deux, mes belles chéries !

Merci à ceux qui sont dans mes pensées et à ceux que j'oublie.

À vous tous, MERCI !

Table des matières

Composition du jury	i
Remerciements	ii
Table des matières	iii
Introduction	1
<i>Les jours heureux</i> , scénario	6
Présentation des personnages	7
Présentation des lieux	9
Rythme, atmosphère générale et durée approximative.....	12
Abréviations des termes techniques utilisés dans le scénario.....	12
Scénario	13
<i>Petite histoire du court métrage québécois. Des origines à l’an 2000</i>	51
Les débuts.....	52
1906-1914 : Sédentarisation et premières vues	54
1914-1928 : Le blitz américain dans la guerre du marché	56
1929-1938 : Les premiers documentaristes	60
1939-1959 : L’éveil québécois	64
1960-1969 : (Re)Naissance d’un cinéma national.....	70
Le cinéma direct	71
« Notre » jeune cinéma de fiction.....	74
1964-1982 : Grandeurs et misères d’une jeune industrie	75
1980-2000 : Reprise... vers le(s) tournant(s) du siècle	81
Conclusion.....	92
Médiagraphie.....	99

Introduction

Depuis son invention, le cinéma a acquis une place importante dans nos vies. À la fois divertissement et outil de sensibilisation, il ouvre une large fenêtre sur le monde, tout en s'offrant tel un réservoir d'imaginaires foisonnant. Se rapprochant du théâtre dans sa visée dramatique – au sens où il est représentation – le cinéma s'en distingue par la médiation de la caméra entre l'intrigue à raconter (ou le fait à rapporter) et son destinataire. Pendant que le théâtre permet, par exemple, de représenter physiquement les personnages et les lieux dans lesquels ils évoluent, le cinéma use de procédés de représentation de plus en plus complexes : échelles de plans, profondeurs de champ, effets de montage divers et sonorisation expressive. En outre, la représentation théâtrale se limite, règle générale, à un espace scénique unique, sans réelle possibilité de contrôle sur le point de vue du spectateur. C'est un fait : le cinéma permet, voire force la sélection dans l'acte de « monstration ». Ce médium bénéficie d'une vaste gamme de stratégies de représentation et de narration, lesquelles ont un impact direct sur le sens à accorder à l'histoire racontée.

Or au commencement était le court métrage, lequel se situera toujours en amont du cinéma qu'on fréquente le plus aujourd'hui. En effet, l'absence initiale de techniques de montage confinait le cinéma à la réalisation de courtes séries d'images silencieuses. Mais ce manque, vite comblé, a transformé l'expérience cinématographique, pour l'orienter vers le long métrage. Dans la foulée, on le sait, de nombreuses esthétiques et écoles voient le jour, le réalisme teintant, encore aujourd'hui, la majeure partie de la production filmique mondiale. Le long métrage fait recette ; il est largement commercialisé, donc diffusé.

L'ampleur du phénomène a fait en sorte que le court métrage a vite été relégué au rang de pratique marginale du 7^e art, pratique perçue à tort comme étant « mineure ». Il a vite acquis le statut d'« amuse-gueule » avant la projection des longs métrages (les *main features*), avant de devenir laboratoire, puis outil de formation. De là à croire que le court métrage est devenu un lieu de bouillonnement créateur, il n'y a qu'un pas...

D'ailleurs, on pourrait dire que le court métrage (de fiction, du moins) est au long métrage ce que la nouvelle est au roman, soit non pas un genre secondaire, mais un genre avec sa poétique propre, laquelle exige précision et concision. Le court métrage évolue dans un univers régi par des codes souvent fort différents de ceux du long métrage. Sa durée limitée oriente nécessairement le cinéaste vers des façons de faire distinctes : cadrage plus resserré, traitement plus condensé du sujet, d'où efficacité, rigueur et... inventivité.

On aura compris qu'à l'époque des frères Lumière, on se contentait de croquer des scènes du quotidien, faute de pouvoir les assembler en un tout cohérent et suivi. Avec le développement du montage, par contre, on s'est vite rendu compte de l'utilité de l'écriture scénaristique, qu'elle soit minimale ou plus élaborée. Tandis que le cinéma de fiction voyait le jour, il fallait mettre en place de nouvelles méthodes de travail : mise en scène, répétitions, prises de vues multiples, montage, etc. On ne pouvait plus se permettre d'improviser, vu les coûts importants associés à la production filmique, de sorte qu'un nouveau savoir-faire émergeait : la maîtrise de l'écriture scénaristique.

Que le long métrage ait besoin d'une scénarisation préalable ne fait aucun doute. Il en va de même pour le court métrage, dont le scénario doit tenir compte des particularités propres à cette forme, non pas abrégée mais différente. Outre sa brièveté – et parce que, la plupart du temps, le réalisateur d'un court métrage en est aussi le scénariste – le court métrage s'avère très dense sur le plan symbolique. La luminosité, la colorimétrie, les mouvements de caméra, le cadrage, le montage : tout est prévu avec un soin méticuleux, soin essentiel à la sémantique du film. Si l'intrigue demeure simple (du moins en apparence), la narration, en revanche, se doit d'être élaborée, et réglée telle une horloge. Par conséquent, l'écriture d'un scénario de court métrage de fiction présente un défi de taille. C'est donc dans le but de relever ce défi que j'ai choisi d'écrire un tel scénario, *Les jours heureux*, qui constitue la première partie du présent mémoire.

Dans ce scénario, j'accorde une attention particulière aux indications de mise en scène, de mise en cadre, de narrativité et de musicalité, lesquelles porteront à un niveau supérieur une histoire simple sur l'altruisme et la poursuite des rêves. Il raconte l'histoire d'Étienne, un jeune homme de 23 ans sur le point de compléter ses études en génie civil.

Fils unique de Danielle, une mère de famille monoparentale à la carrière florissante, il a vécu depuis l'enfance dans une grande aisance matérielle. Il aurait pu devenir un jeune homme suffisant ou égoïste, mais onze années de scoutisme, où l'entraide teinte toute excursion de camping sauvage, en ont fait un être aux goûts simples, ouvert d'esprit et généreux. Or ce n'est pas le cas de sa mère qui, très fière de s'être élevée à un tel niveau dans l'échelle sociale à force de travail, s'avère une femme ambitieuse et narcissique. Étienne et ses collègues de classe reviennent tout juste d'un stage humanitaire au Burkina Faso au cours duquel ils ont bâti une école dans un village du désert. Pour Étienne, ce fut le voyage d'une vie. Chaque parcelle du séjour a été mémorable : le projet, les rencontres, mais surtout la constante présence de sa copine Idrissa, aussi étudiante en génie civil et originaire du Burkina Faso. Depuis, deux semaines se sont écoulées et Étienne a retrouvé ses habitudes.

Ce jour-là, Étienne attend avec impatience l'arrivée d'Idrissa, qui vient le retrouver pour terminer leur rapport de stage commun. Danielle semble soucieuse. Elle vient de perdre son emploi, ce qu'Étienne ignore encore. Un certain malaise règne entre la mère et le fils, malaise intensifié à l'arrivée d'Idrissa, dont l'origine et la couleur de peau éveillent la méfiance de Danielle. Un même trouble s'installe au sein du jeune couple, car Étienne, craignant – avec raison – la réaction de sa mère, ne lui a toujours pas révélé la nature de sa relation avec Idrissa. À la croisée des chemins, Étienne est tiraillé entre la vie intense des derniers mois (entraide, amour), sa vie d'avant (confort, argent, amis) et sa mère qui semble avoir besoin de soutien. La journée qui s'amorce sera riche en révélations et Étienne sera forcé de choisir plus vite qu'il ne le croyait le chemin à emprunter.

En ce qui a trait à la seconde partie, soit l'essai *Petite histoire du court métrage québécois. Des origines à l'an 2000*, il vise à situer (certes modestement, car je ne saurais avoir des prétentions d'historienne), la naissance et la maturation du court métrage au Québec, tant dans sa version documentaire que dans sa version fictionnelle, les deux étant intimement liées dans notre contexte.

Au fil de mes recherches sur le court métrage québécois, il m'est toutefois rapidement apparu qu'en exclure totalement le long métrage eut été impossible. Court et

long métrage sont chez nous deux entités indissociables, pour des causes de démographie et de perception générale. Le bassin de population de la province n'est actuellement estimé qu'à 8,1 millions d'habitants¹, et le milieu du cinéma lui-même se réduit presque uniquement à la région de Montréal – il existe bien une production cinématographique en d'autres villes et régions du Québec, ainsi que plusieurs festivals disséminés à travers la province (le Festival du cinéma international en Abitibi-Témiscamingue², le Carrousel international du film de Rimouski³, le Festival cinéma du monde de Sherbrooke⁴) mais le tout demeure encore marginal et méconnu du grand public. Un milieu si restreint ne peut accorder son autosuffisance à une catégorie de films aussi peu considérée par un public avide de *blockbusters* ou par un système de diffusion monopolisé par des chaînes de multiplexes. Du reste, le milieu du cinéma lui-même perçoit encore trop souvent le court métrage comme étant un simple genre de formation, surtout utile en début de carrière.

Peu de réalisateurs d'ici s'en tiennent à la réalisation de courts métrages, pas plus qu'aux seuls films de fiction – ou sont-ils si peu nombreux que leur nombre reste négligeable. Nos réalisateurs touchent à des genres cinématographiques (ou audiovisuels) variés, favorisant leur enrichissement mutuel. La plupart œuvrent dans le documentaire, tel Michel Brault, Gilles Carle, Pierre Falardeau et Ricardo Trogi. Certains, plus rares, tâtent du cinéma d'animation – Claude Jutra, qui coréalise et joue dans *Il était une chaise* (1957)⁵, ou plus récemment, le jeune cinéaste émergent Rémi Fréchette.

Le présent historique du court métrage québécois examinera ainsi ce dernier par le biais de l'étroite relation qu'il entretient avec le long métrage. On verra comment le

¹ Gouvernement du Québec – Institut de la Statistique du Québec. *Le bilan démographique du Québec*, Édition 2013, sous la coordination de Chantal Girard, 2013, 152 pages. P. 21. [Référence de la source : Adresse URL : <http://www.stat.gouv.qc.ca/docs-hmi/statistiques/population-demographie/bilan2013.pdf> (page consultée le 21 avril 2014)].

² Festival du cinéma. Adresse URL : <http://www.festivalcinema.ca/> (page consultée le 21 avril 2014).

³ Carrousel international du film de Rimouski | Accueil. Adresse URL : <http://www.carrousel.qc.ca/> (page consultée le 21 avril 2014).

⁴ Accueil – Festival cinéma du monde de Sherbrooke. Adresse URL : <http://fcms.ca/> (page consultée le 21 avril 2014).

⁵ *Il était une chaise*, Claude Jutra & Norman McLaren – ONF. Adresse URL : <https://www.onf.ca/film/il-etait-une-chaise> (page consultée le 21 avril 2014). Vu la nature particulière du court métrage et pour faciliter la lecture, le protocole de références suivant sera utilisé pour la mention des films : lors d'une première mention, le titre du film, en italique, sera suivi d'une parenthèse donnant des informations sur l'année de sortie, ainsi qu'une indication de sa durée, soit l'abréviation « c.m. » pour un court métrage – i.e. un film d'une durée inférieure ou égale à 30 minutes – « m.m. » pour un moyen métrage – un film d'une durée supérieure à 30 minutes, mais inférieure à 60 minutes – et « l.m. » pour un long métrage[□]. Cette parenthèse sera suivie du nom du réalisateur. Pour toute référence subséquente, seul le titre du film, toujours en italique, apparaîtra (suivi du nom du réalisateur, si les circonstances l'exigent). Dans le cas d'informations manquantes, on apposera la mention « s.o. » (sans objet).

court, de par sa facture limitée et en marge de l'industrie, sert la cause du « tout cinéma » québécois. Aussi vais-je intégrer le documentaire à ce survol. En revanche, je ne traiterai que très brièvement du cinéma d'animation, malgré son importance au sein de notre culture cinématographique. Eu égard à la richesse créatrice et au renom international qui le caractérise, lui rendre justice exigerait qu'on lui consacre un mémoire entier.⁶ Seront également écartées les œuvres en langue anglaise ou réalisées hors du Québec par nos cinéastes, et ce, pour des raisons strictement culturelles. La situation linguistique de ces œuvres implique leur rapprochement avec la production anglo-canadienne, laquelle, depuis la scission des productions anglaise et française de l'ONF en 1964⁷, a évolué différemment. Le cinéma québécois sera donc abordé dans les grandes étapes de son évolution, ses différentes esthétiques, ses principaux réalisateurs et leurs œuvres marquantes. Puis un accent particulier sera mis sur le court métrage, depuis sa véritable fondation vers la fin des années 1950 jusqu'aux années 2000.

Enfin, j'effectuerai un retour sur mon propre scénario et tenterai de m'inscrire dans un rapport de filiation avec ceux et celles qui m'ont précédée dans l'exploration des possibilités du court métrage. Un tel héritage ne peut que laisser des traces.

⁶ À ce sujet, on pourra consulter l'essai *Histoire du cinéma d'animation au Québec* (Typo, 2006) de Mira Falardeau, qui est une source d'informations complète et fort pertinente.

⁷ Les années 1960. Adresse URL : <https://www.onf.ca/historique/1960-1969/#year-1964> (page consultée le 8 mai 2014).

Les jours heureux

Scénario

Présentation des personnages

Étienne

Étienne est un jeune homme de 23 ans de taille moyenne, athlétique, à la peau blanche très bronzée, aux yeux gris-bleu, aux cheveux châtain courts et à la barbe légère. Il étudie au baccalauréat en génie civil à l'Université de Sherbrooke, dans la ville où il a grandi et où il habite toujours. Fils unique d'une mère de famille monoparentale bien rémunérée, il a grandi dans le confort, mais a conservé des goûts simples et de belles valeurs. Il est en couple depuis plusieurs mois avec Idrissa, une collègue de classe originaire du Burkina Faso. Déjà féru de culture africaine avant leur rencontre, il est devenu, grâce à elle, un grand amateur de musique, jouant d'ailleurs du djembé avec brio. Le jeune homme est sur le point de terminer ses études en génie. Il adore son programme et est très motivé, surtout depuis le stage au Burkina Faso avec sa classe. Sans savoir encore vers quoi il orientera sa future carrière, il sait déjà que l'aide humanitaire en fera partie.

Danielle

Danielle est une femme de 52 ans à la peau blanche, aux yeux gris-bleu comme son fils, aux cheveux châtain clairs mi-longs, toujours élégamment vêtue et coiffée. Femme originaire d'un milieu modeste qui a travaillé dur pendant des années pour élever son niveau de vie, Danielle, maintenant dans la cinquantaine, a été directrice adjointe d'une caisse populaire pendant plusieurs années. Toutefois, on vient de la licencier de manière fort humiliante. Par manque d'argent – la honte associée à sa pauvreté passée la poussait à faire toujours plus étalage de sa richesse et à vivre au-dessus de ses moyens – elle a commis une fraude, fermant les yeux sur un dépôt d'argent sale. Ayant découvert le délit, son patron l'a forcée à « payer » son silence, avant de la congédier. À présent, elle cherche par tous les moyens à se sortir du pétrin. Pour cette femme à la fois vaniteuse et fragile, vendre ses biens chèrement acquis n'est pas une option. Elle a peut-être trouvé une solution mais, pour cela, elle aura besoin de son fils.

Idrissa

Idrissa est une jeune femme noire de 24 ans de taille moyenne, mince, à la démarche souple, au visage expressif embelli par de grands yeux captivants, avec de longs cheveux coiffés de nombreuses petites tresses africaines. C'est une jeune femme franche, confiante en

elle et fort intelligente. Elle est amoureuse d'Étienne qu'elle trouve attachant, chaleureux et un brin espiègle. Née à Gorom-Gorom, un village au nord du Burkina Faso, Idrissa a grandi à Ouagadougou, la capitale, avec ses parents et ses trois frères aînés. Son père, marchand d'étoffes prospère, tient boutique en ville avec ses trois fils. Le père d'Idrissa a toujours désiré voir l'un de ses enfants faire des études avancées. Aussi a-t-il été enchanté de voir les brillants résultats scolaires de sa fille ainsi que sa volonté de devenir ingénieure. Grâce à une bourse d'excellence, elle est venue étudier au Québec, dans la même université et le même programme d'études qu'Étienne, où ils se sont rencontrés. Le choc culturel a été grand à son arrivée, mais le caractère amical de ses camarades de classe lui a rapidement permis de s'intégrer, elle qui était la seule étrangère – et la seule fille – de sa classe. La fin de ses études approchant, elle a hâte de retourner en Afrique pour retrouver la chaleur du noyau familial, mais elle aimerait également rester avec Étienne.

Présentation des lieux

Aire d'embarquement de l'aéroport international d'Ouagadougou, Burkina Faso

Piste de décollage asphaltée, bordée d'herbes folles s'étendant jusqu'aux maisons au loin. Au bord de la piste s'élève une aire d'embarquement derrière une bâtisse longue de deux étages aux murs en plâtre beige et au toit plat sur lequel est écrit « AÉROPORT INTERNATIONAL DE OUAGADOUGOU » en lettres vertes lumineuses. Il fait si chaud sur l'aire d'embarquement que de l'air s'élève du bitume, faisant osciller le paysage.

L'histoire se déroule au mois de mai 2010, vers la fin de la saison sèche au Burkina Faso, l'une des périodes les plus chaudes de l'année. La température y atteint alors en moyenne 32 °C⁸ et fréquemment 38 °C⁹. Du côté de la politique, le Burkina Faso vit en 2010 une période plus stable, entre deux moments plus tendus de son histoire. Suivant des émeutes et des grèves majeures contre la vie chère en 2008 et 2009, et précédant une série de mutineries et de contestations dans différents milieux (étudiant, militaire, policier, commerce) en 2011, en parallèle au Printemps arabe¹⁰. Le Burkina Faso, en 2010, fait même figure de médiateur principal dans les déchirements politiques des pays voisins (Guinée, Côte d'Ivoire¹¹ et Mali¹²). Aussi, le pays est-il à ce moment à six mois des élections présidentielles au cours desquelles le président sortant, M. Blaise Compaoré, sera réélu pour un 4^e mandat¹³.

Caisse populaire de l'Est de Sherbrooke, rue Bowen S., Sherbrooke

Bâtiment de deux étages, à l'intersection des rues Bowen S. et King E., en béton gris, avec de grandes baies vitrées en façade. Devant la caisse, à même le trottoir, poussent une dizaine de jeunes arbres, alignés à égales distances. À droite de l'immeuble se trouve un stationnement divisé en trois paliers à cause de l'inclinaison du terrain, reliés par un escalier adjacent au bâtiment. À l'intérieur, à droite de l'entrée principale, un mur vitré laisse voir

⁸ *Le Burkina Faso aujourd'hui*, Paris, Les Éditions du Jaguar, 2004, p. 202.

⁹ Climat au BURKINA FASO – MAECCR. Adresse URL : <http://www.mae.gov.bf/climat%20bf.html> (page consultée le 27 avril 2015).

¹⁰ Fiches pays | Chronologie Burkina Faso. Adresse URL : http://www.jeuneafrique.com/Chronologie-pays_55_Burkina%20Faso (page consultée le 22 avril 2015).

¹¹ Burkina Faso | Présidentielle : faible affluence dans les principales villes | Jeuneafrique.com – le premier site d'information et d'actualité sur l'Afrique. Adresse URL : <http://www.jeuneafrique.com/Article/DEPAFP20101121185034/> (page consultée le 22 avril 2015).

¹² AIRAULT, Pascal et Malika GROGA-BADA. « Djibrill Bassolé : "Blaise Compaoré est disposé à aider le Mali" », *Jeune Afrique*, 52^e année, no 2667, du 19 au 25 février 2012, p. 34.

¹³ Fiches pays | Chronologie Burkina Faso. Adresse URL : http://www.jeuneafrique.com/Chronologie-pays_55_Burkina%20Faso (page consultée le 22 avril 2015).

quelques guichets automatiques alignés au mur. Face à l'entrée se trouve un bureau d'accueil en demi-cercle, à la gauche de deux portes en verre s'ouvrant sur un long couloir menant vers les bureaux, tous fermés par des portes de bois adjacentes à une fenêtre à demi-givrée aussi haute que la porte. Au milieu du couloir, à gauche, se trouve la porte du bureau de Danielle, ornée d'une plaque dorée indiquant « Directrice adjointe ». Le bureau est une pièce carrée aux murs gris-vert, meublée d'un bureau noir spacieux, au design contemporain, relié du côté droit à une série d'étagères et de classeurs couvrant le mur du fond et une partie du mur de droite. Sur le bureau se trouve un écran d'ordinateur dernier cri et quelques fournitures de bureau usuelles (porte-crayon, brocheuse, boîte de papiers mouchoirs, etc.). La photo de graduation d'Étienne est posée sur le coin du bureau, près de l'ordinateur. Un fauteuil sur roulettes se trouve derrière le bureau ; devant, deux chaises droites rembourrées.

Maison de Danielle et Étienne, Sherbrooke

Cottage de deux étages, à la façade en pierre grise, comprenant un garage à droite et un agrandissement pour l'escalier menant à l'étage à gauche, tous deux en clin de vinyle blanc. La façade comprend : deux fenêtres à l'étage ; à gauche, une petite fenêtre de cuisine ; au centre, une porte d'entrée blanche ornée d'un vitrail translucide ; à droite, une fenêtre de salon. Devant la porte se trouve un petit perron en haut de quelques marches au bas desquelles un trottoir mène à l'entrée asphaltée, où se trouve une berline usagée rouge. L'aménagement extérieur est recherché – un muret, beaucoup de plantes, des arbustes. L'ensemble de la façade, qui détonne par rapport aux maisons voisines, évoque l'aisance financière. Par contre, le garage et l'excroissance de l'escalier, couverts d'un revêtement différent de la façade en pierre – le clin en vinyle – révèlent le passé plus modeste de l'habitation. L'orientation particulière de la maison – faisant face vers l'est – fait rapidement plonger la façade à l'ombre en après-midi.

Le vaste rez-de-chaussée de la maison est divisé de la manière suivante. Au centre, en façade, le petit hall d'entrée, orné d'un miroir sur le mur de gauche. À gauche, en façade, la cuisine à aire ouverte avec des comptoirs et des armoires modernes le long des murs, un îlot, un évier sous la fenêtre, un four à micro-ondes encastré dans l'armoire à droite de l'évier, le poêle au gaz et le réfrigérateur contre le mur de gauche. Au milieu du mur de gauche, l'ouverture de l'escalier menant à l'étage, un escalier à l'inclinaison forte, sans fenêtres, aux

murs beiges, muni de deux mains courantes en bois. Vis-à-vis la cuisine, la salle à manger comprend une table aux pattes ouvragées entourée de six chaises assorties et surplombée d'un luminaire en cristal. Le mur extérieur gauche est percé d'une fenêtre simple, le mur extérieur arrière, d'une fenêtre triple. Sur le mur arrière, au centre, une porte-patio donne sur la cour arrière. Sur le mur de droite, un couloir donne accès à une salle d'eau et au garage et, juste devant, une ouverture mène au salon. (Note : la moitié droite du rez-de-chaussée n'est donnée qu'à titre indicatif. Cette partie du décor n'est pas habitée par les protagonistes, seulement aperçue dans certains plans.)

À l'étage se trouve le bureau à la maison de Danielle, une petite pièce aux murs beige. La porte, sur le mur du fond, laisse voir le haut de l'escalier. Sur le mur de droite, à gauche d'un classeur en métal, se trouve un bureau de travail en bois, avec un écran d'ordinateur plat et un téléphone. Sur le mur de gauche, une fenêtre donne sur la rue.

La cour arrière de la maison est un terrain de dimensions moyennes, entouré d'une haie de cèdre. Un vieil arbre au feuillage fourni se dresse au fond de la cour. L'aménagement extérieur est moins extravagant qu'à l'avant de la maison.

Rythme, atmosphère générale et durée approximative

Étant considéré le type de récit – psychologique, à l'intrigue forte et bien ficelée –, il serait juste de livrer ce film avec un rythme plutôt soutenu s'accroissant peu à peu avec le développement de l'intrigue afin de conférer à celui-ci une atmosphère relativement tendue. Ainsi, à la lecture du scénario, il me semble approprié de prévoir une durée d'environ 25 minutes pour le corps du film. Les génériques de début et de fin, dont la durée est imprévisible avant la fin du tournage, seront tout de même estimés à une et quatre minutes respectivement, pour une durée totale de 30 minutes environ.

Abréviations des termes techniques utilisés dans le scénario

Échelle de cadrage :

PG : Plan général

PE : Plan d'ensemble

PDE : Plan demi-ensemble

PM : Plan moyen

PA : Plan américain

PRT : Plan rapproché taille

PRP : Plan rapproché poitrine

PRB : Plan rapproché buste

PR : Plan rapproché

GP : Gros plan

TGP : Très gros plan

Bande sonore :

OFF : Voix off

Mouvements de caméra :

B : Bas

D : Droite

G : Gauche

H : Haut

PAN : Panoramique

PAN ACC : Panoramique
d'accompagnement

PAN CIRC : Panoramique circulaire

TRAV ACC : Travelling
d'accompagnement

TRAV ARR : Travelling arrière

TRAV AV : Travelling avant

TRAV CIRC : Travelling circulaire

ZOOM ARR : Zoom arrière

ZOOM AV : Zoom avant

Scénario

Apparition du titre du film « *Les jours heureux* » sur fond noir, puis FONDU À L'IMAGE :

SCÈNE 1

Extérieur jour.

FOND SONORE MUSICAL : musique douce, à consonance africaine – mélodie jouée par des instruments à cordes exotiques (saz, bérimbau), percussions également exotiques, effacées.

Aire d'embarquement de l'aéroport d'Ouagadougou, Burkina Faso : sur le tarmac se trouve un avion de type Fokker 50, aux couleurs démodées mais en bon état, l'escalier d'accès et la soute ouverts, à côté d'un chariot à bagages motorisé. Le soleil descend dans un ciel orangé sans nuages.

ÉTIENNE, IDRISSE, FIGURANTS : la famille d'Idrissa – son père, sa mère, ses trois frères aînés, sa nièce –, une dizaine d'étudiants, leur professeur, le responsable burkinabé du voyage, deux bagagistes.

Étienne, t-shirt marine où on lit « Burkina Faso 2010 – Génie civil », jean usé et collier de chanvre tressé au cou. Idrissa, queue de cheval basse, t-shirt long ajusté aux motifs colorés, capri de couleur terre et créoles de bois aux oreilles. La famille d'Idrissa – ses parents, d'environ 50 ans ; ses trois frères, âgés de 25 à 30 ans ; sa nièce de deux ans – tous vêtus à l'occidentale. Les stagiaires, dans la jeune vingtaine, bronzés : t-shirts et bermudas. Le professeur, 50 ans, blanc, taille moyenne, cheveux poivre et sel, chemise à manches courtes et jean. Le responsable burkinabé du stage, homme noir de 40 ans, grand, bâti, vêtu à mi-chemin entre la tenue locale et l'occidentale. Les bagagistes, hommes noirs vêtus de combinaisons de travail bleu acier.

PAN CIRC en PG de la ville, derrière les herbes hautes éclairées par le couchant. Arrêt du PAN CIRC en PE du bâtiment de l'aéroport, près duquel quelques personnes se sont groupées. TGP sur une poignée de main entre deux mains d'hommes, une noire, une blanche. TRAV ARR jusqu'à PA, les mains appartiennent au responsable burkinabé du stage et au professeur, qui s'échangent de chaleureux remerciements, en compagnie de trois étudiants. PE du petit avion, les bagagistes hissent des valises dans la soute. HORS FOYER, PROFONDEUR DE CHAMP – MISE AU FOYER sur six autres étudiants, devant l'avion, jouant au ballon-chasseur. PM, l'étudiant en possession du ballon feint de le projeter dans une direction, pour aussitôt le lancer vers

les pieds d'un autre joueur, qui évite le tir en sautant. PRP, le ballon rebondit. Un troisième jeune attrape le ballon en faisant une roulade. PA, il termine sa roulade à genoux et lance aussitôt le ballon vers le premier lanceur. PRB, celui-ci reçoit le ballon sur le front. PM, ses trois adversaires, incluant le tireur qui se relève debout, lèvent les bras en l'air et se font une brève accolade. PDE, la partie recommence.

PDE de la partie de ballon-chasseur et de l'autre groupe tout près. Léger TRAV ARR et PAN D pour faire apparaître Étienne, Idrissa et sa famille en PM. PRP, le père tient les mains d'Idrissa et lui fait ses adieux. GP, il l'embrasse sur le front. Léger TRAV CIRC G en PA, Étienne serre la main aux frères d'Idrissa. Ils s'échangent quelques paroles et rigolent. PRT, Idrissa et sa mère se prennent mutuellement le visage et s'échangent un sourire ému. PRP, sa mère pose son front contre celui de sa fille et lui dit quelques mots. Idrissa acquiesce, retenant son émotion. PA, Étienne s'approche du père d'Idrissa, qui lui met une main sur l'épaule et lui serre la main avec chaleur. GP du père qui sourit à Étienne. GP d'Étienne qui lui retourne un regard empreint de respect. PA, Idrissa saute dans les bras de son frère immédiat en âge. PA, toujours enlacé, elle tend un bras vers son second frère. PA, le second frère d'Idrissa rejoint l'étreinte. PR, le second frère embrasse sa sœur sur la joue. PA, Étienne s'approche de la mère d'Idrissa, tendant la main. PA, la mère d'Idrissa prend la main tendue. TGP des deux mains qui se serrent. La main de la mère tire celle d'Étienne vers elle. PRP, Étienne, déséquilibré, avance vers la mère. PRB, la mère d'Idrissa lui donne un « bec sec » sur la bouche. PR du visage d'Étienne, l'air troublé et mal à l'aise. La main de la mère lui caresse tendrement la joue. GP du visage de la mère, le regard affectueux. PRT, Idrissa se détache de l'étreinte de ses deux frères et se tourne vers son frère aîné. PRT, le frère aîné s'approche, sa fillette dans les bras. PR, la fillette sourit sans demi-mesure et tend les bras et tout le haut du corps vers Idrissa. PRP, Idrissa prend sa nièce dans ses bras, la serre très fort, la couvre de baisers et verse une larme. PRP, la fillette, le regard tout étonné, essuie la larme. HORS FOYER, PROFONDEUR DE CHAMP, MISE AU FOYER en PRP du frère aîné d'Idrissa qui la prend dans ses bras. PRP, il l'embrasse sur la joue, lui chuchote un mot à l'oreille et la regarde d'un air complice. PRB, Idrissa ferme les yeux et sourit en versant une autre larme qu'elle essuie. PAN ACC en PM, Étienne va ramasser son bagage à main et celui d'Idrissa traînant par

terre à deux pas. À l'arrière-plan, en PDE, les étudiants montent peu à peu dans l'avion. PM, Idrissa rejoint Étienne qui attend tout près. PA, il la prend par l'épaule. Elle essuie ses larmes. Ils sortent du champ de la caméra, PRP. HORS FOYER, PROFONDEUR DE CHAMP, MISE AU FOYER sur la famille d'Idrissa, en PDE, qui les regarde partir. La mère est consolée par son mari. La fillette, dans les bras de son père, salue de la main.

PDE, les derniers étudiants s'engouffrent dans l'avion. Le professeur attend Étienne et Idrissa au pied de l'escalier et monte lorsqu'ils apparaissent en PA, s'approchant de l'avion. PLONGÉE en PM, Étienne cède le passage à Idrissa dans l'escalier. Idrissa, en montant, s'essuie le visage à deux mains. Étienne, juste derrière, la regarde avec un sourire empathique. CONTRE-PLONGÉE en PA, Idrissa, parvenue en haut des marches, se retourne, imitée par Étienne. PE : sa famille, près de la bâtisse de l'aéroport, les salue. PA, Idrissa et Étienne saluent à leur tour. Étienne se retourne et gravit les dernières marches, tandis qu'Idrissa entre dans l'avion.

SCÈNE 2

Intérieur jour.

Cabine des passagers : plutôt vétuste, mais propre.

ÉTIENNE, IDRISSE, FIGURANTS : le professeur, les étudiants, un agent de bord burkinabé, une vingtaine d'autres passagers.

Étienne, Idrissa, le professeur et les étudiants : mêmes costumes. L'agent de bord, noir : chemise à manches courtes d'un blanc immaculé, cravate noire, débardeur bleu royal et pantalon noir.

PR, Idrissa entre dans l'avion, suivie d'Étienne. PM du fond de la cabine, où les étudiants sont rassemblés, fébriles et turbulents, derrière. Devant eux, quelques passagers occupent les autres sièges ; l'agent de bord discute avec l'un d'eux. Étienne et Idrissa apparaissent dans l'allée en PA, et se faufilent jusqu'à deux sièges vides à bâbord, en PM. Idrissa s'assoit près du hublot. PRP, Étienne la rejoint. PE par le hublot, la famille d'Idrissa envoie la main. PRP, Idrissa les salue en retour, attristée. Étienne, l'air empathique, la serre contre lui. FONDU ENCHAÎNÉ. PAN D en PE, en légère CONTRE-PLONGÉE, de l'avion qui s'envole.

SCÈNE 3

Extérieur jour.

FOND SONORE MUSICAL : mélodie exotique et douce.

FONDU À L'IMAGE. PE de l'avion, de face, qui survole l'Afrique en direction du nord. TRAV CIRC D de la caméra pour passer à un point de vue arrière de l'avion. TRAV ARR et H, l'avion s'éloigne, tandis qu'un lent FONDU À L'IMAGE montre en surimpression un second avion de type Boeing-777, en PE, vu depuis bâbord, au-dessus de la vaste étendue de l'océan. Léger TRAV ACC, puis TRAV CIRC et H : la géographie reconnaissable de la côte est du Québec et de l'estuaire du fleuve Saint-Laurent se dresse peu à peu devant l'avion.

SCÈNE 4

Extérieur jour.

FOND SONORE MUSICAL : mélodie douce et nostalgique identique, maintenant jouée par des instruments classiques (guitare, violon en pizzicato), percussions classiques, toujours effacées.

Façade de la Caisse populaire de l'Est de Sherbrooke : le ciel est partiellement nuageux.

PE de la Caisse populaire. Un client anonyme en sort.

SCÈNE 5

Intérieur jour.

Intérieur de la Caisse populaire.

DANIELLE, FIGURANTS : le directeur de la caisse, une réceptionniste, quelques employés de la caisse, deux clients.

DANIELLE, coiffure impeccable, tailleur gris clair, chemisier blanc, collier et boucles d'oreilles en or délicats.

TRAV AV par la porte principale, alors qu'une employée sort. PAN D fluide vers les guichets, derrière le mur vitré, où un homme termine ses transactions et s'en va, à côté d'une femme occupée au guichet voisin. PAN G fluide pour revenir droit devant. Poursuite du TRAV AV. Assise derrière le comptoir, la réceptionniste tape à l'ordinateur. La caméra dépasse le comptoir par la droite et traverse la porte française

vitrée lorsque le directeur de la caisse l'ouvre en coup de vent. TRAV ACC, le patron se dirige d'un pas vif vers la porte fermée du bureau de Danielle, ornée d'une plaque dorée indiquant « Directrice adjointe ». Il y cogne, l'ouvre aussitôt et entre en refermant derrière lui. Léger PAN G et H vers la fenêtre adjacente à la porte, par-dessus le givrage, en légère CONTRE-PLONGÉE. Danielle, en PM, assise à son bureau, referme un dossier et le dépose. Elle lève les yeux vers son patron, à demi-caché par la porte à droite de l'image, qui croise les bras en parlant d'un air sérieux. Elle fronce les sourcils.

SCÈNE 6

Extérieur jour.

FOND SONORE MUSICAL : mélodie classique et sombre.

Petit arbre bordant le trottoir devant la caisse. PR, un moineau bondit d'une branche à l'autre, puis s'envole au passage bruyant d'un camion, HORS FOYER, derrière l'arbre. Rapide FONDU AU BLANC et FIN ABRUPTÉ DE LA MUSIQUE.

SCÈNE 7

Extérieur jour.

Retour progressif du FOND SONORE MUSICAL exotique.

Rapide FONDU À L'IMAGE. PE, le Boeing-777, vu depuis le sol côté bâbord, amorce son approche finale. PAN ACC, il se pose, passe à PM au plus près de la caméra, puis s'éloigne en ralentissant.

SCÈNE 8

Intérieur jour.

Cabine de passagers de classe économique du Boeing-777 : décor moderne.

ÉTIENNE, IDRISSE, FIGURANTS : le professeur, les autres étudiants, un agent de bord, les autres passagers.

Étienne, même costume, mais t-shirt froissé. Idrissa, même costume avec, en plus, un foulard rouge enroulé lâchement autour du cou. Le professeur, les autres étudiants, mêmes costumes. L'agent de bord, complet marine, chemise bleu pâle et cravate rouge.

PM du groupe d'étudiants, occupant quatre rangées de siège. L'agent de bord traverse l'allée et sort du champ en PRT. D'un même mouvement, les étudiants détachent leurs ceintures. Un étudiant se lève avant les autres, s'avance dans l'allée jusqu'à PRB, se retourne et met devant lui son appareil photo. HORS FOYER, PROFONDEUR DE CHAMP, MISE AU FOYER sur le groupe d'étudiants. Le jeune homme fait signe à ses collègues de se placer. Il prend la photo. FONDU AU BLANC. Arrêt du FOND SONORE MUSICAL.

SCÈNE 9

Intérieur jour.

PLAN SONORE SUBJECTIF : voix perçues comme à travers du coton, de sorte qu'on ne saisit pas les mots qui sont prononcés.

Bureau de Danielle, Caisse populaire de l'Est de Sherbrooke.

DANIELLE, LE DIRECTEUR DE LA CAISSE

Mêmes costumes que précédemment.

PRB, Danielle se lève d'un bond, l'air à la fois désespéré et colérique. PRB, Danielle, vue de dos, les mains agrippées à son pupitre, discute avec son patron, en PRP, qui la regarde d'un air glacial et fait lentement « non » de la tête. Danielle fait de grands gestes. Elle pointe l'homme du doigt ; il prend soudain un air mauvais et brandit une feuille de papier. INSERT de la feuille : un tableau où figurent des chiffres. PRT, le patron, furieux, plaque la main sur la feuille de papier. PRB de Danielle, déconfite.

PA en CONTRE-PLONGÉE de Danielle et son patron, face à face, elle à gauche, lui à droite. Le directeur fait sèchement signe à Danielle de prendre place devant le pupitre. Danielle reste interdite un instant, puis obéit. Son patron prend sa place, dans le fauteuil, et se met à se bercer. PRT, il fixe Danielle d'un air lubrique. FONDU AU NOIR.

SCÈNE 10

Intérieur jour.

FOND SONORE MUSICAL : mélodie exotique et douce.

Intérieur d'un minibus, en déplacement sur l'autoroute.

ÉTIENNE, IDRISSA, quelques étudiants.

Étienne, Idrissa, les étudiants, mêmes costumes.

PRT, un étudiant, assis du côté bâbord de l'autobus, regarde le paysage défiler par la fenêtre, des écouteurs sur les oreilles. PAN G montrant tour à tour un étudiant endormi, un second occupé à envoyer un message texte, d'autres étudiants endormis, jusqu'à Étienne et Idrissa, en PM du côté tribord du minibus. PRP, Étienne est assis près de l'allée, le bras autour des épaules d'Idrissa endormie. Il regarde le paysage défiler, l'air rêveur. Soudain, il voit, INSERT, un panneau routier annonçant « Sherbrooke 87 km » à travers la fenêtre du minibus. Étienne baisse les yeux vers Idrissa. Léger PAN ACC qui suit son regard, jusqu'à un petit livre intitulé *Contes de l'Afrique noire* d'Alkaly Kaba qu'Idrissa tient contre elle. Étienne le lui prend doucement des mains et l'ouvre, curieux.

SCÈNE 11

Intérieur nuit.

FOND SONORE : BRUITS AMBIANTS.

Dans la pénombre, bureau de Danielle, Caisse populaire de l'Est de Sherbrooke : dans une boîte, ses effets personnels.

DANIELLE

Danielle, même costume, mais manifestement à demi-démaquillée et décoiffée.

PRP, Danielle, près de la porte, tâte sa coiffure, lisse son veston. GP, sa main glisse la bandoulière de la sacoche sur son épaule. GP, la même main prend une mallette de cuir noir par la poignée, la dépose sur le couvercle de la boîte. PRP, Danielle inspire profondément et, la boîte sous le bras, tend la main vers la porte. PR en légère CONTRE-PLONGÉE, Danielle, de dos, ouvre la porte et sort.

SCÈNE 12

Intérieur nuit.

FOND SONORE MUSICAL : exotique et douce.

Intérieur du minibus.

ÉTIENNE, IDRISSA

Étienne et Idrissa, même costumes.

PR, Étienne dort, la tête appuyée contre celle d'Idrissa.

SCÈNE 13

Extérieur nuit.

BRUITS AMBIANTS.

Façade de la maison de Danielle.

DANIELLE

Danielle, même costume.

PDE : la voiture de Danielle stationnée dans l'entrée, à côté de la voiture rouge, Danielle en sort et ferme la portière, FONDU ENCHAÎNÉ, à l'étage, une lumière s'éteint.

SCÈNE 14

Intérieur jour.

FOND SONORE MUSICAL : mélodie métissée et douce.

Bureau à la maison de Danielle : l'écran d'ordinateur affiche une feuille de calcul Excel contenant plusieurs colonnes de chiffres.

DANIELLE, ÉTIENNE

Danielle, en peignoir. Étienne, même costume que précédemment.

PR de l'arrière de la tête de Danielle, devant la rue visible de la fenêtre. Caméra en LENT ZOOM ARR, grande PROFONDEUR DE CHAMP, Danielle et la rue, FOYER. Le taxi, en PDE, s'arrête devant la maison, de l'autre côté de la rue. Étienne en sort.

SCÈNE 15

Intérieur jour.

Rez-de-chaussée de la maison de Danielle.

ÉTIENNE, DANIELLE

Étienne et Danielle, mêmes costumes.

PRP, Étienne regarde sa mère qui descend l'escalier. Souriant, il laisse tomber ses bagages et prend sa mère dans ses bras. PRB, Danielle contre Étienne. Elle semble perdue dans ses pensées. FONDU AU NOIR.

SCÈNE 16

Intérieur jour.

FIN EN FONDU DE LA MUSIQUE, puis VOIX et BRUITS AMBIANTS.

Rez-de-chaussée de la maison de Danielle : des photographies sont étalées sur l'îlot de la cuisine. Cette scène s'ouvre quelques jours après la scène précédente. Le ciel est partiellement nuageux, et le soleil brille par intermittence d'une lumière de début d'après-midi.

ÉTIENNE, DANIELLE

Étienne, chemise à carreaux verte et à manches courtes, et jean. Danielle, coiffure impeccable, tailleur gris sur pull à col roulé noir, collier en or et boucles d'oreilles assorties.

FONDU À L'IMAGE. PA, Étienne scrute la rue par la fenêtre de la porte d'entrée, l'air préoccupé. Le téléphone sonne. TRAV ACC, Étienne se rend à la cuisine, où l'attend un jus d'orange et une pile de photos éparpillées sur l'îlot. Danielle, derrière l'îlot, répond au téléphone. À l'approche d'Étienne, elle lève les yeux vers lui.

DANIELLE

Oui, un instant.

PRB, Étienne regarde sa mère, l'air intrigué. PRT, Danielle lui tend le combiné sans-fil, haussant les épaules.

(tout bas)

Une fille...

PR, les yeux d'Étienne s'illuminent, mais retrouvent rapidement leur aspect normal. PRT, Étienne prend le combiné, le porte à son oreille et s'éloigne vers la fenêtre de la cuisine. PR d'Étienne et PM de Danielle. Caméra en ZOOM ARR. Grande PROFONDEUR DE CHAMP, Étienne et Danielle AU FOYER. Étienne regarde par la fenêtre avant en parlant au téléphone, tandis que Danielle sort une bouteille de porto à moitié vide de l'armoire.

ÉTIENNE

Allô... Salut ! (rires) C'est pas grave... Sens-toi pas mal, je t'attends... À tout de suite !

PRB, Étienne raccroche en souriant. HORS FOYER, PROFONDEUR DE CHAMP, MISE AU FOYER sur Danielle, en PM, qui fixe son fils, un verre de porto à la main. PRP, Étienne regarde sa mère. INSERT, les mains d'Étienne jouent avec le téléphone.

ÉTIENNE

L'autobus est en retard. Elle s'en vient.

PRB, Danielle boit. PRT, Étienne pose le téléphone et regarde les photos éparpillées sur l'îlot. INSERT, les photos du stage au Burkina Faso. TGP, la main d'Étienne prend une photo. TGP, elle montre Étienne et ses collègues, en PM, devant une petite bâtisse neuve au toit bas et aux murs blanchis à la chaux. Un panneau au-dessus de la porte indique « École de Gountouwala ». COUPE FRANCHE.

SCÈNE 17 (ANALEPSE)

Extérieur jour.

FOND SONORE : silence total.

La nouvelle école de Gountouwala, région du Sahel, Burkina Faso : la petite bâtisse devant un paysage plat, mi-savane, mi-désert, avec quelques collines usées au loin.

ÉTIENNE, IDRISSE, FIGURANTS : les autres étudiants, le professeur.

Étienne, t-shirt brun clair et bermudas amples. Idrissa, t-shirt jaune et capri de jean. Les autres étudiants et le professeur : simplement vêtus aussi.

PDE, les étudiants, d'humeur festive, se regroupent devant l'école et prennent la pose, devant le professeur, en PRT, appareil photo en mains. Lent TRAV AV jusqu'à PM, les étudiants sourient à belles dents. FONDU AU BLANC.

SCÈNE 18

Intérieur jour.

Retour à VOIX et BRUITS AMBIANTS.

Rez-de-chaussée de la maison de Danielle.

ÉTIENNE, DANIELLE

Étienne et Danielle, mêmes costumes qu'à la scène 16.

COUPE FRANCHE : PRP en légère CONTRE-PLONGÉE, Étienne regarde la photo qu'il tient dans la main, en TGP HORS-FOYER. Il sourit, les yeux brillants.

DANIELLE (hors-champ)
Ton stage est fini, Étienne. Regarde devant toi.

PR d'Étienne et PRB de Danielle, toujours appuyés contre l'îlot. HORS-FOYER, PROFONDEUR DE CHAMP, MISE AU FOYER, Étienne.

DANIELLE
Avec l'état des routes, ta carrière est assurée.

ÉTIENNE
Mmm...

DANIELLE
Commence-la tout de suite, ta recherche d'emploi...

ÉTIENNE
J'ai pas fini mes cours.

Étienne prend son verre ; lui et Danielle boivent une gorgée de leur verre respectif en parfait synchronisme.

SCÈNE 19

Extérieur jour.

Retour du FOND SONORE MUSICAL exotique et doux, couvert par les VOIX et BRUITS AMBIANTS.

Façade de la maison de Danielle.

ÉTIENNE, IDRISSA

Étienne, même costume. Idrissa, queue de cheval retournée, jean et pull léger blanc.

PDE en légère CONTRE-PLONGÉE, Idrissa gravit les marches du perron d'un pas vif et cogne à la porte. Cette dernière s'ouvre sur Étienne, souriant, qui l'invite à entrer.

SCÈNE 20

Intérieur jour.

FIN ABRUPTTE DE LA MUSIQUE.

Rez-de-chaussée de la maison de Danielle.

ÉTIENNE, IDRISSA, DANIELLE

Étienne, Idrissa et Danielle, mêmes costumes.

PRP, Étienne ferme la porte et revient devant Idrissa, lui prend son sac et le dépose par terre. PRB, Étienne prend Idrissa à la nuque, l'embrasse avec tendresse et la serre contre lui. INSERT, l'autre main d'Étienne prend celle d'Idrissa, les doigts enlacés. PRP d'Étienne et d'Idrissa, devant la cage d'escalier, en PA. Étienne sourit à Idrissa presque hors-champ. Léger TRANSTRAV AV lorsqu'un bruit de pas dans l'escalier se fait entendre. Étienne se détache d'Idrissa et se retourne vers l'escalier juste avant que Danielle n'y apparaisse. INSERT, la main d'Étienne lâche celle d'Idrissa. PRP d'Étienne et d'Idrissa. Idrissa lève les yeux vers Étienne qui lui tourne le dos.

ÉTIENNE

Maman, je te présente Idrissa !

PRP d'Étienne et d'Idrissa, devant Danielle, en PA. L'air peu engageant, elle

s'approche du couple jusqu'à PRT.

ÉTIENNE

Idrissa, ma mère Danielle...

PRT, Idrissa tend la main à Danielle en souriant. PRT, Danielle, après hésitation, accepte la poignée de main.

IDRISSA

Ravie !

DANIELLE (sans émotion)

Moi aussi...

PRT, Idrissa, troublée de la réponse de Danielle, esquisse un sourire forcé. PRT, Danielle la dévisage. PRP, Étienne remarque l'attitude de sa mère.

ÉTIENNE

Bon ! (À Idrissa) Je vais chercher mes livres.

TRAV ACC en PRP, Étienne se dirige vers l'escalier. En passant devant Danielle, il lui fait un signe, la sommant de le suivre. PRT, Idrissa et Danielle et PA, Étienne. Danielle adresse un vague sourire à Idrissa et se tourne vers l'escalier. PRP, Danielle et PA, Idrissa, le sourire de Danielle retombe aussitôt. Elle va vers l'escalier, sortant du champ en PRB. Derrière, Idrissa s'approche de l'îlot, attirée par l'étalement de photos. PA en PLONGÉE, Étienne monte l'escalier, suivi de Danielle. Soudain, il se retourne. PRB en CONTRE-PLONGÉE, Étienne se penche vers sa mère et la fixe, l'air mécontent.

ÉTIENNE (tout bas)

As-tu un problème ?

PRB en PLONGÉE, Danielle détourne les yeux et tente de contourner son fils. TGP, la main droite d'Étienne attrape la rampe. PRB en PLONGÉE, Danielle regarde Étienne. PRB en CONTRE-PLONGÉE, Étienne fixe toujours sa mère, le regard sévère. PRB en PLONGÉE, Danielle.

DANIELLE (tout bas, fâchée)
T'aurais pu me dire que c'était une importée !

PR en CONTRE-PLONGÉE, Étienne lève les yeux au ciel. PRB en PLONGÉE,
Danielle.

DANIELLE (tout bas)
De quoi j'avais l'air ?

PRP de Danielle et Étienne, de profil.

ÉTIENNE (tout bas)
Si t'avais regardé mes photos...

ZOOM AV : PA, Idrissa, derrière l'îlot, prend la photo que tenait Étienne ; TGP, la photo du groupe dans la main d'Idrissa ; TGP, le groupe de jeunes sur la photo ; TGP, Étienne et Idrissa parmi le groupe, se tenant par l'épaule, joue contre joue ; PRP en légère CONTRE-PLONGÉE, Idrissa regarde la photo, en TGP HORS-FOYER, et sourit, les yeux brillants, exactement comme le faisait Étienne.

ÉTIENNE (hors-champ, à peine audible)
... tu l'aurais su... Ça, pis bien d'autre chose.

PRB en PLONGÉE, Danielle, contrariée, se force un passage pour contourner son fils.
PR en CONTRE-PLONGÉE, Étienne reste dans l'escalier, l'air songeur.

SCÈNE 21

Extérieur jour.

FOND SONORE MUSICAL : mélodie exotique et joyeuse. En arrière-plan sonore : VOIX et BRUITS AMBIANTS.

Cour arrière de la maison de Danielle et Étienne : le soleil brille.

ÉTIENNE, IDRISSA

Étienne, même costume. Idrissa, même costume.

PM, Étienne et Idrissa, sac à la main, se dirigent vers un arbre, en PDE. En chemin, Idrissa retrousse la manche de chemise d'Étienne, découvrant la marque d'un bronzage inégal. Elle rit de bon cœur. Étienne, embarrassé, replace sa manche.

SCÈNE 22

Intérieur jour.

Bureau à la maison de Danielle.

DANIELLE

Danielle, même costume.

PRT, Danielle, à l'ordinateur, regarde une feuille de calcul Excel remplie de colonnes de chiffres. Elle prend des notes sur un calepin. Elle semble très concentrée.

SCÈNE 23

Extérieur jour.

Cour arrière de la maison de Danielle.

ÉTIENNE, IDRISSA

Étienne et Idrissa, même costume.

PM, Étienne et Idrissa sont assis au pied de l'arbre, les sacs d'école ouverts à côté d'eux, des manuels scolaires et des cahiers de notes à portée de main. Lent TRAV CIRC G en PA, Idrissa argumente avec entrain. Étienne, crayon en main et cahier de notes ouvert sur lui, se prend la tête. Idrissa saisit un manuel intitulé *Bétons : propriétés et usages 2.0*, le feuillette et lui pointe le contenu d'une page. Étienne y jette un coup d'œil, prend l'expression de celui qui se souvient et se met à écrire avec attention, tandis qu'Idrissa lui dicte le passage du manuel.

Un téléphone sonne HORS-CHAMP, en PLAN SONORE ÉLOIGNÉ. FIN DE LA MUSIQUE et retour à VOIX et BRUITS AMBIANTS

SCÈNE 24

Intérieur jour.

Bureau à la maison de Danielle.

DANIELLE

Danielle, même costume.

GP, la main de Danielle décroche le combiné. PRP, Danielle le porte à son oreille.

DANIELLE

Allô ?

Danielle regarde du côté de la porte entrouverte. PA. HORS FOYER, PROFONDEUR DE CHAMP, MISE AU FOYER, la porte. Personne n'est là. HORS FOYER, PROFONDEUR DE CHAMP, MISE AU FOYER, Danielle parle au téléphone.

C'est beau.

Danielle écoute son interlocuteur. Soudain, elle fronce les sourcils.

ÉTIENNE (OFF)

En utilisant de l'écorce de baobab entre les briques...

SCÈNE 25

Extérieur jour.

Cour arrière de la maison de Danielle.

ÉTIENNE, IDRISSA

Étienne, même costume. Idrissa, même costume.

PA, Étienne et Idrissa sont au même endroit. PRP, Étienne, la tête renversée en arrière, l'air concentré, dicte un texte à Idrissa, en PRT, qui écrit dans le cahier.

ÉTIENNE

...nous avons pu solidifier les murs de l'école d'au moins 45%. La

proximité de la ressource, son faible coût, mais surtout ses propriétés fibreuses et régénératives font de l'écorce de baobab une solution efficace et écologique. Celle-ci a donc été...

PRB d'Idrissa et PRT d'Étienne.

IDRISSA

Plus lent, Étienne, j'ai mal à suivre.

ÉTIENNE (ralentissant son débit)

Celle-ci a donc été jugée plus pratique qu'une armature de béton armé. (débit normal) C'est pas niais, au fond !

IDRISSA (ironique)

Tu me l'apprends...

Les deux rient.

ÉTIENNE

On peut aussi expliquer «l'autre» utilité du baobab géant de Gountouwala.

PRB d'Étienne et PRT d'Idrissa. Ils se rapprochent doucement et s'embrassent.

DANIELLE (fort, OFF)

T'as pas le droit !

SCÈNE 26

Intérieur jour.

Bureau à la maison de Danielle.

DANIELLE

Danielle, même costume.

PRP, Danielle, toujours au téléphone, se lève, les traits tirés par la colère. PA, Danielle debout, une main appuyée sur le meuble où elle travaillait.

DANIELLE

On s'était entendu ! Je l'ai fait, ma part du *deal* ! Pis je l'ai payé cher ! Tu devrais m'en donner plus : je l'ai mérité ! Allô ?

PRT, Danielle appuie sur l'interrupteur de communication, puis compose un numéro.

Maudite crapule...

Elle reporte le combiné à son oreille. Une sonnerie de téléphone se fait entendre en sourdine, encore et encore. La colère disparaît lentement du visage de Danielle. PRP, elle se rassoit, le téléphone toujours collé à l'oreille, et ferme les yeux. Soudain, elle fronce les sourcils, pince les lèvres et donne un violent coup de poing sur le bureau. TGP, le poing frappe le bureau, le bruit, amplifié, résonnant dans toute la maison.

SCÈNE 27

Extérieur jour.

Cour arrière de la maison de Danielle.

ÉTIENNE, IDRISSA

Étienne et Idrissa, mêmes costumes.

PRP d'Étienne et d'Idrissa, devant le mur arrière de la maison, en PDE. Léger TRANSTRAV AV lorsque le bruit du coup de poing résonne en un bref écho et en sourdine. Étienne regarde la maison. N'ayant pu identifier le bruit, il hausse les épaules et revient à Idrissa, faisant mine de l'embrasser à nouveau mais, l'air mécontent, elle le freine de la main.

IDRISSA

Attends-tu qu'elle le lise dans tes yeux ?

PRB, Étienne baisse la tête. PRP d'Idrissa.

IDRISSA

Alors quoi ?

ÉTIENNE

C'est pas le temps !

PRP, Étienne et Idrissa, devant le mur arrière de la maison, en PDE. HORS-FOYER.

PROFONDEUR DE CHAMP, MISE AU FOYER, le mur arrière de la maison.
Étienne, hors-foyer, jette un regard derrière lui. PRP, Étienne.

ÉTIENNE

Depuis que j'suis revenu : pas un sourire, pas une blague... C'est PAS le temps !

PRT, Idrissa et Étienne.

IDRISSA

Attendre encore serait malsain.

Étienne appuie la tête contre le tronc de l'arbre. Il semble épuisé. Il acquiesce. Idrissa regarde ailleurs un moment, puis revient à Étienne.

IDRISSA

Tu changes pas d'idée ?

PRP, Étienne tourne la tête vers Idrissa et la regarde dans les yeux.

SCÈNE 28

Intérieur jour.

Retour discret du FOND SONORE MUSICAL classique et sombre, en sourdine.

Escalier de la maison de Danielle.

DANIELLE

Danielle, même costume.

PM de face, Danielle descend d'un pas lourd, son verre vide à la main, le calepin sous le bras. Arrivé au bas de l'escalier, en PRT, elle regarde autour d'elle d'un œil vide. Léger TRAV ARR jusqu'à PA.

SCÈNE 29

Extérieur jour.

FIN EN FONDU DE LA MUSIQUE.

Cour arrière de la maison de Danielle et Étienne.

ÉTIENNE, IDRISSA

Étienne et Idrissa, mêmes costumes.

PRP de profil, Étienne et Idrissa se regardent. Idrissa semble très déçue.

IDRISSA

C'est « ton » idée.

ÉTIENNE

Je suis plus certain. C'est tout.

PRP, Idrissa et Étienne. Idrissa soupire bruyamment et détourne la tête. Étienne pose la main sur l'épaule d'Idrissa.

ÉTIENNE

J'ai pas encore décidé.

Idrissa se dégage de l'étreinte d'Étienne. PRT, elle range en vitesse ses affaires dans son sac et se lève. Étienne lui attrape la main et se lève à son tour. PRT, Idrissa et Étienne, les yeux baissés, l'air contrit.

ÉTIENNE

Idrissa...

Le visage d'Idrissa s'apaise. Étienne s'approche d'un pas.

IDRISSA

Pourquoi tu hésites ?

ÉTIENNE

Mes vieux chums, ma mère... Un an ! Je vais m'ennuyer...

Un sourire en coin apparaît sur les lèvres d'Idrissa. Étienne lui caresse le bras.

IDRISSA

As-tu peur de la pauvreté ?

ÉTIENNE

Avec les scouts, je dormais dehors en hiver : à côté, tout est confortable !

Idrissa sourit. PRP, elle pose sur Étienne, par-dessus son épaule, un regard amoureux.

SCÈNE 30

Intérieur jour.

Rez-de-chaussée de la maison de Danielle et Étienne.

DANIELLE

Danielle, même costume.

PA, Danielle, dans la cuisine, remplit son verre de porto et en boit une longue gorgée. Elle retourne vers l'escalier, mais s'arrête, remarquant les photos qui traînent sur l'îlot. Elle les replace en un paquet bien tassé. PRT de face, Danielle regarde la première photo du paquet. INSERT, la photo des étudiants devant l'école. PRB, Danielle observe la photo avec plus d'attention. INSERT d'une partie de la photo, avec Étienne et Idrissa au centre, en PRT, parmi les autres étudiants. ZOOM AV jusqu'à PRB des deux jeunes gens, joue contre joue. PRB, Danielle tourne la tête vers la porte patio. Elle s'y dirige d'un pas lent. PRP, Danielle, arrivant à la porte patio, est frappée par un rayon de soleil. La moustiquaire projette son ombre quadrillée sur le visage en GP de Danielle, qui fronce les sourcils.

SCÈNE 31

Extérieur jour.

Cour arrière de la maison de Danielle et Étienne.

DANIELLE, ÉTIENNE, IDRISSE

Danielle, Étienne et Idrissa, mêmes costumes.

MONTAGE CUT : PM, Étienne et Idrissa, debout près de l'arbre, sont enlacés ; PR, Étienne et Idrissa s'embrassent et se sourient ; PR, la main d'Idrissa remonte le long du dos d'Étienne ; PR, le genou d'Idrissa touche la jambe d'Étienne ; PR, la main

d'Étienne glisse sur la nuque d'Idrissa. PRB, Étienne, presque de dos, et PRP, Idrissa ; ils s'embrassent.

FIN ABRUPT DE LA MUSIQUE.

DANIELLE (perfide, hors-champ)
Beau spectacle !

Étienne et Idrissa sursautent et regardent vers la maison. Idrissa a seulement l'air surprise, Étienne lui, semble nettement inquiet. PRP en légère CONTRE-PLONGÉE, Danielle reste derrière la moustiquaire. PRB, Étienne et Idrissa. Étienne jette un bref regard à Idrissa, puis s'élanche vers la maison. Idrissa croise les bras, vaguement irritée.

DANIELLE
Tu la laisses fourrer sa langue dans ta bouche ?

PA en légère PLONGÉE, Étienne s'arrête à mi-chemin et lève des yeux incrédules vers sa mère. Idrissa, bien droite, en PDE, HORS FOYER, ne bronche pas.

ÉTIENNE (qui n'en revient pas)
Quoi ?

PRP en légère CONTRE-PLONGÉE de Danielle.

DANIELLE
Tu couches avec ?

PRB, Étienne regarde Idrissa. PRT en légère CONTRE-PLONGÉE, Idrissa, le visage dur, les bras croisés, fixe Danielle avec intensité. PR, Étienne semble réfléchir un temps. PRP, il lève les yeux vers Danielle et soutient son regard. CHAMP CONTRE-CHAMP entre Étienne en PRP et Danielle en PRP en légère CONTRE-PLONGÉE :

ÉTIENNE (ferme)
Je « sors » avec.

DANIELLE
Tu me niaisés ?

ÉTIENNE
T'as vu toi-même !

DANIELLE
Ton importée s'en va !

PA, Étienne en légère PLONGÉE, devant Idrissa, debout près de l'arbre, en PDE. HORS FOYER, PROFONDEUR DE CHAMP, MISE AU FOYER, Idrissa baisse les bras, insultée. PRB, Étienne regarde Idrissa, visiblement blessé par les propos de sa mère. PM, Idrissa retourne au pied de l'arbre et se penche vers son sac. PRB, Danielle, le visage grimaçant de mépris, s'éloigne de la porte patio. PRB, Étienne, toujours tourné vers Idrissa.

ÉTIENNE
Attends, Idrissa !

PDE, Étienne court vers la maison, tandis qu'Idrissa en PM HORS-FOYER, se met à ranger ses effets dans son sac.

SCÈNE 32

Intérieur jour.

Rez-de-chaussée de la maison de Danielle et Étienne : la pile de photos traîne sur le comptoir, près du calepin et du verre de porto de Danielle.

ÉTIENNE, DANIELLE

Étienne et Danielle, mêmes costumes.

PDE, Étienne entre, refermant la moustiquaire avec violence. TRAV ARR pour faire apparaître Danielle en PRP, dos à son fils. HORS FOYER, PROFONDEUR DE CHAMP, MISE AU FOYER, Danielle, devant l'îlot, boit une gorgée de porto. Il est évident qu'elle est saoule.

ÉTIENNE (hors de lui)
Qu'est-ce qui te prend ?

DANIELLE (monocorde)
J'veux pus la voir ici.

ÉTIENNE
Quoi ?

DANIELLE (monocorde)
Tu la ramènes, je la gifle.

ÉTIENNE (dégoûté)
J'ai mon voyage !

DANIELLE
Promets-moi que tu la reverras pas.

Étienne avance de quelques pas, jusqu'à la table, en PM.

ÉTIENNE (fort, avec mépris)
Tu la reverras pas, promis !

PRP, Danielle se retourne et regarde son fils, les yeux durs et exorbités. CHAMP
CONTRE-CHAMP en PRP, Étienne et Danielle :

Pourquoi je te l'ai pas dit, tu penses ?

DANIELLE
Depuis quand ?

Étienne croise les bras et se redresse bien droit.

ÉTIENNE
Longtemps avant le stage.

Danielle fait un pas vers Étienne, les yeux toujours écarquillés.

DANIELLE (perfide)
Méfie-toi, mon chéri.

Étienne dresse un sourcil.

Elle veut ton argent...

Étienne pouffe de rire. Il semble aussi amusé qu'écœuré.

C'est clair comme de l'eau !

ÉTIENNE

Idrissa, c'est pas une voleuse, c'est ma blonde !

DANIELLE

Elle va te ruiner.

ÉTIENNE

Elle m'a rien demandé.

DANIELLE

Elle est sournoise.

ÉTIENNE

C'est « moi » qui lui a demandé que'que chose !

Danielle avance d'un pas et regarde son fils, l'air angoissé. Étienne fixe sa mère, le regard dur.

ÉTIENNE (OFF)

Avec les scouts, je dormais dehors en hiver...

SCÈNE 33 (ANALEPSE)

Extérieur jour.

Cour arrière de la maison de Danielle et Étienne.

ÉTIENNE, IDRISSA

Étienne et Idrissa, mêmes costumes.

PRB, Étienne et Idrissa, dans la même position qu'à la fin de la scène 29.

... à côté, tout est confortable !

Idrissa, souriante, tourne la tête vers Étienne, le regard amoureux.

IDRISSA

Alors, tu as encore envie de revenir un an au Burkina Faso avec moi ?

ÉTIENNE

Ça me tente ben gros d'y retourner !

PRP, de profil, Idrissa glisse les doigts dans les cheveux d'Étienne, en se mordant la lèvre inférieure. Le couple se sourit et commence à s'embrasser. Le traitement visuel est alors semblable à celui du début de la scène 31.

SCÈNE 34

Intérieur jour.

Rez-de-chaussée de la maison de Danielle et Étienne.

ÉTIENNE, DANIELLE, IDRISSE

Étienne, Danielle et Idrissa, mêmes costumes.

PM, Étienne et Danielle, dans la même position qu'à la fin de la scène 32. CHAMP
CONTRE-CHAMP, Danielle et Étienne en PRP :

DANIELLE (incrédule)

T'es pas sérieux ?

ÉTIENNE

J'y pense.

DANIELLE

Fais jamais une erreur de même !

ÉTIENNE

Peut-être.

DANIELLE

Ta maison, c'est ici. C'est ici que t'as grandi ! C'est « ton » chez-toi !

Étienne ne réagit pas. Danielle avance vers lui.

DANIELLE (soudain hors de contrôle)

C'est à moi que tu le dois ! Je me suis défoncée toute ma vie pour ton avenir. T'as pas le droit de me lâcher, toi aussi !

Étienne prend sa mère par le bras, car elle titube. Il fronce les sourcils.

ÉTIENNE

Moi « aussi » ?

Danielle se calme d'un coup. Elle se dégage et baisse les yeux, tournant le dos à son fils. PRT, elle revient à l'îlot prendre son verre. ZOOM AV jusqu'à PRP. HORS FOYER. PROFONDEUR DE CHAMP, MISE AU FOYER, Danielle, devant Étienne en PM.

T'avais un chum ?

Danielle ne répond pas.

Un collègue a démissionné ? A perdu sa job ?

Danielle serre son verre presque vide dans sa main. HORS FOYER. PROFONDEUR DE CHAMP, MISE AU FOYER sur Étienne.

ÉTIENNE (en colère)

Dis-lé !

DANIELLE (hystérique)

C'est « moi » ! Moi, j'ai perdu ma job !

PR, Étienne, après un court temps, accuse le coup. PR, il regarde par la porte patio. (CAMÉRA SUBJECTIVE, point de vue d'Étienne) PDE, Idrissa a ramassé tout ce qui traînait au pied de l'arbre et s'éloigne par la gauche, son sac à l'épaule et lançant celui d'Étienne au pas de la porte patio où il s'écrase bruyamment. PAN ACC G, la caméra suit son départ par les fenêtres de la salle à manger où on la voit s'éloigner d'un pas décidé, sans un regard vers la maison. Arrêt du PAN ACC G et de la CAMÉRA

SUBJECTIVE lorsqu'Idrissa sort du cadre offert par la fenêtre latérale ; le profil gauche d'Étienne réapparaît dans le cadre, en GP. Il baisse les yeux, pensif et inquiet, puis il les relève vers Danielle. PRP, Danielle, face au comptoir, dos à Étienne, en PM. HORS FOYER, PROFONDEUR DE CHAMP, MISE AU FOYER, Danielle. Étienne, HORS FOYER, avance de deux pas. Danielle vide son verre.

Le directeur de la caisse m'a mis dehors.

ÉTIENNE (confus)

Mais... Y vient de t'donner une promotion. Pourquoi ?

DANIELLE

... Fraude.

ÉTIENNE (sidéré)

... Hein ?

DANIELLE

La nouvelle cuisine a coûté trop cher.

ÉTIENNE

Ah, parce que c'est vrai !

Danielle regarde le fond de son verre. HORS FOYER. PROFONDEUR DE CHAMP, MISE AU FOYER, Étienne.

ÉTIENNE

Simonac ! Pourquoi ?

DANIELLE

Manque d'argent.

PRP, Étienne secoue la tête. Danielle, PA, penchée sur l'îlot. Léger ZOOM ARR pour cadrer un peu plus l'ameublement dernier cri de la cuisine.

ÉTIENNE (ironique)

Tu trouves qu'on est pauvres ?

DANIELLE
J'arrive pus ! J'ai accepté...

Rapide FONDU AU BLANC.

SCÈNE 35 (ANALEPSE)

Intérieur jour.

Retour du FOND SONORE MUSICAL classique et sombre, en sourdine.

Bureau de Danielle, Caisse populaire de l'Est de Sherbrooke : même décor qu'à la scène 5, la lumière du couchant entre par la baie vitrée de la façade et pénètre jusqu'au couloir des bureaux, le teintant d'orangé.

DANIELLE, LE DIRECTEUR DE LA CAISSE, UN EMPLOYÉ.

Danielle, tailleur et pantalon noir sur chemisier blanc, les cheveux remontés en un chignon élégant. Le directeur de la caisse, un complet gris foncé, chemise noire et cravate noire à rayures argent. L'employé, pantalon marine, chemise blanche et cravate fuchsia.

Rapide FONDU À L'IMAGE. PRT, Danielle s'assoie à son bureau, presque dos à la caméra.

DANIELLE (OFF)

...de déposer un gros montant d'argent sale sans dire un mot...

GP, sa main déplace la souris d'ordinateur et double-clique. PR, une fenêtre apparaît à l'écran, sur laquelle est écrit « Entrez le numéro du compte ». PR, Danielle baisse les yeux vers sa poche de veste. GP, sa main y plonge et en ressort un Post-It plié. PRT, Danielle déplie le Post-It. GP du Post-It sur lequel sont inscrits deux séries de chiffres. PRB, Danielle, l'air très concentré, entre les données à l'ordinateur. Elle appuie sur « Entrée ». Une petite fenêtre s'ouvre à l'écran. GP sur la fenêtre où il est inscrit « Voulez-vous confirmer la transaction ? » ainsi que les options « Confirmer » et « Refuser ». PR, Danielle jette un œil vers la porte. INSERT de la porte entrebâillée, une silhouette inconnue traverse le couloir. PR, Danielle retourne à son écran. GP de l'écran d'ordinateur, le curseur se dirige vers le bouton « Confirmer » et y clique. La petite fenêtre se ferme, aussitôt remplacée par une autre où il est écrit « Transaction complétée avec succès ». PRT, Danielle chiffonne le Post-It d'une main et le glisse

fébrilement au fond de sa poche. PR, Danielle, les yeux rivés à l'écran, s'essuie le front. Rapide FONDU AU BLANC, puis lent FONDU À L'IMAGE. PAN FILÉ. PM, le fond du couloir. Le directeur avance vers la caméra, quand il croise l'employé qui l'interpelle. Le directeur le suit dans son bureau, du côté gauche. TRAV AV et PAN G jusqu'à voir dans le bureau de l'employé par la porte ouverte.

... mais le directeur l'a su...

PRT, l'employé assis à son bureau, l'air préoccupé, parle au directeur penché par-dessus son épaule. Ce dernier lit ce qui se trouve à l'écran d'ordinateur, fronce les sourcils et étire le cou pour lire plus attentivement.

...y a fait son enquête...

Rapide FONDU AU BLANC, puis rapide FONDU À L'IMAGE. Extrait de la scène 9 où le directeur de la caisse, en PRP, prend un air mauvais et brandit une feuille de papier où figurent des colonnes de chiffres et la plaque sur le bureau de Danielle.

...il m'aurait pas laissé partir, juste de même...

Rapide FONDU À L'IMAGE. Second extrait de la scène 9, où le directeur, en PRT, s'assoit dans le fauteuil de Danielle et fixe Danielle d'un air lubrique en se berçant.

SCÈNE 36

Intérieur jour.

FIN EN FONDU DE LA MUSIQUE.

Rez-de-chaussée de la maison de Danielle.

ÉTIENNE, DANIELLE

Étienne et Danielle, mêmes costumes qu'à la scène 34.

Lent fondu à l'image. PM, Étienne et Danielle, dans la même position qu'à la fin de la scène 34. Danielle se tourne vers son fils. Étienne, l'air abasourdi, prend appui sur la table. TGP, les mains d'Étienne. PAN H jusqu'à son visage, en GP, le regard vide. PRT, Danielle s'approche et veut lui caresser la joue.

ÉTIENNE

Attends...

GP, la main de Danielle a un mouvement de recul. PRB, Étienne penché sur la table, devant Danielle debout à ses côtés, en PRT.

T'as fraudé, pis tu t'es laissée tripoter par ton boss pour pas qu'y parle, c'est ça ?

Étienne tourne la tête vers sa mère, qui le supplie du regard. Étienne esquisse un léger « non » de la tête, le visage dur. PR, Danielle veut toucher le bras de son fils. PRT, Étienne se redresse, saisit le poignet de sa mère et la repousse doucement.

ÉTIENNE

Eh ben...

CHAMP CONTRE-CHAMP, Étienne et Danielle, en PRP :

DANIELLE

J'suis dans l'trou, j'pourrai pus payer la maison, les meubles...

ÉTIENNE (triste)

T'es à plaindre.

Danielle baisse les yeux.

DANIELLE

J'ai besoin de toi, mon grand !

Étienne se raidit.

ÉTIENNE

Pourquoi ? Casser la gueule de ton boss ?

DANIELLE (honteuse)

J'ai vérifié tes comptes bancaires.

Danielle va ramasser son calepin. Étienne ouvre grands les yeux.

ÉTIENNE

T'as fait quoi ?

Soudain dégrisée, Danielle s'appuie contre l'îlot et feuillette le calepin, ignorant son fils.

DANIELLE

Quand t'as hérité des grands-parents, je t'ai déniché les meilleurs placements. J'ai toujours veillé dessus. Avec tout c'que je t'ai fait gagner, tu vas pouvoir payer les rénos, les assuran...

ÉTIENNE (résigné)

Je vais payer pour tes gaffes ?

DANIELLE (mielleuse)

T'es tellement généreux...

ÉTIENNE (ironique)

J'vas payer l'épicerie aussi ?

Danielle cherche à cerner le ton de son fils.

DANIELLE (impatentée)

Qui t'a donné tes placements ?

ÉTIENNE

Justement, c'est « donné ».

DANIELLE

Égoïste !

ÉTIENNE

Non, mais, te rends-tu compte ?

Danielle regarde son fils, l'air désespéré. Étienne soupire, baissant un peu la tête.

Je peux t'en remettre un peu, mais les placements...

DANIELLE (fébrile)
Ça sera pas assez !

PAN ACC en PRT, Étienne regarde autour de lui, se dirige vers le four à micro-ondes, le débranche et le pose sur l'îlot. PA, il pose une main dessus et une autre sur le réfrigérateur.

ÉTIENNE
Change-les pour de l'usagé. (*Pointant vers le haut*) Pis j'ai du linge que je porte jamais.

DANIELLE (insistante)
Ça sera pas assez !

Il pointe vers l'entrée bitumée de la maison.

ÉTIENNE
Vends mon auto, je prendrai l'autobus !

DANIELLE (criant)
C'est pas assez !

ÉTIENNE (excédé)
Aide-toi pas, surtout !

PAN ACC en PA, Étienne soupire et se rend d'un pas vif près de la table. PM, il pose les mains sur sa tête, doigts croisés, et regarde par la fenêtre arrière. Il prend une grande inspiration, détend les épaules, puis redescend les mains sur les hanches. Danielle, de dos, presque hors cadre, apparaît derrière Étienne, en PR HORS FOYER.

DANIELLE (pesant chaque mot, d'un ton intrigant)
C'est « pas assez »...

PRP, Étienne se retourne vers sa mère. Il croise les bras, la regarde et la trouve pitoyable.

ÉTIENNE

Combien ?

PRB, Danielle baisse les yeux et détourne la tête. PA d'Étienne près de la fenêtre et PRP de Danielle, de profil. HORS FOYER, PROFONDEUR DE CHAMP, MISE AU FOYER, sur Étienne.

COMBIEN ???

Danielle reste immobile un temps, puis tourne la tête vers Étienne. Silence. L'expression d'Étienne passe de la colère à l'amertume. Il se détourne, s'assoit à la table et se prend le front d'une main.

DANIELLE (froide)

Trouve une job...

PRB, Étienne, se tenant toujours le front. Il fait « non » de la tête.

ÉTIENNE

Y m'reste trois mois de cours, c'est trop tard pour un temps partiel.

DANIELLE (hors-champ)

Je parlais pas d'un temps partiel...

Étienne regarde sa mère. (CAMÉRA SUBJECTIVE) PRB en légère CONTRE-PLONGÉE de Danielle avançant lentement.

DANIELLE

Il faut te trouver une job. Une vraie. Maintenant ! J'aurai plus jamais un bon salaire. C'est à toi de sauver la maison !

(CAMÉRA SUBJECTIVE, point de vue de Danielle) PRT en légère PLONGÉE. Étienne, assis à la table, regarde sa mère.

ÉTIENNE

Lâcher mes cours ? T'es folle !

PRB, Danielle avance toujours.

DANIELLE

Il faut qu'tu le fasses! C'est « ta » maison ! C'est ici qu't'as grandi, que j't'ai élevé...

PRB, Étienne se lève d'un bond. PRP de profil, Étienne et Danielle face à face.

ÉTIENNE

T'as fraudé ! T'as perdu ta job ! Tu...

DANIELLE (désespérée)

Il faut que tu le fasses ! J'ai besoin d'argent !

PRP d'Étienne, face à sa mère en PR. HORS FOYER, PROFONDEUR DE CHAMP, MISE AU FOYER sur Étienne, qui plisse brièvement les yeux, prenant l'expression de celui qui comprend.

ÉTIENNE (sec, avec dédain)

Elle veut ton argent, c'est clair comme de l'eau.

Un nuage vient cacher le soleil. Derrière Étienne, discrètement, la lumière directe entrant par la porte patio diminue d'intensité. Danielle s'avance vers Étienne et lui caresse la joue. Étienne, bouleversé, sort du cadre.

ENTRÉE EN FONDU DE LA MUSIQUE métissé et triste. SORTIE EN FONDU DES BRUITS AMBIANTS.

Léger ralenti. TRAV ACC en PRP, Étienne se rend droit à l'escalier. Il monte. TRAV ACC H en PRP, Étienne, de face, monte les escaliers. Arrêt du TRAV ACC H et léger PAN ACC D lorsqu'Étienne prend le virage de l'escalier et disparaît. FONDU À L'IMAGE. PAN ACC en PRT, Étienne est parvenu à sa chambre : il entasse des vêtements dans une valise. Arrêt du PAN ACC, Étienne s'arrête devant sa mère qui apparaît dans l'embrasure de la porte, en PM. Elle a l'air pétrifiée. PR, Étienne, peiné, baisse les yeux. PAN B et G en PRT, qui suit le regard d'Étienne : il dépose quatre objets dans les mains de sa mère : INSERT, en GP, sa clé de la maison, sa clé de voiture, son carnet de banque et sa carte de débit.

FOND SONORE MUSICAL : mélodie métissée et triste devenant progressivement exotique, toujours jouée d'un ton triste. SORTIE EN FONDU DES BRUITS AMBIANTS.

PRT, Étienne, valise à l'épaule, contourne sa mère impuissante. FONDU À L'IMAGE. Étienne, au rez-de-chaussée, sort sur le patio prendre son sac d'école qu'Idrissa avait lancé, à la scène 34, contre la porte moustiquaire. FONDU À L'IMAGE. GP, la main d'Étienne ramasse la pile de photos sur l'îlot de cuisine. PRT d'Étienne et PA de Danielle, immobile au pied de l'escalier. HORS FOYER, PROFONDEUR DE CHAMP, MISE AU FOYER sur Étienne qui quitte vers la caméra, laissant Danielle de plus en plus HORS FOYER.

SCÈNE 37

Extérieur jour.

FOND SONORE MUSICAL : mélodie exotique et mélancolique.

Façade de la maison de Danielle : le soleil s'est caché derrière un nuage.

ÉTIENNE, DANIELLE

Étienne, même costume, chargé de ses bagages, son djembé se balançant à l'un d'eux. Danielle, même costume.

Lent ZOOM AV, de PM à PRB, depuis la cour bitumée. Étienne ferme la porte d'entrée, regarde vers la rue puis descend les marches et sort du cadre. Le ZOOM AV se poursuit sur la fenêtre de la cuisine ; Danielle, en PRB, regarde partir son fils.

SCÈNE 38

Extérieur jour.

FOND SONORE MUSICAL : mélodie exotique et triste.

Rue devant la maison de Danielle : le soleil semble vouloir percer à travers le nuage et, commençant à descendre derrière la maison, laisse la façade dans l'ombre, la faisant paraître plus imposante encore.

ÉTIENNE

Étienne, même costume.

PDE en légère CONTRE-PLONGÉE, Étienne traverse la rue vers la caméra, sa valise

d'une main et son sac accroché à l'épaule. Il s'approche jusqu'à PRT et sort du cadre alors qu'on ne voit que la moitié inférieure de son corps. Derrière, la maison en PG, à contre-jour. PM, Étienne marche dans la rue d'un pas rapide. TRAV ACC en PRT, les yeux par terre, il ralentit, s'arrête, puis repart, la main sur son djembé accroché à son sac.

SCÈNE 39

Extérieur jour.

FOND SONORE MUSICAL : mélodie exotique et triste.

Arrêt d'autobus, quartier de la maison de Danielle : une intersection en T bordées de maisons similaires aux maisons voisines de celle de Danielle, visibles dans la scène précédente. Le ciel s'est ennuagé.

ÉTIENNE, IDRISSA

Étienne et Idrissa, mêmes costumes que précédemment.

HORS FOYER, PROFONDEUR DE CHAMP, MISE AU FOYER sur Étienne, de dos, en PRB, s'approchant d'une intersection. HORS FOYER, en PM, un autobus tourne le coin de la rue et freine vis-à-vis un arrêt d'autobus au pied duquel une jeune femme à la peau noire est assise, appuyée à lire, un sac d'école ouvert à ses côtés. Étienne lève son regard. HORS FOYER, PRONFONDEUR DE CHAMP, MISE AU FOYER sur Idrissa, assise à lire. Elle lève la tête vers l'autobus qui ouvre la porte, fait « non » de la tête et un petit geste de la main signifiant au chauffeur de poursuivre sa route. La porte se referme et l'autobus part. PRT, Idrissa aperçoit Étienne. Son visage s'éclaire. Elle referme son livre dont on aperçoit la couverture : *Contes de l'Afrique noire* d'Alkaly Kaba. Elle le glisse dans son sac et se lève. PRP, Étienne s'approche. Il adresse un sourire triste à Idrissa. PRB d'Idrissa, de profil. Étienne s'arrête près d'Idrissa, qui lui caresse l'épaule, tandis qu'il pose son sac par terre. Il la regarde, puis la prend dans ses bras. GP d'Étienne, les yeux humides, par-dessus l'épaule d'Idrissa. Il ferme les yeux, puis plonge le visage dans le cou d'Idrissa, la serrant plus fort.

SCÈNE 40

Extérieur jour.

FOND SONORE MUSICAL : début de la chanson *Le désert* de Martin Deschamps.

Un vaste paysage inhabité de la région du Sahel.

TRAV D en PG continu et rapide. Caméra en ZOOM ARR. Grande PROFONDEUR DE CHAMP. La caméra cadre un vaste paysage, depuis les collines usées au loin jusqu'aux touffes d'herbes jaunies qui défilent à l'avant-plan. L'image est légèrement surexposée. Défilement du générique en lettrage noir devant ce plan-séquence. Vers la fin du générique et de la chanson, fondu enchaîné sur le même décor, à la différence que les touffes d'herbes qui défilent sont de plus en plus vertes et que le paysage semble reprendre vie. FONDU AU NOIR.

Petite histoire du court métrage québécois
Des origines à l'an 2000

Tandis que, dans le reste du monde, l'aventure cinématographique démarre en trombe en 1895 et entre presque aussitôt dans sa course effrénée à la longueur, le Québec fait figure d'exception. Confinés au rôle de spectateurs quasi passifs pendant des années, coincés qui plus est entre traditions, modernité et puissances externes, notre cinéma en sera un de chemins détournés. Or, c'est justement dans ces chemins détournés, ces sentiers peu fréquentés du reste du monde, que le court métrage peut prendre racine et prospérer. Au cours des prochaines pages, nous verrons comment, dans notre système socio-culturel particulier, nous avons appris à contourner les multiples embûches de la route, grâce à notre résilience et notre inventivité, afin de nous créer une cinématographie unique au monde, riche et bouillonnante, et de lui offrir sa légitimité. Et, par-dessus tout, nous verrons comment le court métrage a été l'acteur direct et majeur, et en constant renouveau, de cette évolution.

Les débuts

Selon Yves Lever et Pierre Pageau¹⁴, l'arrivée du cinéma au Québec coïncide avec la démocratisation des nouvelles technologies de l'époque – l'automobile, l'avion, l'électricité, et plus particulièrement la radio qui sera, on le verra plus loin, la principale source d'inspiration de nos premiers films de fiction – qui ouvre peu à peu le Québec au reste du monde¹⁵. L'exploitation des ressources naturelles et l'industrialisation se développant de façon exponentielle entraînent une immigration et une urbanisation accélérées. Ce Québec se heurte en même temps à la tradition – la foi catholique, la langue française – véhiculée par le clergé et l'élite nationale, très conservatrice. C'est dans un berceau écartelé entre le futur et le passé que le cinéma fait sa première apparition.

Plusieurs spécialistes du milieu établissent la naissance de notre cinéma national aux abords de la Révolution tranquille. Sans vouloir leur donner tort – le cinéma des débuts reste « canadien-français », l'appellation « québécois » n'apparaissant que vers 1960 –, je traiterai d'abord de notre « préhistoire » cinématographique, indispensable afin de mieux contextualiser la naissance et l'évolution du court métrage.

¹⁴ LEVER, Yves et Pierre PAGEAU. *Chronologie du Cinéma du Québec – 1894-2004*, Montréal, Les 400 coups cinéma, 2006, p. 14-15.

¹⁵ LEVER, Yves. *Histoire générale du cinéma au Québec*, Montréal, Boréal, 1988, p. 25.

C'est à Montréal, le 27 juin 1896¹⁶, qu'a lieu la première projection cinématographique au Canada, une collection de films des frères Lumière, dont *L'arrivée d'un train à Lyon-Perrache* (1896, c.m.), *Une charge de cavalerie* (s.o., c.m.), *La mimique de deux prêtres* (s.o., c.m.) et *Un exercice de voltige* (1895, c.m.)¹⁷. Après les « plus chaleureux éloges ¹⁸», la jeune invention effectue une tournée dans plusieurs villes du Québec au cours des mois suivants¹⁹. D'autres projectionnistes ambulants emboîtent rapidement le pas et parcourent la province durant toute la période. La comtesse et le vicomte d'Hautesrives vont même présenter leur *Historiographe*, leurs vues de Méliès, Lumière et Pathé, ainsi qu'un film tourné au Québec, *Les funérailles du Cardinal Taschereau* (1898, c.m.)²⁰ à travers le Québec pendant neuf ans. Succédant aux d'Hautesrives, Wilfrid Picard sillonne le Québec jusqu'en Gaspésie, de 1905 à la fin de l'ère du muet²¹, afin de montrer des films religieux et des documentaires²². Plusieurs projectionnistes – Pierre Pageau en répertorie 22, seulement à Sherbrooke, entre 1896 et 1907²³ – se promènent dans les Cantons-de-l'Est jusqu'à l'avènement du cinéma parlant – sa situation géographique avantageuse, aux limites des États-Unis, attire plusieurs projectionnistes américains²⁴ et quelques Français²⁵. Parmi eux, relevons John C. Stockwell, de la New York Amusement Company²⁶, entre 1907 et 1910, et William Shaw, conférencier lanterniste depuis 1898, lequel intègre les vues animées à son spectacle dès 1902, pratique qui perdure jusqu'en 1941²⁷. Le cinéma est alors un événement forain²⁸, au même titre que les exploits de Louis Cyr et les concerts de fanfares²⁹. Pendant ce temps, les projections de vues animées se multiplient dans les salles montréalaises, dont le

¹⁶ *La Patrie*, 18e année, n° 107, 29 juin 1896, p. 4. [Référence de la source : Collection | BAnQ. Adresse URL : <http://collections.banq.qc.ca/ark:/52327/728760> (page consultée de 8 mai 2014)].

¹⁷ LEVER et PAGEAU. *Chronologie...*, p. 14.

¹⁸ *La Patrie*, 18e année, n° 107, 29 juin 1896, p. 4. [Référence de la source : Collection | BAnQ. Adresse URL : <http://collections.banq.qc.ca/ark:/52327/728760> (page consultée le 8 mai 2014)].

¹⁹ LEVER. *Histoire générale ...*, p. 27.

²⁰ LEVER et PAGEAU. *Chronologie...*, p. 15.

²¹ LEVER et PAGEAU. *Chronologie...*, p. 17.

²² LEVER. *Histoire générale ...*, p. 29.

²³ PAGEAU, Pierre. *Les salles de cinéma au Québec – 1896-2008*, GID, Québec, 2009, p. 182.

²⁴ PAGEAU. *Les salles ...*, p. 182.

²⁵ SIROIS, Antoine et Serge MALOUIN. *Sherbrooke, ville de cinéma-s – 1896-2002*, Sherbrooke, coll. Patrimoine, GGC, 2002, p. 2.

²⁶ PAGEAU. *Les salles ...*, p. 183.

²⁷ VÉRONNEAU, Pierre. « Cinéma ambulant et implantation urbaine : l'activité de William Shaw dans le contexte des Cantons-de-l'Est », *Cinémas : revue d'études cinématographiques / Cinémas : Journal of Film Studies*, vol. 6, n° 1, automne 1995, p. 47-80. Voir plus spécifiquement les p. 55 à 67.

²⁸ LEVER et PAGEAU. *Chronologie...*, p. 23.

²⁹ Ville de Montréal – Centre d'histoire de Montréal – Cinéma. Adresse URL : http://ville.montreal.qc.ca/portal/page?_pageid=2497_3090560&_dad=portal&_schema=PORTAL (page consultée le 3 décembre 2013).

Radioscope (ou Radioscope) du Parc Sohmer, le Monument National et le Musée Éden³⁰. Elles servent surtout à meubler les entractes de spectacles de variétés ou de pièces de théâtre³¹.

On le constate, les dix premières années de l'existence du cinéma au Québec ont pour fonction de former un public. Quant aux premières vues réalisées ici, soit des scènes de la vie courante similaires à celles qu'on trouve dans les films des frères Lumière³², elles sont captées par des opérateurs américains et français – les Québécois ne devenant artisans qu'à partir de 1906.

1906-1914 : Sédentarisation et premières vues

L'an 1906 marque les débuts de l'exploitation organisée du cinéma. Pour la première fois au Québec, des salles ou réseaux de salles destinés à la diffusion exclusive de vues animées sont fondées. Les frères Allen, les plus grands exploitants de salles et distributeurs de films au Canada, ouvrent quelques salles à Montréal et à Québec³³. Plus près de nous, Léo-Ernest Ouimet fonde en 1906 son célèbre Ouimetoscope, considéré comme étant la première salle de luxe en Amérique du Nord³⁴ – et probablement au monde³⁵. Cette ouverture entraîne la création de plusieurs autres salles à Montréal en à peine plus d'un an³⁶ : le Nationoscope, le Théâtre Starland³⁷, le Bourgetoscope, le Casino, le Palace, le Nickelodeon, le Crystal Palace³⁸, pour ne nommer que ceux-là.

Les exploitants de ces salles se voient rapidement confrontés à diverses instances de censure. Censure cléricale d'abord : l'Église, très influente à l'époque, voyait d'un mauvais œil la popularité croissante du cinéma et cherche à contrôler ce « fléau » de différentes façons :

³⁰ LEVER. *Histoire générale* ..., p. 28.

³¹ LEVER. *Histoire générale* ..., p. 29.

³² Le cinéma au Québec au temps du muet, 1896-1930 – Vues animées – Tobogganing in Montreal, Canad. Adresse URL : <http://www.cinemamuetquebec.ca/content/movies/8?lang=fr> (page consultée le 10 janvier 2014).

³³ « La plus vaste entreprise théâtrale du monde – le théâtre Allen », *Le Panorama*, vol. 1, n° 1, octobre 1919, p. 58. [Référence de la source : http://www.cinemamuetquebec.ca/content/view_doc/52?lang=fr (page consultée le 13 janvier 2014)].

³⁴ LEVER. *Histoire générale* ..., p. 30 ; Ernest Ouimet, pionnier du cinéma – Les Archives de Radio-Canada. Adresse URL : http://archives.radio-canada.ca/arts_culture/cinema/clips/6766/ (page consultée le 13 janvier 2014).

³⁵ Ouverture du premier cinéma à Montréal, Adresse URL : <http://bilan.usherbrooke.ca/bilan/motsClesCheck.jsp> (page consultée le 3 décembre 2013).

³⁶ LEVER. *Histoire générale* ..., p. 30.

³⁷ Ouverture du théâtre Starland. Adresse URL : <http://bilan.usherbrooke.ca/bilan/pages/evenements/20986.html> (page consultée le 3 décembre 2013).

³⁸ LEVER et PAGEAU. *Chronologie*..., p. 18.

interdire le cinéma le dimanche³⁹ ou aux jeunes de moins de 15 ans non-accompagnés d'un adulte⁴⁰, créer un Bureau de censure des vues animées qui aurait autorité pour tronquer ou proscrire tout film destiné à la diffusion⁴¹. La « censure » provient aussi – et surtout – de la concurrence américaine. Pour protéger leurs droits d'auteur, les compagnies américaines enregistrent leurs films à la *Library of Congress*, à Washington⁴². Du coup, les exploitants de salles du Québec doivent payer une redevance pour toute projection, ce qui limite leur choix d'œuvres. La distribution des films américains, désormais pratiquement monopolisée par la *Motion Picture Patent Company* (MPPC) n'aide en rien la cause. Heureusement, la censure américaine ne freine pas les ambitions de certains de nos exploitants. Léo-Ernest Ouimet, qui veut devenir son propre diffuseur, perd peut-être ses droits sur les films Edison aux mains de la MPPC, mais il se reprend avec les films Pathé⁴³. Et pour compléter la programmation de son Ouimetoscope, il tourne lui-même beaucoup de vues de tous genres, devenant ainsi le premier cinéaste – avant la lettre – de la province de Québec. Son sujet de prédilection est « l'actualité montréalaise : compétitions sportives, assemblées politiques, célébrations religieuses et faits divers sont projetés au Ouimetoscope et vendus à d'autres exploitants. Les plus connues de ces bandes d'actualités restent *La chute du pont de Québec* (1907, c.m.), *L'incendie de Trois-Rivières* (1908, c.m.) et *Le congrès eucharistique de Montréal* (1910, c.m.)⁴⁴ ». Ces films constituent les premières actualités filmées au Canada, selon Radio-Canada⁴⁵.

Ouimet tourne aussi des actualités d'hommage ou d'encouragement aux militaires pour *Pathé News*⁴⁶ ; il conçoit ce qui serait le premier film de famille de l'histoire du Québec, *Mes espérances en 1908* (1908, c.m.)⁴⁷, ainsi qu'une fiction, *Baptiste et son cochon* (1908, c.m.)⁴⁸. Ouimet échappe à la règle de l'époque : outre son cas, le reste de la production demeure d'origine

³⁹ LEVER, Yves. *L'Église et le cinéma au Québec*, Mémoire (M. A.), Université de Montréal, 1977, 275 pages. [Référence de la source : <http://pages.videotron.com/lever/Memoire/memoire1.html#36> (page consultée le 10 janvier 2014)].

⁴⁰ LEVER. *Histoire générale* ..., p. 57-58.

⁴¹ LEVER et PAGEAU. *Chronologie* ..., p. 22.

⁴² LEVER et PAGEAU. *Chronologie* ..., p. 23.

⁴³ LEVER, PAGEAU. *Chronologie* ..., p. 24.

⁴⁴ Système de classification des activités de la culture et des communications du Québec 2004. Adresse URL : http://www.stat.gouv.qc.ca/observatoire/banque_film/leo-ouimet.htm (page consultée le 7 janvier 2014).

⁴⁵ Ernest Ouimet, pionnier du cinéma – Les Archives de Radio-Canada. Adresse URL : http://archives.radio-canada.ca/arts_culture/cinema/clips/6766/ (page consultée le 13 janvier 2014). On pourrait même ajouter « par un Canadien », puisque des étrangers filment des actualités chez nous depuis la comtesse et le vicomte d'Hautesrives

⁴⁶ LEVER, PAGEAU. *Chronologie*..., p. 24.

⁴⁷ Le cinéma au Québec au temps du muet, 1896-1930 – Vues animées – Mes espérances en 1908. Adresse URL : <http://www.cinemamuetquebec.ca/content/movies/10?lang=fr> (page consultée le 13 janvier 2014).

⁴⁸ LEVER, PAGEAU. *Chronologie*..., p. 24.

étrangère et presque toujours américaine. Même si des compagnies de production canadiennes commencent à voir le jour, l'expertise de la création (réalisation, scénarisation, mise en scène et jeu) provient d'ailleurs. Plusieurs compagnies américaines viennent tourner leurs films au Québec, ce qui s'avère moins onéreux qu'un tournage outre-mer. Il s'agit surtout de films de fiction comme *The Old Guard* (1912, c.m.)⁴⁹ de la *Vitagraph Company of America*, mais aussi des documentaires commandés par des compagnies canadiennes, tel *The Building of a Transcontinental Railway in Canada* (1909, c.m.)⁵⁰, à la demande de la compagnie ferroviaire canadienne *Grand Trunk Railway Company*⁵¹, et produits par les britanniques W. Butcher & Sons.

La diffusion se révèle à l'image de la production : une majorité de films étrangers, Edison ou Pathé, circulent en parallèle avec une poignée de films canadiens-français. L'exploitation des salles reste encore sous gestion locale mais, après 1915, la puissance américaine envahit le Canada, de sorte que le Québec perd peu à peu le contrôle de ses salles⁵².

1914-1928 : Le blitz américain dans la guerre du marché

Lors de l'entrée du Canada dans la Grande Guerre, l'économie québécoise subit un boom important, malgré que le pouvoir économique reste du côté des anglophones. L'Église, pour sa part, maintient son contrôle sur le peuple. Toutefois, l'influence de plus en plus grande de l'extérieur, surtout américaine par les voies de communications toujours plus accessibles (la radio, les journaux, autant que par le théâtre et le cinéma) change peu à peu les mentalités québécoise et affecte le pouvoir religieux, politique et culturel des élites locales⁵³.

En 1914, on dénombre 145 salles de cinéma à travers tout le Québec, dont 75 dans la seule région de Montréal ; une importante part d'entre elles sont dirigées par des Canadiens. Les frères Allen sont, en 1919, les plus importants distributeurs et exploitants de salles au Canada,

⁴⁹ Le cinéma au Québec au temps du muet, 1896-1930 – Vues animées – The Old Guard. Adresse URL : <http://www.cinemamuetquebec.ca/content/movies/13?lang=fr> (page consultée le 13 janvier 2014).

⁵⁰ Le cinéma au Québec au temps du muet, 1896-1930 – Vues animées – The Building of a Transcontine. Adresse URL : <http://www.cinemamuetquebec.ca/content/movies/11?lang=fr> (page consultée le 13 janvier 2014).

⁵¹ Filmographie des "vues" tournées au Québec au temps du muet. Adresse URL : <http://cri.histart.umontreal.ca/grafics/fr/filmo/viewrec.asp?lang=fr&id=376> (page consultée le 13 janvier 2014).

⁵² LEVER. *Histoire générale...*, p. 33-34.

⁵³ LEVER et PAGEAU. *Chronologie...*, p. 29-30.

distribuant les films de la *Famous Players* et de la *Monarch Film Company*⁵⁴. Léo-Ernest Ouimet, quant à lui, fonde en 1914 la *Pathé Famous Feature Film Syndicate of Quebec*, laquelle devient la *Speciality Film Import* en 1915 – une firme de distribution des films Pathé qui ouvre rapidement des bureaux dans toutes les grandes villes canadiennes⁵⁵.

La situation des exploitants de salles canadiens demeure stable jusqu'en 1922. C'est alors que les Américains envahissent le marché québécois, font main basse sur les chaînes canadiennes et fondent leurs propres chaînes de salles de luxe : les Palaces. La fondation d'une filiale canadienne de la *Famous Players Corporation*, en 1920, retire le droit d'exploitation des films *Famous* à la chaîne des frères Allen, vendue à la *Famous* deux ans plus tard⁵⁶. La concurrence américaine pousse même Ouimet à la faillite⁵⁷. Il vend sa *Speciality Film Import* à la compagnie de distribution *Regal Films*, puis émigre aux États-Unis où il tente de percer comme réalisateur – *Why Get Married ?* (1923, l.m.) – sans grand succès⁵⁸.

En trois ans, le monopole des Majors, profitant de la commotion causée par la Grande Guerre en Europe, élimine toute concurrence étrangère⁵⁹. La majorité des films diffusés sont américains ou en version anglophone ; le film français *La passion de Jeanne d'Arc* (1928, l.m.) de Carl Theodor Dreyer⁶⁰ transite par les États-Unis et atterrit en version unilingue anglaise⁶¹. Il en va ainsi jusqu'à l'arrivée de la Compagnie cinématographique canadienne (CCC) en 1931⁶². J'y reviendrai.

Quant aux instances de censure cléricales, elles ne lâchent pas prise. En janvier 1927, le tragique incendie du Laurier Palace de Montréal, en causant la mort de 78 enfants, fournit un argument de poids au clergé, toujours en guerre contre l'« immoralité » des vues animées. Une loi interdisant formellement l'entrée dans les salles de cinéma aux jeunes de moins de 16 ans, accompagnés ou non, est instaurée l'année suivante. Cette loi ne s'applique cependant pas aux

⁵⁴ Le Panorama, vol. 1, n° 1, octobre 1919, p. 58. [Référence de la source : http://www.cinemamuetquebec.ca/content/view_doc/52?lang=fr (page consultée le 13 janvier 2014)].

⁵⁵ Système de classification des activités de la culture et des communications du Québec 2004. Adresse URL : http://www.stat.gouv.qc.ca/observatoire/banque_film/leo-ouimet.htm (page consultée le 13 janvier 2014).

⁵⁶ LEVER. *Histoire générale...*, p. 34.

⁵⁷ LEVER et PAGEAU. *Chronologie...*, p. 30.

⁵⁸ Système de classification des activités de la culture et des communications du Québec 2004. Adresse URL : http://www.stat.gouv.qc.ca/observatoire/banque_film/leo-ouimet.htm (page consultée le 17 janvier 2014).

⁵⁹ LEVER. *Histoire générale...*, p. 34.

⁶⁰ Carl Theodor Dreyer : The Passion of Joan of Arc (1928) – YouTube. Adresse URL : <http://www.youtube.com/watch?v=d3Q6FVhqLY0> (page consultée le 8 mai 2014).

⁶¹ LEVER. *Histoire générale...*, p. 35.

⁶² LEVER. *Histoire générale...*, p. 35-36.

représentations gratuites dans les écoles, les couvents ou les collèges⁶³, où les vues en représentation sont judicieusement choisies par les religieux, ni aux films de famille⁶⁴.

Dans un tel contexte, quelques Canadiens-français tentent malgré tout leur chance. En tête du peloton, Léo-Ernest Ouimet, avant sa faillite et son exil aux États-Unis, produit quelques autres films, surtout des actualités tournées par ses propres opérateurs, des films publicitaires et trois documentaires-fictions⁶⁵, dont *Inauguration du pont de Québec* (c.m.), *Visite du maréchal Joffre* (c.m.) et *Explosion dans le port de Halifax* (c.m.). En 1919, il présente de nouvelles actualités deux fois par semaine, intercalant productions étrangères et actualités canadiennes tournées par les opérateurs de la Speciality (*Funérailles de Laurier* (c.m.), *Visite du prince de Galles* (c.m.), *Construction du barrage Gouin* (c.m.) et *Procession de l'armistice* (c.m.), notamment). Il produit également de nombreux films publicitaires et trois documentaires-fictions tournés en 1918. Le premier, *The Call of Freedom* (m.m.), montre la vie d'une recrue à l'entraînement. Une intrigue faite de scènes de fiction relie les images filmées dans des camps militaires comme celui de Valcartier. Le deuxième, *Le feu qui brûle*, consiste en une comédie où se mêlent intrigue policière et images captées lors d'interventions de pompiers montréalais. Le film est présenté dans le cadre de la campagne annuelle de financement de l'Association de bienfaisance des pompiers de Montréal, organisme qui en avait commandité la production. Ce premier long métrage québécois reste à l'affiche du Théâtre français à Montréal pendant trois semaines. Quant au troisième film, *Sauvons nos bébés* (m.m.), il est destiné à appuyer une campagne contre la mortalité infantile. Un enfant d'une famille misérable y recouvre la santé grâce à l'intervention d'une infirmière dont les conseils d'hygiène apparaissent en intertitres⁶⁶.

Par ailleurs, Joseph-Arthur Homier réalise un documentaire sur la visite du Prince de Galles (1921, s.o.), et quelques fictions : *Oh ! Oh ! Jean* (1921, m.m.) – un film burlesque, perçu par Marcel Jean comme le premier « véritable film de fiction québécois ⁶⁷ » – *Madeleine de Verchères* (1922, l.m.) et *La drogue fatale* (1924, s.o.). Jean Arsin, de son côté, parvient à réaliser quelques fictions grâce, entre autres, à l'appui financier d'un important commanditaire –

⁶³ LEVER et PAGEAU. *Chronologie...*, p. 43.

⁶⁴ Émission *J'ai la mémoire qui tourne*, saison 2, épisode 4 « L'histoire », 2010, Historia [Référence de la source : <http://jaila.memoirequitourne.historiatv.com/a-la-tele/serie-2010/24312/temoins-de-lhistoire> (page consultée le 9 mai 2014)].

⁶⁵ JEAN, Marcel. *Le cinéma québécois*, nouvelle édition, collection Boréal express, Boréal, Gatineau, 2005, p. 22-23.

⁶⁶ Système de classification des activités de la culture et des communications du Québec 2004. Adresse URL : http://www.stat.gouv.qc.ca/observatoire/banque_film/leo-ouimet.htm (page consultée le 13 janvier 2014).

⁶⁷ JEAN. *Le cinéma québécois*, p. 23.

Frontenac (1924, s.o.) soutenu par la brasserie du même nom – et deux films à la suite de concours de scénarios lancés par le journal *La Presse – La primeur volée* (1923, s.o.) et *Diligamus vos* (1925, s.o.)⁶⁸. Or ni les efforts conjugués de ces entrepreneurs ni le succès certain de leurs œuvres ne suffisent à fonder une industrie du cinéma viable au Québec. Victimes d'un marché restreint, soumises de surcroît à des intérêts étrangers, ces deux carrières prennent fin prématurément.

Si l'implantation d'une industrie du cinéma de fiction semble pour l'instant vouée à l'échec – mauvaise qualité, distribution freinée par la popularité trop forte d'une Hollywood en plein âge d'or – la production d'un cinéma de documentaire⁶⁹, dédaignée par les Majors, connaît néanmoins un réel développement. C'est le cas grâce à la présence de l'*Associated Screen News*, propriété de la *Canadian Pacific Railway* depuis 1921⁷⁰, et du *Canadian Government Motion Picture Bureau* (Bureau de cinématographie du gouvernement canadien (BCGC)) – ancêtre de l'Office national du film du Canada (ONF) – lesquels commanditent et produisent des actualités, des reportages, des films publicitaires ou touristiques sur et pour le Canada, mais tournés à l'occasion au Québec⁷¹. Cette production documentaire, dominée par les Canadiens-anglais, demeure toutefois représentative du cinéma d'ici, bien qu'elle en constitue l'origine, comme on pourra le constater.

De fait, un précurseur du documentaire québécois capte ses premières images durant cette période. Mgr Albert Tessier – encore abbé à l'époque –, obtient une reconnaissance à partir des années 1930 et amorce sa carrière en 1925, avec des films aux titres évocateurs – *Scènes de vie en forêt* (1925, s.o.)⁷² ou *Dans le bois* (1925-1930, c.m.)⁷³. J'y reviendrai aussi.

Un autre artisan québécois de cette période mérite qu'on lui porte attention. Parmi les nombreux artisans du cinéma qui quittent le Québec pour les États-Unis, un homme se démarque. Il s'agit de Raoul Barré, caricaturiste et bédéiste émigré aux États-Unis en 1903, lequel découvre le cinéma d'animation vers 1910. Enthousiasmé, il fonde en 1914 à New York le premier studio

⁶⁸ JEAN. *Le cinéma québécois*, p. 24.

⁶⁹ Ici employé au sens large du terme, i.e. tous les genres non-fictionnels en vogue à l'époque (reportages, actualités, films touristiques).

⁷⁰ LEVER. *Histoire générale...*, p. 46.

⁷¹ LEVER. *Histoire générale...*, p. 46-47.

⁷² LEVER et PAGEAU, *Chronologie...* p. 38.

⁷³ JEAN. *Le cinéma québécois*, p. 16.

entièrement consacré à l'animation⁷⁴. Il devient en dix ans un créateur prolifique ainsi que le mentor de plusieurs animateurs américains célèbres⁷⁵, notamment Pat Sullivan et Otto Messmer, les réalisateurs de la série Félix le Chat – Barré en est d'ailleurs le principal dessinateur entre 1925 et 1928⁷⁶ – et Walter Lantz⁷⁷, créateur de Woody Woodpecker. On lui attribue aussi de nombreuses inventions facilitant le travail de l'animateur : la table à rivets (ou « *Peg bar* ») et la perforation mécanique uniforme des supports d'image – carton, papier transparent ou feuille de celluloid – pour empêcher le sautilllement de l'image à la projection. Parmi ses autres apports : le sectionnement de l'image (ou « *Slash system* »), l'animation d'une seule partie de l'image, permettant de créer des décors plus élaborés, et la superposition de plans, c'est-à-dire l'ajout d'éléments de décors « devant » les personnages animés pour plus de réalisme⁷⁸. L'œuvre de Barré, teintée d'humour, de calembours visuels, d'anthropomorphisme et de trames narratives complexes⁷⁹, témoigne de son imagination débordante. Mira Falardeau voit même en lui le maître de Walt Disney⁸⁰ : rien de moins.

L'ère du cinéma muet au Québec, marquée par la razzia de l'industrie américaine, les tentatives d'établir une tradition de fiction, les débuts modestes d'une pratique documentaire et les premiers succès en animation semblent représentatifs de ce qu'est appelée à devenir notre cinématographie quelques années plus tard. Du coup, le court métrage garantit l'essor d'une pratique filmique spécifique. En revanche, comme seule la fiction fait l'objet de longs métrages pendant longtemps, le court métrage n'a d'autres choix que de revêtir les atours du documentaire et du film d'animation.

1929-1938 : Les premiers documentaristes

Des bouleversements majeurs coïncident avec l'arrivée du cinéma parlant au Québec. Le krach boursier de 1929 et la crise économique qui s'en suit créent un fort taux de chômage. Aussi

⁷⁴ FALARDEAU, Mira. *Histoire du cinéma d'animation au Québec*, Typo Essai, Montréal, 2006, p. 26.

⁷⁵ FALARDEAU. *Histoire du cinéma d'animation...*, p. 27.

⁷⁶ FALARDEAU. *Histoire du cinéma d'animation...*, p. 40.

⁷⁷ The Walter Lantz Cartune Encyclopedia. Cartune Profiles : Woody Woodpecker. Adresse URL : <http://lantz.goldenagecartoons.com/profiles/woody/> (page consultée le 9 mai 2014).

⁷⁸ FALARDEAU. *Histoire du cinéma d'animation...*, p. 29 et 31.

⁷⁹ FALARDEAU. *Histoire du cinéma d'animation...*, p. 35.

⁸⁰ FALARDEAU. *Histoire du cinéma d'animation...*, p. 27.

les divers paliers de gouvernement élaborent-ils différents programmes pour venir en aide à la population : travaux publics, colonisation, secours direct, etc. L'élection de l'Union nationale de Duplessis en 1936 ouvre grand la porte au clergé et à son influence. Par conséquent, les valeurs traditionnelles – famille, ruralité, langue française comme arme contre l' « envahisseur » anglais capitaliste – reviennent en force.

Or, l'avènement du parlant accentue le besoin, ressenti par plusieurs, de diffuser des films en français⁸¹. La barrière de la langue constitue plus que jamais un obstacle dans l'appréciation des films ; les élites conservatrices, ayant gagné en influence, font davantage pression en ce sens. Le marché du film en français prend de l'expansion, bien que les compagnies américaines s'y intéressent peu. Seuls quelques films, probablement doublés, sont diffusés par *Paramount*⁸². De telles circonstances président à la fondation, autour de cette même période, de deux compagnies de distribution de films exclusivement francophones : la Compagnie cinématographique canadienne, qui deviendra France-Film, en 1932, et les Éditions Édouard Garant, appelée Franco-Canada Films au début de 1934. Ces deux distributeurs fusionneront à la fin de 1934 sous le nom de France-Film⁸³. Cette nouvelle compagnie joue à fond la carte du nationalisme, des bonnes valeurs morales et de la survivance de saines traditions pour faire sa publicité et élargir son public⁸⁴ :

FRANCE-FILM monte la garde... Le public, qui a encouragé avec un si bel enthousiasme les films français présentés dans la province de Québec par la FRANCE-FILM, nous a confié une tâche aussi noble que glorieuse : DÉFENDRE LA LANGUE FRANÇAISE PAR LE FILM. À ce devoir, à cette tâche, nous ne voulons jamais faillir. [...] LE SUCCÈS EST LE FRUIT DE LA PERSÉVÉRANCE ET DU TRAVAIL CONSCIENCIEUX. LA FRANCE-FILM FAIT RESPECTER NOTRE LANGUE. France-Film défend notre langue et ne manquera jamais à cette tâche qu'elle s'est imposée avec foi. ENCOURAGER LE FILM FRANÇAIS, C'EST AIDER À LA SURVIVANCE DE NOTRE RACE. Une fois par semaine, plus souvent si vous pouvez, fréquentez le CINÉMA FRANÇAIS ! TEL UN PHARE qui éclaire la route du marin, le guide à bon port... l'écusson de France-Film annonce au cinéphile un programme français de la plus haute qualité. France-Film est une firme canadienne-française, au capital canadien-français et qui combat pour que les nôtres aient leur part dans l'industrie du film⁸⁵.

⁸¹ JEAN. *Le cinéma québécois*, p. 24.

⁸² LEVER. *Histoire générale...*, p. 40.

⁸³ LEVER. *Histoire générale...*, p. 40-41.

⁸⁴ JEAN. *Le cinéma québécois*, p. 25.

⁸⁵ LEVER. *Histoire générale...*, p. 41. Cet extrait ne comporte pas de référence explicite quant à sa source originale. Les majuscules sont dans le texte.

Avec pareil plaidoyer, on ne s'étonne pas de l'appui inconditionnel dont France-Film jouit auprès du clergé, de plusieurs intellectuels nationalistes et d'une grande partie de la classe politique⁸⁶. En plus de détenir le monopole presque absolu de la distribution, France-Film gère les meilleures salles francophones au Québec, notamment le Théâtre Saint-Denis et le palace Impérial⁸⁷, les premières à avoir programmé des films français.

Cependant, la production filmique de l'époque diffère peu de celle des décennies précédentes. Outre l'arrivée des premiers films parlants français, la domination écrasante de la fiction américaine ne laisse toujours de place qu'aux productions documentaires⁸⁸. C'est ce genre, encouragé, voire commandité par le gouvernement fédéral – grâce au BCGC –, qui permettra l'implantation de la production québécoise.

Les « pères fondateurs⁸⁹ » de notre tradition documentaire sont tous deux membres du clergé. Il s'agit des abbés Albert Tessier et Maurice Proulx. L'abbé Tessier, passionné de photographie, s'arme d'une caméra dès 1925, comme je l'ai déjà mentionné. Sa fonction de « visiteur des Instituts familiaux » – une sorte d'aumônier d'écoles – l'amène à parcourir le Québec et lui permet de filmer les différentes régions de la province et leurs habitants. Parmi ses productions, on trouve *Scènes du Haut-Saint-Maurice* (1932, s.o.), *Baie-Comeau* (1938, s.o.), *L'Île d'Orléans, reliquaire d'histoire* (1939, c.m.) et *Écoles ménagères régionales* (1942, c.m.). Il filme également l'habitant (*Hommage à notre paysannerie* [1938, m.m.], *Le Credo du Paysan* [1942, c.m.]), nos traditions (*Chante et danse [folklore]* [1944, s.o.], *Artisanat familial* [1939-1942, c.m.]), de même que la patrie canadienne-française en voie de formation (*Dans le bois* [1925-1930, 2 c.m.], *Cantique de la création* [1942, c.m.] et *Pour aimer ton pays* [1943, c.m.]), notamment⁹⁰. Il tourne au total plus de 70 films entre 1925 et 1956⁹¹. Ses documentaires, aux thèmes récurrents de terroir, de nature, d'agriculture et de savoir ancestral⁹², à la technique

⁸⁶ JEAN. *Le cinéma québécois*, p. 25.

⁸⁷ LEVER et PAGEAU, *Chronologie...* p. 51.

⁸⁸ JEAN. *Le cinéma québécois*, p. 24.

⁸⁹ JEAN. *Le cinéma québécois*, p. 16.

⁹⁰ Pour les titres des œuvres de Tessier : *Clergé et patrimoine cinématographique québécois : les prêtres Albert Tessier et Maurice Proulx*. Adresse URL : <http://www.ameriquefrancaise.org/fr/article-107/Clerg%C3%A9%20et%20patrimoine%20cin%C3%A9matographique%20qu%C3%A9bécois%20les%20pr%C3%AAtres%20Albert%20Tessier%20et%20Maurice%20Proulx#.U21LlIF5OSp> (page consultée le 9 mai 2014). Pour les informations sur la durée des œuvres : *Encyclopédie de L'Agora | Tessier Albert*. Adresse URL : http://agora.qc.ca/dossiers/Albert_Tessier (page consultée le 9 mai 2014).

⁹¹ *Encyclopédie de L'Agora | Tessier Albert*. Adresse URL : http://agora.qc.ca/dossiers/Albert_Tessier (page consultée le 9 mai 2014).

⁹² LEVER et PAGEAU. *Chronologie...*, p. 55.

spontanée, très photographique⁹³ et reproduisant les sujets avec fidélité⁹⁴, sont de véritables documents d'archives ethnologiques sur un pays en mutation et des traditions en effritement. C'est en mémoire d'une œuvre remarquable – annonciatrice, pour certains, du cinéma direct⁹⁵ – que la plus haute distinction québécoise pour un cinéaste, créée en 1980, porte le nom de Prix Albert-Tessier⁹⁶.

L'abbé Proulx, quant à lui, amorce sa pratique cinématographique en 1933, en même temps que sa carrière d'enseignant en agronomie. De 1933 à 1961, il réalise une quarantaine de films⁹⁷, dont les thèmes – religion catholique, territoire et agriculture – demeurent conformes aux valeurs duplessistes. Conscient de l'apport didactique de ses films, Proulx accorde beaucoup d'attention à leur montage, de facture plus classique que celui des films de Tessier. Il réalise des films éducatifs – *La betterave à sucre* (1942), *Le lin au Canada* (1947), *Les ennemis de la pomme de terre* (1949, c.m.) – destinés à appuyer ses enseignements des techniques agricoles⁹⁸, des films faisant la promotion du tourisme – *Les routes du Québec* (1951, s.o.), *Points de vue de Québec* (1952-1958, s.o.)⁹⁹ – et de la colonisation – *En pays neufs* (1937, l.m.), *En pays pittoresques* (1939, l.m.)¹⁰⁰ – ainsi que des actualités religieuses – *Congrès marial d'Ottawa* (1947, s.o.), *Congrès eucharistique de Québec* (1938, s.o.)¹⁰¹.

Autour de ces deux pionniers gravitent d'autres documentaristes de moindre influence, dont plusieurs ecclésiastiques. Le père Louis-Roger Lafleur, directeur de l'Association missionnaire de Marie-Immaculée, réalise des films ethnographiques sur les Amérindiens d'Abitibi-Témiscamingue – *Mœurs des Indiens du Québec* (1936, c.m.), *Le Canot d'écorce* (1936, c.m.) – dans une perspective missionnaire¹⁰². Par ailleurs, Paul Provencher, ingénieur forestier, filme les

⁹³ JEAN. *Le cinéma québécois*, p. 17.

⁹⁴ René Bouchard, « Mgr Albert Tessier : un précurseur du cinéma direct (2) », *Cinéma Québec*, n° 52, octobre 1977, p. 31.

⁹⁵ René Bouchard, « Mgr Albert Tessier : un précurseur du cinéma direct (2) », *Cinéma Québec*, n° 52, octobre 1977, p. 31.

⁹⁶ LEVER. *Histoire générale...*, p. 50.

⁹⁷ JEAN. *Le cinéma québécois*, p. 18.

⁹⁸ LEVER. *Histoire générale...*, p. 50.

⁹⁹ *Clergé et patrimoine cinématographique québécois : les prêtres Albert Tessier et Maurice Proulx*. Adresse URL : <http://www.ameriquefrancaise.org/fr/article-107/Clerg%C3%A9%20et%20patrimoine%20cin%C3%A9matographique%20qu%C3%A9b%C3%A9cois%20les%20pr%C3%AAtres%20Albert%20Tessier%20et%20Maurice%20Proulx#.U21LIIF5OSP> (page consultée le 9 mai 2014).

¹⁰⁰ JEAN. *Le cinéma québécois*, p. 19.

¹⁰¹ *Clergé et patrimoine cinématographique québécois : les prêtres Albert Tessier et Maurice Proulx*. Adresse URL : <http://www.ameriquefrancaise.org/fr/article-107/Clerg%C3%A9%20et%20patrimoine%20cin%C3%A9matographique%20qu%C3%A9b%C3%A9cois%20les%20pr%C3%AAtres%20Albert%20Tessier%20et%20Maurice%20Proulx#.U21LIIF5OSP> (page consultée le 9 mai 2014).

¹⁰² JEAN. *Le cinéma québécois*, p. 20. Référence des années de production : *Louis Roger LAFLEUR*. Adresse URL : <http://www.lesgensducinema.com/biographie/Louis%20Roger%20LAFLEUR.htm> (page consultée le 28 janvier 2014).

Amérindiens de la Côte-Nord de 1935 à 1940 – *Les Montagnais* (1935, m.m.) –¹⁰³. Herménégilde Lavoie, de l'Office du tourisme et de publicité du Québec, tourne, entre 1927 et 1947, une série de 12 courts métrages touristiques, intitulée « *Les beautés de mon pays* », pour le gouvernement, ainsi que des documentaires industriels, des films historiques et scientifiques, et huit films sur des congrégations religieuses entre 1949 et 1959¹⁰⁴. Enfin, quelques prêtres¹⁰⁵ et abbés¹⁰⁶, originaires du Saguenay-Lac-Saint-Jean, de la Beauce ou du Bas-Saint-Laurent, tournent des documentaires sur leur coin de pays respectif.

Il ne fait nul doute qu'à l'aube des profondes mutations qui se pointent à l'horizon, ces pionniers jettent les bases d'une cinématographie nationale embryonnaire, tout en modelant une certaine pratique du court métrage.

1939-1959 : L'éveil québécois

Cette période débute avec le déclenchement de la Seconde Guerre mondiale. Les Québécois font alors face à la crise de la conscription qui divise la population, à la venue massive des femmes sur le marché du travail et à une forte croissance urbaine, provoquant de profondes mutations sociales, tandis que l'effort de guerre ramène le Québec à la prospérité économique. L'Après-Guerre marque le retour de Maurice Duplessis au pouvoir et le commencement de la Grande noirceur. La puissante oppression traditionaliste du clergé est alors confrontée à la modernité ; l'électricité se rend jusque dans les campagnes éloignées, la télévision fait son entrée, véhiculant de nouvelles idées. De même, des valeurs et une vision du monde renouvelées ont pour émissaires les soldats de retour d'Europe. Au cœur de cette confrontation entre tradition et modernité, des artisans du cinéma tentent une nouvelle fois d'aménager un terreau fertile à la naissance d'une industrie. En pleine adversité, un organisme public déchu est entièrement refondu, tandis que d'autres organismes, publics et privés, voient le jour.

Le commanditaire public majeur et fleuron de la production cinématographique canadienne durant les années 1920 qu'est le BCGC connaît un rapide déclin au cours de la décennie suivante,

¹⁰³ JEAN. *Le cinéma québécois*, p. 20.

¹⁰⁴ JEAN. *Le cinéma québécois*, p. 21.

¹⁰⁵ LEVER et PAGEAU. *Chronologie...*, p. 55.

¹⁰⁶ JEAN. *Le cinéma québécois*, p. 20.

notamment en raison d'une lente adaptation au cinéma parlant, d'un mauvais leadership et d'un cruel manque de ferveur créatrice¹⁰⁷. Heureusement, quelques diplomates canadiens en poste à Londres font en sorte que le vent tourne. Ceux-ci admirent ce qui se produit à l'école documentaire britannique du General Post Office Film Unit¹⁰⁸, et invitent John Grierson, le directeur de l'unité, à venir étudier la situation du Bureau. Les recommandations de son virulent rapport étant suivies presque à la lettre, le National Film Act impose la création de l'Office National du Film du Canada (ONF) le 2 mai 1939¹⁰⁹.

Dès ses débuts, l'ONF se dote de mandats clairs : « L'Office est établi pour entreprendre en premier lieu et favoriser la production de films dans l'intérêt national, [...] pour produire et distribuer des films destinés à faire connaître et comprendre la Canada aux Canadiens et aux autres nations, et pour en favoriser la production et la distribution ¹¹⁰». En d'autres termes, l'ONF a comme fonction de favoriser une production de films à caractère culturel ou ethnographique promulguant l'unité canadienne. Ainsi, de nombreux films-portraits du Canadien – les séries « Faces of Canada » et « Profils » sur la culture et les arts canadiens, ou « Windows on Canada/Regards sur le Canada »¹¹¹ – sont mises sur pied en quelques années, et forment le premier corpus cinématographique public officiel du pays. La visée en partie éducative de ces premières œuvres de l'Office ne plaît pas au gouvernement du Québec, lequel reproche au gouvernement fédéral d'empiéter sur sa juridiction, alors que celui-ci possède un organisme semblable¹¹².

De fait, le cinéma « onéfien » consiste principalement en une production documentaire¹¹³ et d'animation. Le documentaire reste de forme classique, c'est-à-dire calqué sur l'École britannique¹¹⁴ : scénarisé, monté tel un album photo, avec des images statiques servant d'appui à un commentaire radiophonique léché, agrémenté de musique classique : « [S]'y trouvent en germe une exigence esthétique (nourrie d'une grande érudition cinématographique) associant lyrisme et didactisme, la grandeur de l'homme au travail comme figure centrale, et

¹⁰⁷ LEVER. *Histoire générale...*, p. 82.

¹⁰⁸ « Cinéaste ou propagandiste ? John Grierson et « l'idée documentaire » ». Adresse URL : <http://1895.revues.org/4104#tocto1n2> (page consultée le 21 janvier 2014).

¹⁰⁹ LEVER. *Histoire générale...*, p. 84.

¹¹⁰ LEVER. *Histoire générale...*, p. 90.

¹¹¹ VÉRONNEAU, Pierre. « Les années 50 : La décade méconnue », *Copie Zéro/La cinémathèque québécoise – 40 ans de cinéma à l'Office national du film*, n° 2, 2^e trimestre 1979, p. 16.

¹¹² LEVER. *Histoire générale...*, p. 90 à 92.

¹¹³ LEVER. *Histoire générale...*, p. 92.

¹¹⁴ JEAN. *Le cinéma québécois*, p. 42.

l'assujettissement du sujet aux intérêts de l'État.¹¹⁵ » On pourrait presque parler d'un mélange de lyrisme et de propagande d'état et éducation de masse – une éducation plus proche du modelage de pensée que de l'acquisition d'une libre pensée¹¹⁶ –. La production d'animation, fondée par l'écossais Norman McLaren, sert surtout de divertissement et de reflet culturel. Songeons par exemple aux séries « Let's All Sing Together » et « Chants populaires »¹¹⁷, créées pour permettre aux enfants canadiens d'apprendre les deux langues en chantant¹¹⁸.

Néanmoins, le studio d'animation contourne le double écueil des moyens financiers et d'équipements restreints¹¹⁹ grâce à une inventivité hors du commun et au développement de techniques originales : marionnettes, papier et métal découpés, dessin sur pellicule, pixilisation (i.e. vrais acteurs en images par images), etc¹²⁰. L'animation « onéfiennne » rivalise bientôt avec les grandes maisons de productions du globe, grâce à des films comme *Voisins* (1952, c.m.) de McLaren et Jutra, ou *Le merle* (1958, c.m.) de McLaren, lesquels remportent plusieurs prix un peu partout dans le monde. Malgré ces succès, la fiction demeure sous-exploitée à l'ONF. Le documentaire et l'animation ont une « vie utile » plus longue. Ils demeurent d'actualité plusieurs années (voire des décennies, selon Mira Falardeau), tandis que la fiction tombe en désuétude rapidement, en plus de devoir constamment se renouveler. Du coup, la durabilité des documentaires et des films d'animation, conjuguée au mode de projection dans les salles de cinéma de l'époque (la séance, parfaite pour la présentation de courts et de moyens métrages en première partie de long métrage¹²¹) expliquent la bonne santé du court « onéfien », même si ce dernier sert surtout d'« amuse-gueule ». On verra plus loin que ce « pacte » se verra toutefois compromis par la popularité grandissante du petit écran.

Dans l'histoire du court métrage québécois, l'Office reste un organisme incontournable. Nombreux sont les cinéastes québécois majeurs à être passés par là. Ainsi, Pierre Perrault, Gilles Carle, Denys Arcand, Claude Jutra, André Forcier, Gilles Groulx et d'autres encore y forgent leur

¹¹⁵ « Cinéaste ou propagandiste ? John Grierson et « l'idée documentaire » ». Adresse URL : <http://1895.revues.org/4104> (page consultée le 31 janvier 2014).

¹¹⁶ LEVER. *Histoire générale...*, p. 53.

¹¹⁷ BEAUDET, Louise. « L'animation à l'ONF », Copie Zéro/La cinémathèque québécoise – 40 ans de cinéma à l'Office national du film, n° 2, 2^e trimestre 1979, p. 3.

¹¹⁸ FALARDEAU. *Histoire du cinéma d'animation...*, p. 71.

¹¹⁹ BEAUDET, Louise. « L'animation à l'ONF », Copie Zéro/La cinémathèque québécoise – 40 ans de cinéma à l'Office national du film, n° 2, 2^e trimestre 1979, p. 3.

¹²⁰ BEAUDET, Louise. « L'animation à l'ONF », Copie Zéro/La cinémathèque québécoise – 40 ans de cinéma à l'Office national du film, n° 2, 2^e trimestre 1979, p. 4.

¹²¹ FALARDEAU. *Histoire du cinéma d'animation...*, p. 73.

style dans une production courte parfois abondante, parfois brève, mais bel et bien présente chez chacun. Malheureusement, à ses débuts, l'Office opère presque uniquement en anglais. En effet, Grierson, premier commissaire de l'ONF, considère que la traduction française des films anglophones produits par l'organisme est suffisante. Or les quelques francophones du conseil d'administration le font changer d'avis. Ainsi, en 1941, une première série francophone et une première équipe française naissent¹²². La série « Actualités canadiennes », rebaptisée « Les Reportages » en 1943, consiste en un magazine filmé de l'histoire récente du Québec ; on en interrompt la production en 1946, mais après 118 épisodes ! La jeune équipe du Studio 10, une quinzaine d'employés, est alors démantelée après seulement quatre ans d'existence pour cause de compressions budgétaires, de sorte que les effectifs se voient redéployés dans les autres studios. Cette fin abrupte n'empêche pas les francophones de tourner des films en français de temps à autre. Bernard Devlin, par exemple, réalise six films en français entre 1946 et 1950.

Fait à noter, sa comédie *L'Homme aux oiseaux* (1952, c.m.) crée la controverse. La direction de l'Office, à majorité anglophone, croit que le film coûte trop cher, vu qu'il n'est destiné qu'aux francophones. Cette ambiance de mépris, voire d'assimilation, occasionne une désertion importante d'artisans francophones en 1952¹²³. La situation francophone de l'ONF demeure donc précaire pendant plusieurs années. Les six films en français de Devlin sont suivis par 19 films en anglais entre 1950 et 1956 ; Raymond Garceau réalise trois films en anglais ; la moitié des 22 œuvres de Jean Palardy sont en langue anglaise ; Roger Blais, après avoir réalisé plusieurs films en français, réalise dix films anglophones à partir de 1951, et Victor Jobin complète 55 films, dont 20 en anglais, de la fin des années 1940 à 1960¹²⁴. Lorsqu'en 1953, le cinéaste et producteur Roger Blais réclame la création d'une section française à l'ONF, la réponse ne se fait pas attendre : il se voit persécuté par les grands patrons de l'Office.

Ainsi, la production francophone ne se stabilise qu'à partir de la seconde moitié de la décennie. Elle est aidée par un scandale qui éclate en 1957 lors de la publication, dans le journal *Le Devoir*, de « L'Affaire ONF »¹²⁵. On y dévoile les inégalités subies par les francophones : on ne compte que six francophones, dont deux ayant reçu une éducation anglophone, parmi les 72 fonctionnaires les plus hauts placés dans la hiérarchie. Seulement 69 des 1109 films tournés entre

¹²² JEAN. *Le cinéma québécois*, p. 34.

¹²³ JEAN. *Le cinéma québécois*, p. 35.

¹²⁴ Les données utilisées dans cette énumération sont tirées de la base de données en ligne Internet Movie Database.

¹²⁵ JEAN. *Le cinéma québécois*, p. 35.

1952 et 1956 sont en français¹²⁶, soit un maigre 6,22% de la production totale. Pour calmer les esprits, un nouveau commissaire, québécois cette fois, soit Guy Roberge, est nommé à la tête de l'ONF¹²⁷. Sous sa direction, les effectifs et la production francophones augmentent. Plusieurs noms gagnent en reconnaissance, notamment celui de Bernard Devlin – *Alfred J.* (1956, 2 c.m.) ; *L'Héritage* (1960, m.m.) ; *Dubois et fils* (1961, m.m.) – ou Louis Portugais – avec plusieurs courts et moyens métrages, souvent engagés politiquement et socialement, dont *Le chauffeur de taxi* (1954, c.m.), un documentaire ; *Le château de cartes* (1956, c.m.) et *Du choc des idées* (1956, c.m.). En dépit de cela et du déménagement des bureaux de l'Office de Toronto à Montréal, la production francophone ne s'avère pas encore autonome. Ce ne sera d'ailleurs pas le cas avant le milieu des années 1960.

Service de cinéphotographie du Québec

Le 5 juin 1941, le gouvernement provincial d'Adélard Godbout centralise les services embryonnaires de production filmique des ministères de la Santé, du tourisme et de l'agriculture, lesquels commanditent déjà chacun de leur côté des productions pour accompagner leurs efforts d'éducation populaire. Un nouveau guichet unique gère les besoins de tous les ministères, soit le Service de cinéphotographie du Québec (SCP). Voulant concurrencer l'ONF, sans avoir les moyens de ses ambitions, le SCP remplit surtout une fonction de cinémathèque. Sa petite équipe de réalisation ne suffisant pas à la tâche, la plus grande partie des productions seront commandées à des entreprises privées et à des pigistes tels que les abbés Tessier et Proulx¹²⁸. Ainsi, la collection du SCP contient surtout des courts métrages touristiques, des films d'éducation populaire et de propagande gouvernementale. Certes, le Service prend de l'expansion dans la décennie 1950¹²⁹, mais reste toujours plus modeste que son alter ego fédéral. C'est tout de même au SCP que l'on doit les œuvres d'une de nos premières femmes réalisatrices : Dorothée Brisson, employée du Service, réalise plusieurs courts métrages documentaires – *Camp Marie-*

¹²⁶ JEAN. *Le cinéma québécois*, p. 35.

¹²⁷ VÉRONNEAU. « Les années 50, la décade méconnue », p. 15.

¹²⁸ JEAN. *Le cinéma québécois*, p. 39.

¹²⁹ JEAN. *Le cinéma québécois*, p. 40.

Victorin (1956, c.m.), *Zoo* (1957, c.m.), *Au printemps* (1958, c.m.) – et pave la voie au cinéma des femmes, lequel commence à se développer au cours des années 1970¹³⁰.

1939-1955 : production privée

Suivant le mouvement qui s'installe dans la production publique, quelques ambitieux fondent des sociétés de productions privées et essaient une seconde fois d'implanter une industrie du cinéma au Québec. Ces sociétés produisent quelques films, des longs métrages souvent tirés des radioromans populaires des années 1930 et 1940, dont les premiers grands succès de l'histoire de notre cinéma – *La petite Aurore l'enfant-martyre* (1951, l.m.)¹³¹ de Jean-Yves Bigras¹³², *Tit-Coq* (1952, l.m.) de René Delacroix et Gratien Gélinas. Hélas, ils font faillite dès le premier échec commercial. Cette seconde tentative prend donc fin vers 1955. Sans financement public, et soumis aux aléas d'un marché dominé par les États-Unis, le cinéma de fiction québécois reste précaire.

Le court métrage, quant à lui, n'a pas de place dans la production privée de la période. Dans ce milieu contrôlé par la rentabilité, et instable de surcroît, il n'a pas la moindre chance. C'est donc par le biais de la filière publique, l'ONF en tête, que le court métrage survit.

Il faut dire qu'à ce moment charnière du cinéma québécois, la popularité grandissante de la télévision, vers le milieu des années 50, métamorphose le portrait cinématographique, et « courtmétragique », du Québec. Les journaux télévisés détrônent les actualités filmées et une fragmentation des publics s'opère. Les émissions de télévision pour la jeunesse, friandes de dessins animés, font disparaître peu à peu le court métrage d'animation, jadis présenté en première partie de films projetés en salles dotées de grands écrans. Cet état de fait force l'ONF à réorienter peu à peu sa production animée pour la faire coïncider avec les plages horaires fixes de la télévision¹³³. De même, les documentaires (soit près de la moitié de la production totale de l'ONF, en 1955) sont destinés à la télévision¹³⁴. Parallèlement, le cinéma québécois se voit

¹³⁰ JEAN. *Le cinéma québécois*, p. 72.

¹³¹ JEAN. *Le cinéma québécois*, p. 28

¹³² JEAN. *Le cinéma québécois*, p. 26

¹³³ FALARDEAU. *Histoire du cinéma d'animation...*, p. 74-75.

¹³⁴ *Les années 1950*. Adresse URL : <https://www.onf.ca/historique/1950-1959/> (page consultée le 28 mai 2014).

bientôt propulsé vers une autonomie financière et créative remarquables, comme on le verra plus loin.

1960-1969 : (Re)Naissance d'un cinéma national

On sait que le décès de Maurice Duplessis au tournant de la décennie marque la fin de la Grande noirceur. L'élection du Parti Libéral de Jean Lesage, quelques mois plus tard, oriente le Québec vers la Révolution tranquille. La réforme de l'enseignement public, la nationalisation de nos industries – minière, hydroélectrique, automobile – et la création d'un programme d'assurance-santé accroît la prospérité. Ce gouvernement moderne et réformateur devient en quelque sorte le symbole d'une nouvelle ferveur nationaliste et indépendantiste, laquelle gagne de plus en plus de partisans. Conscient de cette effervescence dans la province de Québec, le gouvernement fédéral annonce, en 1963, la création prochaine de la « Commission d'enquête Laurendeau-Dunton sur le bilinguisme et le biculturalisme ». À l'ONF, cette annonce, combinée à des pressions internes, externes, et au souvenir de la crise francophobe de 1957, incite le commissaire Roberge à devancer la Commission et à proposer une restructuration complète de la production filmique.

Du coup, dès 1964, une production francophone indépendante est créée et bénéficie d'un peu plus du tiers des budgets de l'ONF. On remarque aussitôt une grande vitalité dans la production française, vitalité qui laisse des traces durables¹³⁵.

On l'a mentionné déjà, l'ONF se spécialise dans le cinéma d'animation et le documentaire. Après la scission, le studio d'animation anglais se tourne vers le dessin animé à l'américaine, tandis que le nouveau studio français poursuit l'expérimentation technique des débuts¹³⁶. Le premier film de cette nouvelle ère, *Le corbeau et le renard* (1969, c.m.)¹³⁷ de Francine Desbiens, Pierre Hébert, Yves Leduc et Michèle Pauzé, est un bel exemple de cette tradition perpétuée dans un contexte social nouveau. La liberté de création et la convivialité de l'équipe paraît évidente :

¹³⁵ JEAN. *Le cinéma québécois*, p. 35-36.

¹³⁶ FALARDEAU. *Histoire du cinéma d'animation...*, p. 76.

¹³⁷ *Le corbeau et le renard*, Francine Desbiens, Pierre Hébert, Yves Leduc, Michèle Pauzé – ONF. Adresse URL : https://www.onf.ca/film/corbeau_et_le_renard (page consultée le 11 mars 2014).

fausses prises ratées, accents québécois et français, jurons, fin inattendue et beaucoup d'humour. Et pour ce qui est du cinéma documentaire, un grand bouleversement l'attend.

Le cinéma direct

Ce qu'on appelle maintenant « cinéma direct » n'est au départ, selon Gilles Groulx, « qu'une expérience visant à abolir la pesanteur du documentaire [classique, inspiré de l'école britannique,] que faisait peser sur nous la tradition ONF ¹³⁸ ». Cette révolution du documentaire naît à peu près en même temps à plusieurs endroits du globe, et le Québec constitue un important bassin créatif, aux côtés de la France et des États-Unis ¹³⁹. Le cinéma direct subit l'influence de deux précurseurs de l'époque du cinéma muet : l'Américain Robert Flaherty et le Soviétique Dziga Vertov ¹⁴⁰. Si Flaherty privilégie la collaboration du ou des sujets et une transparence dans le montage, Vertov prône la prise de vues discrète, sur le vif, ainsi qu'un montage éclaté, producteur de sens. Ces deux conceptions bien différentes, mais toutes deux opposées à l'École britannique, fondent ce que sera le cinéma direct québécois. En effet, le cinéma direct s'inscrit en faux contre le documentaire selon Grierson, soit un cinéma pré-scénarisé, une caméra fixe et distante, des images statiques, montées à la manière d'un album photo, un montage à visée didactique, un commentaire omniprésent en phase avec le montage et une musique d'accompagnement classique. À cela s'ajoute un rapport déformant au réel déformé, lequel cherche à donner une impression d'objectivité ou d'omniscience. Le direct, quant à lui, se caractérise par une pré-production minimale, dépourvue de scénarisation, l'usage de nouvelles caméras légères permettant une captation souple et vivante, l'utilisation du grand-angle obligeant la caméra à se placer très près, voire parmi ses sujet, un montage « naturel », une prédominance de la parole du sujet (son synchrone) et une musique parfois présente (tous les styles sont exploités) qui sert à traduire l'ambiance du moment : « Il s'agit d'un cinéma qui tente de coller le plus possible aux situations observées, allant même jusqu'à y participer, et de restituer honnêtement à l'écran “ la réalité ” des gens et des phénomènes ainsi approchés ¹⁴¹ ».

¹³⁸ Les années 1950. Adresse URL : <https://www.onf.ca/historique/1950-1959> (page consultée le 4 mars 2014).

¹³⁹ JEAN. *Le cinéma québécois*, p. 42.

¹⁴⁰ JEAN. *Le cinéma québécois*, p. 42.

¹⁴¹ MARSOLAIS, Gilles. *L'aventure du cinéma direct revisitée*, Montréal, Les 400 coups, 1997, p. 12.

Cette nouvelle esthétique fait une entrée fracassante avec le court métrage *Les raquetteurs* (1958, c.m.)¹⁴² de Michel Brault et Gilles Groulx, considéré par l'ONF comme le précurseur du direct¹⁴³. Plusieurs courts et moyens métrages marquants suivent bientôt, dont *La Lutte* (1961, c.m.) de Michel Brault, Marcel Carrière, Claude Fournier et Claude Jutra, *À Saint-Henri le 5 septembre* (1962, m.m.) d'Hubert Aquin et *Percé On the Rocks* (1964, c.m.) de Gilles Carle.

Rapidement, ce qui se voulait une esthétique de la « réalité » devient une esthétique de la subjectivité :

Compte tenu des médiations et des filtres qui interviennent à toutes les étapes de l'élaboration d'un film (personnalité du cinéaste, choix des angles et des objectifs de prises de vues, traitement au montage, etc.), il va de soi que le résultat final à l'écran est fonction des prétentions esthétiques du cinéaste et ultimement de son éthique¹⁴⁴.

On voit ainsi apparaître des documentaires au traitement de plus en plus personnel, d'une couleur propre à chaque réalisateur. Par exemple, les œuvres de Claude Jutra sont rythmées, poétiques, teintées d'ironie et porteuses d'une critique sociale. Celles de Gilles Groulx, fortement militantes et politisées. Les films de Gilles Carle à la fois fantaisistes et poétiques, sont certes dotés d'un certain regard critique, mais moins engagé que celui d'un Jutra ou d'un Groulx. Enfin, les films de Michel Brault, se tiennent au plus près du cinéma direct « pur », préconisent une approche participative, tout en trahissant une parfaite maîtrise des techniques cinématographiques.

Avec les changements sociaux qui s'opèrent autour de 1968 – effervescence sociale, montée en flèche du nationalisme et fondation du parti Québécois –, le cinéma direct, se voulant un reflet de la société, prendra une tangente de plus en plus engagée, avec des films comme *La P'tite Bourgogne* (1968, m.m.) de Maurice Bulbulian¹⁴⁵, où un même esprit de spontanéité et de mise en valeur de la parole filmée sert à exposer de l'intérieur, sans fard et avec une rigueur chirurgicale, les injustices que vivent les habitants d'un quartier de Montréal destiné à la démolition. Suivant cette tangente, il y aura création par l'ONF de « Challenge for Change/Société nouvelle » (1969-1979), un programme de production d'œuvres qui visent à

¹⁴² *Les raquetteurs*, Michel Brault, Gilles Groulx – ONF. Adresse URL : https://www.onf.ca/film/les_raquetteurs (page consultée le 4 mars 2014).

¹⁴³ Les années 1950. Adresse URL : <https://www.onf.ca/historique/1950-1959> (page consultée le 4 mars 2014).

¹⁴⁴ MARSOLAIS. *L'aventure du cinéma direct revisitée*, p. 12.

¹⁴⁵ *La p'tite Bourgogne*, Maurice Bulbulian – ONF. Adresse URL : https://www.onf.ca/film/la_ptite_bourgogne (page consultée le 11 mars 2014).

susciter la discussion, le plus souvent dans les milieux défavorisés. Il deviendra l'un des plus controversés et des plus reconnus parmi tous les programmes de l'Office national du film au fil de la prochaine décennie¹⁴⁶.

À travers ce cinéma engagé, de jeunes réalisatrices, apparues peu à peu au cours des dernières années, commencent à développer un cinéma bien à elles, privilégiant le documentaire et la fiction sociale, avec des thèmes telle la condition féminine, et une esthétique plus introspective, favorisant la prise de parole de la femme par la voix hors-champ¹⁴⁷. C'est à Monique Fortier que l'on doit le premier film réalisé par une femme « et portant sur des femmes ¹⁴⁸ » : *La beauté même* (1964, c.m.), un « docu-réflexion » ou « docu-introspection » sur la condition sociale de la femme et sur son rapport à la beauté. Bientôt, Anne Claire Poirier lance véritablement le cinéma féministe québécois avec le court métrage de fiction *La fin des étés* (1964, c.m.)¹⁴⁹. Du reste, elle est à l'origine de la création du programme « En tant que femmes », relevant de « Société nouvelle », lequel « marquera le véritable début d'une production féminine soutenue ¹⁵⁰ ».

On l'aura compris, le direct constitue un reflet de l'évolution sociale. Il témoigne – et témoignera encore – des changements dans les mentalités et les mœurs ayant cours durant cette période de l'histoire du Québec. Or, quelques cinéastes du direct – Groulx et Jutra, notamment – contribueront également à la naissance de notre jeune cinéma de fiction¹⁵¹, car les frontières entre cinéma direct et jeune cinéma ne semblent pas étanches. En consultant la filmographie des cinéastes du temps, on constate que la plupart d'entre eux passent d'une pratique à l'autre, de sorte que documentaire et fiction s'enrichissent mutuellement¹⁵².

¹⁴⁶ JEAN. *Le cinéma québécois*, p. 44.

¹⁴⁷ JEAN. *Le cinéma québécois*, p. 72.

¹⁴⁸ JEAN. *Le cinéma québécois*, p. 73.

¹⁴⁹ *La fin des étés*, Anne Claire Poirier – ONF. Adresse URL : https://www.onf.ca/film/fin_des_etes (page consultée le 19 mai 2014).

¹⁵⁰ JEAN. *Le cinéma québécois*, p. 73.

¹⁵¹ JEAN. *Le cinéma québécois*, p. 44.

¹⁵² JEANCOLAS, Jean-Pierre. « La révolution par l'album », *Les cinémas du Canada : Québec, Ontario, Prairies, côte Ouest, Atlantique*, sous la direction de Sylvain GAREL et André PÂQUET, textes de René Beauclair *et al.*, Paris, Centre Georges-Pompidou, 1992, Coll. Cinéma pluriel, p. 70.

« Notre » jeune cinéma de fiction

L'avènement du jeune cinéma québécois de fiction découle, d'une certaine manière, de d'une esthétique venue de France à la fin des années 1950, soit la Nouvelle Vague française, dont les membres, en rébellion contre les films de « qualité française », prônent une approche moins « fabriquée ». On privilégie donc les décors réels ou extérieurs, l'éclairage naturel, de même qu'une trame narrative floue, à la fois inspirée du Néoréalisme italien et influencée par les acquis techniques et matériels du cinéma direct. Cette façon de faire a des répercussions partout dans le monde, y compris chez nous. En outre, comme le précise Marcel Jean, « la situation politique un peu partout autour du globe [– la fin de l'ère colonialiste en Afrique, la progression d'idéaux de gauche un peu partout, etc. –] favorise l'éclosion de cinématographies nouvelles¹⁵³», et le Québec se voit entraîné dans la mouvance. Néanmoins, le cinéma direct reste le véritable parent esthétique du cinéma québécois émergent : nos jeunes cinéastes y font leurs classes, et leurs œuvres filmiques en reconduisent les caractéristiques, certains associant parfois fiction et direct dans une même œuvre¹⁵⁴.

Il faut dire que le jeune cinéma de fiction québécois demeure fort hétérogène, chaque réalisateur en montrant une facette distincte. Les styles développés du côté du direct sont transposés dans les films de fiction : Jutra se montre toujours ironique et rythmé, plein d'une poésie sociale et Groulx, toujours aussi combattant. Pour sa part, Carle, plus fantaisiste que jamais, développe une touche plus personnelle, tandis que la qualité visuelle des œuvres de Brault ne se dément pas.

Si les œuvres majeures du jeune cinéma québécois sont des longs métrages (par exemple, *La vie heureuse de Léopold Z.* [1965, l.m.] de Gilles Carle ou *Entre la mer et l'eau douce* [1967, l.m.] de Michel Brault¹⁵⁵), une importante production de films brefs contribue aussi à la naissance du jeune cinéma québécois. Songeons, par exemple, à *Solange dans nos campagnes* (1964, c.m.) de Gilles Carle¹⁵⁶, fidèle à l'esprit du « direct fictif », lequel travestit une fiction en documentaire ; *La fin des étés* d'Anne Claire Poirier¹⁵⁷, un drame psychologique à la temporalité

¹⁵³ JEAN. *Le cinéma québécois*, p. 53.

¹⁵⁴ JEAN. *Le cinéma québécois*, p. 53.

¹⁵⁵ JEAN. *Le cinéma québécois*, p. 54.

¹⁵⁶ *Solange dans nos campagnes*, Gilles Carle – ONF. Adresse URL : https://www.onf.ca/film/solange_dans_nos_campagnes (page consultée le 10 mai 2014).

¹⁵⁷ *La fin des étés*, Anne Claire Poirier – ONF. Adresse URL : https://www.onf.ca/film/fin_des_etes (page consultée le 10 mai

complexe ; *Geneviève* (1965, c.m.) de Michel Brault¹⁵⁸, avec sa trame narrative ouverte, d'apparence improvisée, et sa caméra très mobile jouant sur les « non-dits visuels » ; enfin, *Ça n'est pas le temps des romans* (1967, c.m.) de Fernand Dansereau¹⁵⁹, œuvre spontanée observant une femme dans sa vie quotidienne.

Grâce à des contacts de plus en plus fréquents avec le cinéma international, des longs métrages québécois sont présentés pour la première fois au Festival de Cannes, dont *Pour la suite du monde* (1963, l.m.) de Michel Brault et Pierre Perrault en compétition officielle¹⁶⁰. Plusieurs autres films sont sélectionnés à la première édition de la Quinzaine des réalisateurs¹⁶¹. Alors que le premier festival québécois de cinéma, le Festival international du film de Montréal, présente les meilleurs productions mondiale, la Cinémathèque québécoise, fondée en 1963, se voit confier le mandat d'« acquérir, documenter et sauvegarder le patrimoine audiovisuel québécois ainsi que le cinéma d'animation international, collectionner des œuvres significatives du cinéma canadien et mondial, pour en assurer la mise en valeur à des fins culturelles et éducatives¹⁶² ». Du coup, de nouvelles méthodes de réalisation et de production prennent de plus en plus le pas sur la pratique du direct. Tout ceci fait en sorte qu'un essor sans précédent du cinéma de fiction se prépare au Québec, et que l'aventure va durer cette fois.

1964-1982 : Grandeurs et misères d'une jeune industrie

La Révolution tranquille, amorcée aux alentours de 1960, a maintenant le vent en poupe. On assiste à la montée d'un sentiment nationaliste fort, à la naissance de groupes activistes tels que le Front de libération du Québec (FLQ), en même temps qu'émerge un cinéma teinté de revendications politiques¹⁶³ en tous genres (dont le féminisme). Dans la foulée, plusieurs associations professionnelles voient le jour, y compris dans le milieu du cinéma. Ainsi,

2014).

¹⁵⁸ *Geneviève*, Michel Brault – ONF. Adresse URL : <https://www.onf.ca/film/genevieve> (page consultée le 10 mai 2014).

¹⁵⁹ *Ça n'est pas le temps des romans*, Fernand Dansereau – ONF. Adresse URL : https://www.onf.ca/film/ca_nest_pas_le_temps_des_romans1 (page consultée le 10 mai 2014).

¹⁶⁰ JEAN. *Le cinéma québécois*, p. 44.

¹⁶¹ Dossier Le Québec à Cannes : *Éléphant* - la mémoire du cinéma québécois. Adresse URL : http://elephant.canoe.ca/dossiers/le-quebec-a-cannes_101/ (page consultée le 28 mai 2014).

¹⁶² Mission | La Cinémathèque québécoise. Adresse URL : <http://www.cinematheque.qc.ca/fr/cinematheque/mission> (page consultée le 16 avril 2014).

¹⁶³ JEANCOLAS. « La révolution par l'album », *Les cinémas du Canada...*, p. 65.

l'Association coopérative de productions audio-visuelles (ACPAV), fondée en 1971 par 11 cinéastes, « sign[e] une déclaration d'association dans "le but de faciliter et de promouvoir la conception et la production de films de court et de long métrage et autres œuvres audiovisuelles par des jeunes artistes québécois" ¹⁶⁴». L'ACPAV se donne entre autres missions de faire la « défense du court métrage comme moyen d'apprentissage et de recherche ¹⁶⁵». Les réalisateurs fondent en 1973 l'Association des Réalisateurs et Réalisatrices de Films du Québec (ARRFQ), laquelle fait la promotion du cinéma comme œuvre culturelle. L'Association des cinéastes amateurs du Québec, créée en 1974, devient en 1979 l'Association pour le jeune cinéma québécois (APJQC), et assure la promotion et le développement de la pratique amateur et indépendante ¹⁶⁶. Malgré tous ces bouleversements, on reste toutefois conscient de l'importance culturelle et artistique du court métrage.

Du côté du documentaire

« Société nouvelle », on le sait, apparaît en 1968. Avec lui,

le film documentaire se veut davantage qu'un témoin et devient agent de changement. Les cinéastes tournent la vérité de situations pénibles qui nécessitent une intervention ; ils donnent ainsi une voix aux laissés-pour-compte et appellent de la sorte les autres à agir. ¹⁶⁷

Ce programme de l'ONF favorise la création « de nombreux films d'intervention sociale qui exigent un engagement du cinéaste dans le milieu ¹⁶⁸», soit 56 films – en français, sur près de 250 productions au total – de long, moyen et court métrage. Ces films repoussent les limites du direct à travers un rapport unique entre le réalisateur et son ou ses sujets, en donnant la parole aux plus démunis et en suscitant la participation des gens de la rue à la réalisation du film. Parmi ceux-ci, mentionnons *Sur vivre* (1971, m.m.) d'Yves Dion, *Le bonhomme* (1972, m.m.) de Pierre Maheu et *La revanche* (1974, c.m.) de Maurice Bulbulian ¹⁶⁹.

¹⁶⁴ *Le dictionnaire du cinéma québécois*, sous la direction de Michel COULOMBE et Marcel JEAN, quatrième édition revue et augmentée par Michel COULOMBE, Montréal, Boréal, 2006, p. 1.

¹⁶⁵ *Dictionnaire...*, p. 2.

¹⁶⁶ *Dictionnaire...*, p. 18.

¹⁶⁷ Les années 60. Adresse URL : <https://www.onf.ca/historique/1960-1969> (page consultée le 11 mars 2014).

¹⁶⁸ *Dictionnaire...*, p. 147.

¹⁶⁹ JEAN. *Le cinéma québécois*, p. 44-45.

Naissent aussi la série « En tant que femmes » (1972-1975) et le Vidéographe (1971). La série « En tant que femmes » préside à la production de six films, dont quatre courts et moyens métrages – *Souris, tu m'inquiètes* (1973, m.m.) d'Aimée Danis, *À qui appartient ce gage* (1973, m.m.) de Susan Gibbard, *Les filles, c'est pas pareil* (1974, m.m.) d'Hélène Girard et *Les filles du Roy* (1974, m.m.) –, de sorte qu'on assiste au « véritable début d'une production féminine soutenue ¹⁷⁰ ». Durant la décennie 1970, le cinéma des femmes demeure surtout constitué de documentaires. Ce qui, pour les hommes, est avant tout une entreprise de création, devient pour les femmes un geste militant, d'autant plus que la cause féministe nécessite un rapport au réel dont le documentaire se porte davantage garant. La pratique documentaire se révèle également moins coûteuse, donc plus accessible pour ces cinéastes débutantes.

Le Vidéographe, comme son nom l'indique, découle de l'arrivée des premières caméras vidéo. Ce nouvel appareil léger et portable, permettant une grande proximité avec le sujet filmé, s'avère un outil indispensable au cinéma à caractère social. C'est d'ailleurs au sein du *Groupe de recherches sociales* que les premiers tournages vidéo ont lieu. Quelques cinéastes aujourd'hui renommés ont fait leurs premières armes avec le Vidéographe, notamment Charles Binamé (*Réaction 26* [1971, c.m.]) et Pierre Falardeau (*Continuons le combat* [1971, c.m.])¹⁷¹.

Ce ton social des premiers films vidéographiques laissera un héritage. En 1973, le groupe La femme et le film – le futur Vidéo Femmes (1979) – est constitué. Dans son catalogue publié en 1993¹⁷², le groupe répertorie environ 140 films – beaucoup de documentaires, de films expérimentaux et de fictions – réalisés par des femmes entre 1975 et 1992 (la plupart dans les années 1980), au Québec comme ailleurs. On y trouve en outre quelques films américains des années 1910 que le groupe a distribués. Ce sont, pour la plupart, des documentaires, des films de fiction et expérimentaux. D'autres groupes et sociétés, tel le Groupe d'intervention sociale (GIV), marchent bientôt dans les traces du Vidéographe. Peu à peu, la vidéo se diversifie, pour devenir médium d'expérimentations visuelles, formelles et narratives¹⁷³ : exactement ce que constitue le court métrage depuis longtemps. Par ailleurs, la grande majorité des productions de ces groupes sont de format court, la vidéo n'était que très rarement utilisée pour tourner des longs métrages.

¹⁷⁰ JEAN. *Le cinéma québécois*, p. 73.

¹⁷¹ JEAN. *Le cinéma québécois*, p. 81.

¹⁷² VIDÉO FEMMES (ASSOCIATION). Répertoire vidéo et films, cinquième édition, Québec, Vidéo Femmes, 1993, 60 p.

¹⁷³ JEAN. *Le cinéma québécois*, p. 81.

En dépit de la fin du programme en 1979, rien n'indique que le documentaire social, lui, va disparaître. De fait, « Société nouvelle » lègue un héritage important pour le cinéma québécois, avec de nombreux longs métrages, dont *L'erreur boréale* (1999, l.m.) de Robert Monderie et Richard Desjardins, mais aussi des courts métrages tels que *Comme des chiens en pacage* (1977, m.m.), toujours de Monderie et Desjardins¹⁷⁴.

L'industrie

Jusqu'ici, toutes les tentatives pour développer une industrie cinématographique demeurent pratiquement vaines, étant donné la situation géopolitique du Québec et son marché restreint. Cette troisième vague cinématographique risquant de s'émousser elle aussi, le milieu souhaite ardemment que les gouvernements fédéral et provincial y veillent. L'ONF ayant créé un précédent – il est encore vivant, après plus de 20 ans – ; et les cinémas direct et de fiction ayant connu un renouveau, des membres d'associations professionnelles créées dans les années 1960 (l'Association professionnelle des cinéastes (APC), par exemple) ont de bonnes raisons de croire que cette fois sera la bonne. Leur souhait est exaucé l'année suivant la création de l'APC, en 1964, alors que le gouvernement fédéral crée un fond d'emprunt visant à soutenir les producteurs privés et qu'il fonde, trois ans plus tard, la Société de développement de l'industrie cinématographique canadienne (SDICC). Ces deux programmes apportent un soutien financier à l'industrie et lui permettent de s'implanter rapidement.

En vertu de sa vocation économique plus que culturelle, la SDICC favorise le développement d'une production très (trop ?) commerciale, laquelle dédaigne le court métrage. Ainsi, une première vague de longs métrages érotiques est rapidement suivie par une série de comédies télévisuelle mettant en vedette des comédiens tels que Dominique Michel et Gilles Latulippe, et scénarisées par des auteurs se spécialisant dans l'écriture pour le petit écran. Malgré le succès financier, la qualité très relative de ces films nuit à la réputation du cinéma québécois auprès d'une grande partie du public¹⁷⁵. Parallèlement, l'aide financière de la SDICC, rejoint plus tard par celle de l'Institut québécois du cinéma (IQC), créé en 1975, entraîne une croissance rapide de l'industrie en même temps qu'une augmentation fulgurante des coûts. La situation

¹⁷⁴ JEAN. *Le cinéma québécois*, p. 45.

¹⁷⁵ JEAN. *Le cinéma québécois*, p. 65.

empire, jusqu'en 1980, moment où l'échec référendaire, la crise économique et la morosité ambiante font très mal à une industrie déjà mal en point. La belle époque du court métrage semble, quant à elle, révolue.

Cinéma d'auteur

Étonnamment (ou non), le cinéma d'auteur réussit à se faufiler à travers la production commerciale, de sorte qu'on assiste à l'apogée de l'œuvre de certains (Gilles Carle) et à l'essor d'autres, notamment Denys Arcand et André Forcier. Au cours de la décennie 1970, Gilles Carle s'avère en effet un cinéaste prolifique. Outre ses films les plus connus, soit *La vraie nature de Bernadette* (1972, l.m.) et *La tête de Normande Saint-Onge* (1975, l.m.), il produit des œuvres originales et de qualité en format bref : *Stéréo* (1970, c.m.), *Un hiver brûlant* (1971, m.m.), *Les chevaux ont-ils des ailes ?* (1975, c.m.), *A Thousand Moons* (1975, m.m.) et *L'âge de la machinæ* [sic] (1978, c.m.)¹⁷⁶, un film sobre qui pose un regard plein de compassion sur deux marginaux fragiles.

Quant à Denys Arcand, formé à l'école du direct, il se révèle fin observateur de la société québécoise. Son cinéma, perméable aux situations sociales du moment, en demeure un de constat et non de recherche de solutions, ce qui confère une aura de pessimisme et de désabusement à ses œuvres¹⁷⁷. S'il réalise ses principaux courts métrages et ses meilleurs documentaires durant la décennie précédente et à l'ONF, il produit ses plus grands longs métrages de fiction, au sein de l'industrie privée, à partir de la décennie suivante. Il laisse tout de même derrière lui le documentaire *La lutte des travailleurs d'hôpitaux* (1976, c.m.)¹⁷⁸.

La carrière d'André Forcier, elle, commence un peu avant 1970. Il réalise un court et un moyen métrage avant de passer pour de bon au film long. En effet, *Night Cap* (1974, m.m.) annonce déjà son style cru et éclaté. Dans ce film, des funérailles sont l'occasion de réunir une petite foule bigarrée : une tante lesbienne bizarre, le frère voleur menotté qui fume devant la tombe, une jeune cousine infirmière, un groupe de bourgeois mafieux, un chômeur amer

¹⁷⁶ *L'âge de la machinæ*, by Gilles Carle – ONF. Adresse URL : https://www.onf.ca/film/l_age_de_la_machine (page consultée le 3 avril 2014).

¹⁷⁷ JEAN. *Le cinéma québécois*, p. 67.

¹⁷⁸ Télé-Québec / Cinéma Québécois / Denys Arcand. Adresse URL : <http://cinemaquebecois.telequebec.tv/#!/Artists/17/Clips/113/Default.aspx> (page consultée le 27 mai 2014).

fréquentant une jeune femme amoralité qu'il finit par tuer. La misère de ces personnages et la vacuité de leurs propos face à la mort d'un proche en dit long. « Ce cinéma, [...] d'un poète opposant la fantaisie et l'imagination à la misère et à la pauvreté chronique de ses personnages ¹⁷⁹ », comme le dit Jean, en est encore à ses balbutiements, mais le style particulier de Forcier, parfois qualifiée de baroque ¹⁸⁰, commence à se définir.

Certes, d'autres cinéastes, produisent des courts métrages durant cette période ¹⁸¹. Jacques Godbout en réalise deux : un documentaire, *Deux épisodes dans la vie d'Hubert Aquin* (1979, c.m.), et une fiction, *Les troubes de Johnny* (1974, c.m.), où un jeu vivant de caméra portée et un montage éclectique (ralentis, regards à la caméra, cadrage serré suivi d'un rapide zoom arrière en faux raccord sur Johnny et sa nouvelle lubie) créent un effet comique. Francis Mankiewicz, le cinéaste derrière *Le temps d'une chasse* (1972, l.m.) et *Les bons débarras* (1980, l.m.) complète aussi plusieurs courts métrages ¹⁸² : *Une cause civile* (1973, c.m.), *Procès criminel* (1974, c.m.), *L'orientation* (1974, c.m.), *I Was Dying Any Way* (1978, c.m.) et *Une journée à la pointe Pelée* (1978, c.m.). De même, avant son chef-d'œuvre *J.A. Martin photographe*, Jean Beaudin réalise deux courts et deux moyens métrages – *Les indrogables* (1972, c.m.), *Trois fois passera...* (1973, c.m.), *Par une belle nuit d'hiver* (1974, m.m.) et *Cher Théo* (1975, m.m.). Il y développe un style simple mais soigné qui fera sa renommée. Des femmes, enfin, se font remarquer au cours de cette période. Mireille Dansereau, la femme derrière *La vie rêvée* (1972, l.m.) et *L'arrache-cœur* (1979, l.m.), se distingue par sa carrière « courtmétragique » prolifique. À titre d'exemples, on peut mentionner *Moi, un jour* (1967, c.m.), *Compromise* (1969, m.m.) et *Le père idéal* (1974, m.m.) ¹⁸³.

Vers 1975, l'univers du cinéma, en général, et le petit monde du court métrage, en particulier, composent avec une diminution mondiale de la fréquentation des salles. La flambée des coûts de production, des compressions budgétaires à l'ONF ainsi que de nouvelles politiques, plus sélectives, à la SDICC n'aident en rien la situation. De fait, la crise financière de 1975 oblige l'industrie à s'ajuster : financements de grosses firmes de production au détriment des petites

¹⁷⁹ JEAN. *Le cinéma québécois*, p. 68.

¹⁸⁰ Cf. JEAN. *Le cinéma québécois*, p. 68 ; DESCHÊNES, Jocelyn et André LAVOIE « André Forcier », *Dictionnaire...*, p. 266.

¹⁸¹ JEAN, *Le cinéma québécois*, p. 69 à 71.

¹⁸² Télé-Québec / Cinéma Québécois / Francis Mankiewicz – ONF. Adresse URL : <http://cinemaquebecois.telequebec.tv/#/Artists/188/Clips/188/Default.aspx> (page consultée le 3 avril 2014).

¹⁸³ Association des réalisateurs et réalisatrices du Québec. Adresse URL : <http://www.arrq.qc.ca/index.php?vSection=membres&vOption=CV&vAction=view&vOutput=imprimante&zCodePRS=215> (page consultée le 27 mai 2014).

boîtes, faible pour les scénarios « hollywoodiens », aide financière plus importante, mais auprès de moins de producteurs, etc. De plus, l'augmentation du nombre de coproductions, souvent réalisées par des étrangers, grugent le financement de films locaux. Toutes ces causes nuisent à la vigueur du court métrage autour de 1980. Heureusement, la loi-cadre provinciale du 19 juin 1975 crée l'Institut québécois du cinéma (ICQ), lequel a pour mission « l'implantation et le développement de l'infrastructure artistique, industrielle et commerciale d'un cinéma qui reflète et développe la spécificité culturelle des Québécois [en répartissant les fonds de l'État destinés au secteur public dans ce but, tout en] veillant à la liberté de création et d'expression ainsi qu'à la liberté de choix des consommateurs ¹⁸⁴». Cette loi encadre désormais l'industrie dans une visée qui n'est plus que commerciale, mais aussi artistique, et donne à l'ICQ le mandat explicite de favoriser « le développement d'un cinéma québécois de qualité [...] et le développement du court métrage ¹⁸⁵».

1980-2000 : Reprise... vers le(s) tournant(s) du siècle

La défaite référendaire de 1980, conjuguée à la récession qui frappe l'Occident, mine le moral des Québécois. L'industrie filmique, déjà fragilisée par le dédain du public pour les films commerciaux des dernières années, en souffre d'autant. Les chaînes télévisées (Radio-Canada ou Radio-Québec) assurent néanmoins aux films une visibilité essentielle, mais coûteuse au plan artistique¹⁸⁶. De toute évidence, mieux vaut sacrifier des projets cinématographiques exploratoires que de risquer qu'un film ne passe inaperçu. On s'inscrit ainsi dans la foulée des superproductions. Par exemple, un long métrage et une série télévisée, adaptés d'un roman québécois populaire, sont lancés simultanément : *Les Plouffe* (1981, l.m.) de Gilles Carle, ou *Le matou* (1985, l.m.) de Jean Beaudin, avec lesquelles on espère redorer l'image de notre cinéma ici, tout en obtenant une reconnaissance à l'étranger. Ces productions, bénéficiant de gros budgets¹⁸⁷ – 4,8 millions de dollars pour *Les Plouffe* – et fort courues, sont souvent jugés trop télévisuelles – hormis *Les Plouffe*, dont le traitement filmique s'avère digne du grand écran, selon

¹⁸⁴ JEANCOLAS. « La révolution par l'album », *Les cinémas du Canada...*, p. 68.

¹⁸⁵ Loi sur le cinéma. Adresse URL : http://www2.publicationsduquebec.gouv.qc.ca/dynamicSearch/telecharge.php?type=2&file=/C_18/C18.html (page consultée le 20 mai 2014).

¹⁸⁶ JEANCOLAS. « La révolution par l'album », *Les Cinémas du Canada...*, p. 69.

¹⁸⁷ JEAN. *Le cinéma québécois*, p. 88.

Marcel Jean¹⁸⁸. Aussi, l'envergure qu'on veut conférer au cinéma québécois contribue-t-elle à l'inflation déjà exponentielle qui touche les coûts de production. Ceci n'aide en rien le cinéma de la marge, encore moins le court métrage.

Il faut attendre 1983, année où la SDICC est remplacée par Téléfilm Canada, pour que nos nombreux cinéastes établis mais quelque peu craintifs¹⁸⁹ reprennent le collier. On pense à André Forcier, Gilles Carle, Arthur Lamothe et Denys Arcand, ce dernier connaissant quelques années plus tard un succès international avec *Le déclin de l'empire américain* (1986, l.m.), preuve que le film d'auteur a de quoi redonner sa « crédibilité économique et esthétique ¹⁹⁰ » à notre cinéma. Cette foule de cinéastes vétérans ne laisse guère de place aux nouvelles générations dans l'industrie, par ailleurs durement éprouvée et encore farouche à l'égard de la relève :

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. [...] [C'est] le cinéma d'une génération qui fut sacrifié au Québec¹⁹¹.

À signaler, toutefois, quelques exceptions au cours de ces années : de nouveaux cinéastes, aux parcours variés et bien différents de ceux de leurs prédécesseurs sortent de trois écoles de formation : l'école universitaire, l'école de la vidéo et l'école du clip.

L'école universitaire

Issus d'une formation universitaire durant laquelle ils étudient de nouvelles influences esthétiques, (i.e. autres que le direct ou le jeune cinéma), des apprentis cinéastes expérimentent et développent leur style dans des conditions favorables. Ces nouveaux réalisateurs, Léa Pool en tête, créent des œuvres plus personnelles, voire hermétiques. Or, l'industrie, maintenant bien implantée, exerce une influence sur l'évolution esthétique du cinéma de cette décennie. Méfiante envers les nouveaux venus, elle impose de sévères conditions de qualité, de même que de hautes exigences de professionnalisme (qu'on n'a du reste pas exigé de la génération des Brault, Carle et

¹⁸⁸ JEAN. *Le cinéma québécois*, p. 88.

¹⁸⁹ JEAN, Marcel. « La salutaire éclosion d'un cinéma de la marge », *24 images*, vol. 55, n° 152, mai 2011, p. 8.

¹⁹⁰ JEAN. *Le cinéma québécois*, p. 90.

¹⁹¹ JEAN, Marcel. « La salutaire éclosion d'un cinéma de la marge », *24 images*, vol. 55, n° 152, mai 2011, p. 8.

Jutra). Ce qu'on veut, en fin de compte, c'est ouvrir les portes du cinéma mondial, et on compte sur la génération montante pour atteindre cet objectif.

En ce qui a trait au cinéma de Léa Pool, on peut le qualifier d'introspectif, d'intimiste, et privilégiant les thèmes de l'exil et de la recherche de soi, combiné à un riche travail formel et un rapport entre le réel et l'art. Après plusieurs courts métrages – passés inaperçus –, vidéos et émissions de télévision¹⁹², elle tourne son premier film, *Strass Café* (1980, l.m. ou m.m. – certaines références le considèrent comme un moyen métrage¹⁹³, étant donné sa durée de 63 minutes¹⁹⁴), qui donne le ton de ce que sera le cinéma des années 1980, soit un cinéma en rupture avec le jeune cinéma de fiction teinté de direct des Jutra, Groulx et Brault.

À la suite de Pool, Yves Simoneau réalise de nombreux courts métrages documentaires et de fiction en quelques années¹⁹⁵ – *Les tailleurs de pierre* (1978, c.m.), documentaire ; *Commission d'enquête* (1978, c.m.), documentaire ; *Québec on the Sunny Side* (1978, c.m.) documentaire ; *Dernier voyage* (1980, c.m.), fiction ; *Bonjour le Québec* (1980, c.m.), documentaire de commande ; *Le phénomène des guérisseurs au Québec* (1980, c.m.), documentaire de commande ; *L'enquête* (1980, c.m.), fiction ; *Le génie de l'instant* (1982, c.m.), fiction, et *Trouble* (1985, c.m.), fiction, avant de passer au long métrage (*Les fous de Bassan* [1986, l.m.], puis de partir faire carrière au Canada anglais et aux États-Unis¹⁹⁶. Si la filmographie de Simoneau contient une première incursion du cinéma québécois dans le « cinéma de genre », elle n'en conserve pas moins un indéniable regard d'auteur. Son intérêt pour la psychologie de ses personnages¹⁹⁷ et son travail sur la forme reflète bien la décennie, soit une sorte de compromis entre cinéma commercial et cinéma indépendant.

Enfin, le dernier ressortissant universitaire marquant demeure Jean-Claude Lauzon, second après Forcier à recevoir le surnom d'« enfant terrible du cinéma québécois ¹⁹⁸ ». Lauzon étudie à l'UQÀM où il réalise un court métrage – *Super Maire, l'homme de 3 milliards* (1979, c.m.),

¹⁹² *Dictionnaire...*, p. 592.

¹⁹³ Agence Goodwin – Pool Léa. Adresse URL : http://www.agencegoodwin.com/sites/default/files/cv/pool-l-fr_5.pdf (page consultée le 20 mai 2014).

¹⁹⁴ Association des réalisateurs et réalisatrices du Québec. Adresse URL : <http://arrq.qc.ca/index.php?vSection=membres&vOption=CV&vAction=view&vOutput=imprimante&zCodePRS=653> (page consultée le 20 mai 2014).

¹⁹⁵ *Dictionnaire...*, p. 674.

¹⁹⁶ Yves SIMONEAU. Adresse URL : <http://www.lesgensducinema.com/biographie/Yves%20SIMONEAU.htm> (page consultée le 17 avril 2014).

¹⁹⁷ *Dictionnaire...*, p. 674.

¹⁹⁸ *Dictionnaire...*, p. 434.

lequel remporte un important prix au Festival du cinéma étudiant canadien. En outre, son premier court métrage professionnel, *Piwi* (1981, c.m.) mérite le prix du jury au Festival des films du monde de Montréal (FFM). Il réalise ensuite beaucoup de publicités avant de revenir au cinéma de fiction, avec ses deux longs métrages *Un zoo la nuit* (1987, l.m.) et *Léolo* (1992, l.m.). Véritable étoile filante dans le ciel cinématographique québécois, Lauzon se voit consacré dès ses premiers films d'importance, séduisant autant le public que la critique. Il a un faible pour l'onirisme – thème majeur dans *Léolo*, déjà présent dans *Piwi* – l'imaginaire et les fantasmes¹⁹⁹, ainsi que pour les images fortes et la violence liée à la tendresse.

L'école de la vidéo

J'ai précédemment parlé du projet Vidéographe, et mentionné la maniabilité du matériel, lequel permet une grande proximité avec le sujet, de sorte que la vidéo constitue un excellent outil d'intervention sociale. De plus, son faible coût et le peu de connaissances techniques qu'elle exige fait en sorte de démocratiser l'acte cinématographique qui, depuis l'industrialisation, devient toujours plus onéreux. Ainsi, étudiants, femmes et chômeurs peuvent désormais expérimenter le 7^e Art, loin des contraintes économiques et du discours télévisuel dominant. Si plusieurs regrettent la « tradition du réel » en passe de disparaître, « le caractère intime du tournage vidéo, un média déjà associé à une utilisation domestique ou, à tout le moins, non-professionnelle²⁰⁰ » en permet le retour. Les cinéastes de l'École de la vidéo partagent ainsi ce côté « monstrateur-dénonciateur » du cinéma d'intervention sociale du Vidéographe.

Pierre Falardeau en demeure peut-être l'exemple le plus significatif. Après avoir réalisé plusieurs courts métrages documentaires dans les années 1970 – *Continuons le combat* (1971, c.m.), *À mort* (1972, c.m., inachevé), *À force de courage* (1976, c.m.) –, il passe après la défaite référendaire à la fiction, avec trois courts métrages, moins militants mais toujours critiques, et mettant en vedette son célèbre Elvis Gratton – *Elvis Gratton* (1981, c.m.), *Les vacances d'Elvis Gratton* (1983, c.m.) et *Pas encore Elvis Gratton* (1985, c.m.) qu'il réunira sous forme de long

¹⁹⁹ *Dictionnaire...*, p. 433-434.

²⁰⁰ JEAN. *Le cinéma québécois*, p. 82.

métrage en 1985. Notons qu'il conserve ce regard acéré et sans concessions jusqu'à la fin de sa carrière, notamment dans *15 février 1839* (2001, l.m.)²⁰¹.

Denis Chouinard aura quant à lui privilégié le court métrage vidéo toute sa carrière. Ces premiers films sont des fictions – *On parlait pas allemand* (1985, c.m.) ; *Dogmatisme ou le songe d'Adrien* (1988, c.m.) ; *Le soleil et ses traces* (1991, c.m.) ; *Les 14 définitions de la pluie* (1993, c.m.) et *Le feu* (1995, c.m.) – puis il passe au documentaire à partir de l'année suivante jusqu'en 2000 (*Parade* [1996, c.m.], *Le verbe incendié* [1998, m.m.] et *Le lynx inquiet* [2000, c.m.]²⁰². Sa filmographie dynamique, aux accents sociaux, s'avère une digne représentante de la pratique de la vidéo à cette époque.

Mais c'est sans doute à Robert Morin qu'il faut réserver le titre de plus grand vidéaste de sa génération. Récipiendaire de nombreux prix pour ses films²⁰³, et sujet de plusieurs rétrospectives au Québec et ailleurs, Morin réalise plus d'une trentaine d'œuvres en format vidéo, de long, mais surtout de court métrage : *Ma vie c'est pour le restant de mes jours* (1980, c.m.) ; *Gus est encore dans l'armée* (1980, c.m.) ; *A Postcard from Victoria* (1983, c.m.) ; *Le mystérieux Paul* (1983, c.m.) ; *Toi t'es-tu lucky* (1984, c.m.) ; *On se paye la gomme* (1984, c.m.) ; *Mauvais mal* (1984, c.m.) ; *Le voleur vit en enfer* (1984, c.m.) – excellent, selon Marcel Jean, mais boudé par le milieu du cinéma²⁰⁴ – ; *La femme étrangère* (1988, c.m. docu) – gagnant du Prix spécial du jury à Nantes en 1990 – et *La réception* (1989, l.m.)²⁰⁵. Son œuvre vidéo importante, au plan de la quantité et de la qualité, contribue de façon majeure à la fusion de la vidéo avec le cinéma, tant en ce qui concerne l'écriture cinématographique qu'en ce qui a trait à la reconnaissance critique, publique et professionnelle du format. À preuve, l'ONF, vers le milieu de la décennie 1990, délaisse le format 16 mm pour le format vidéo. À partir de ce moment, plus personne n'ose dénigrer la vidéo. Du coup, plusieurs événements cinématographiques qui intègrent des sections vidéo à leur programmation – je pense aux Rendez-vous du cinéma québécois et au Festival international du nouveau cinéma – joignent bientôt les œuvres de format vidéo à la

²⁰¹ Pierre FALARDEAU. Adresse URL : <http://www.lesgensducinema.com/biographie/Pierre%20FALARDEAU.htm> (page consultée le 17 avril 2014).

²⁰² Association des réalisateurs et réalisatrices du Québec. Adresse URL : <http://www.arrq.qc.ca/index.php?vSection=membres&vOption=CV&vAction=view&vOutput=imprimante&zCodePRS=164> (page consultée le 23 avril 2014).

²⁰³ Télé-Québec / Cinéma québécois / Robert Morin. Adresse URL : <http://cinemaquebecois.telequebec.tv/#!/Artisans/62/Clips/513/Default.aspx> (page consultée le 17 avril 2014).

²⁰⁴ JEAN. *Le cinéma québécois*, p. 84.

²⁰⁵ Robert Morin – Coop vidéo de Montréal. Adresse URL : <http://www.coopvideo.ca/membres/robert-morin.fr> (page consultée le 18 avril 2014).

programmation régulière, et trient leurs films selon des critères de genre et de durée, sans égard au support matériel.

L'apprentissage du cinéma par le format vidéo, léger, maniable et surtout abordable, apporte donc beaucoup au court métrage québécois. À une période où seules les « valeurs sûres » ont leur place, la vidéo aménage un sentier parallèle, où peuvent s'épanouir de nouvelles formes filmiques. L'école de la vidéo permet également à de jeunes cinéastes de travailler de façon artisanale, et de créer un cinéma pratiquement libre de contraintes. On peut même prétendre que c'est grâce à la vidéo que le court métrage survit à une période où la rentabilité a force de loi, et pourrait freiner d'autant l'inventivité esthétique.

L'école du clip

Un troisième médium de création et de formation, le vidéoclip, arrive durant la décennie 80. C'est un outil publicitaire, certes, mais aussi un lieu d'expérimentation formelle rapidement devenue une nouvelle, et remarquable, école de cinéma pour plusieurs jeunes réalisateurs. Le réalisateur Podz – alias Daniel Grou – est de ceux-ci.

Dans une entrevue accordée au « webzine » de l'émission de télévision *Le cinéma québécois*, sur le site internet de Télé-Québec²⁰⁶, ce dernier témoigne des avantages majeurs de ce médium-école, notamment l'apprentissage du métier. La réalisation d'un vidéoclip, axée sur la direction photo et artistique plutôt que sur la direction d'acteurs, permet au jeune réalisateur d'explorer résolument les aspects formels du cinéma – la narration (durée, rythme, montage), l'image (cadrage, éclairage) – de développer un savoir-faire accru, en plus d'acquérir une conscience technique plus profonde que s'il avait fait ses classes par le biais du cinéma de fiction. C'est par cette maîtrise des possibilités du médium « clip », toujours selon Podz, qu'un réalisateur peut véritablement « exprimer » une œuvre. De plus, parce que le clip met de l'avant toute une panoplie de styles et de genres musicaux, les cinéastes formés à cette école tournent des clips très différents les uns des autres, et cette expertise teinte toute leur carrière. Les œuvres cinématographiques subséquentes de ces réalisateurs s'avèrent donc à la fois très personnalisées et fort diversifiées. En effet, Podz réalise plus d'une vingtaine de clips pour des artistes, dont

²⁰⁶ Télé-Québec / Cinéma Québécois / Daniel Grou (Podz). Adresse URL : <http://cinemaquebecois.telequebec.tv/#/Artists/61/Clips/525/Default.aspx> (page consultée le 18 avril 2014) [voir extrait vidéo].

Sortilegio de René Duperré, quelques chansons pour Laymen Twaist, Mellowman, Mad in Paris, Ménelik, Yvon Rioux, MCJ & Cool G et j'en passe. Après 2000, il réalisera des téléfilms et de nombreuses séries télévisées, dont plusieurs à succès, ainsi que des longs métrages²⁰⁷.

Gabriel Pelletier, réalisateur du clip d'*Amère America* (1989) de Luc de la Rochelière, ainsi que d'une douzaine de clips pour différents artistes québécois en 1988 et 1989, dont Richard Séguin, Marie-Denise Pelletier, Daniel Lavoie, René Simard, réalise également des publicités et des téléseries comme *Réseaux* (1997-1998), ainsi que des films aussi dissemblables que *Karmina I et II* (1996, 2001, 2 l.m.) et *La vie après l'amour* (1999, l.m.)²⁰⁸.

Érik Canuel, également formé à l'école du vidéoclip, réalise deux courts métrages, *Mon ami, mon frère* (s.o.²⁰⁹, c.m.) et le docudrame *Hemingway : a Portrait* (2000, c.m.)²¹⁰. Il travaille aussi en publicité chez La Cavalerie²¹¹, tourne les séries télévisées *Big Wolf on Campus* – série jeunesse de comédie d'horreur – et *Fortier*²¹², une série policière télévisée. Dans les années qui suivront, il réalisera plusieurs longs métrages très hétéroclites.

Autre réalisateur issu de cette école, François Girard tourne des courts métrages – *Le train* (1986, c.m.) ; *Montréal Danse* (1988, 3 c.m.) ; *Suspect n° 1* (1989, c.m.) ; *Mourir* (1988, c.m.) – et des moyens métrages destinés à la télévision et portant sur des sujets artistiques – *Le jardin des ombres* (1993, m.m.) ; *Souvenirs d'Othello* (1995, m.m.) et *The Sound of Carceri* (1997, m.m.)²¹³. Il est également derrière les films *Cargo* (1990, l.m.), *32 films brefs sur Glenn Gould* (1993, l.m.) et *The Red Violin* (1998, l.m.)²¹⁴.

Mentionnons aussi Francis Leclerc, réalisateur de quelques vidéoclips pour, entre autres, Dan Bigras, Kevin Parent et Zébulon²¹⁵. Ce cinéaste multidisciplinaire talentueux possède un style empreint de sensibilité et attentif aux atmosphères. Après plus de vingt courts métrages en

²⁰⁷ Association des réalisateurs et réalisatrices du Québec. Adresse URL : <http://www.arrq.qc.ca/index.php?vSection=membres&vOption=CV&vAction=view&vOutput=imprimante&zCodePRS=362> (page consultée le 13 mai 2014).

²⁰⁸ Agence Duchesne – Pelletier Gabriel. Adresse URL : <http://www.agenceduchesne.com/cv/51dd81e7bc391.pdf> (page consultée le 18 avril 2014).

²⁰⁹ Je n'ai pas trouvé d'information, quant à l'année de sortie de ce film, plus précise que « Au début des années 80 » [Référence : *Dictionnaire...*, p. 109].

²¹⁰ *Dictionnaire...*, p. 109.

²¹¹ Érik Canuel – La Cavalerie. Adresse URL : <http://www.lacavalerie.ca/erik-canuel/> (page consultée le 12 mai 2014).

²¹² Association des réalisateurs et réalisatrices du Québec. Adresse URL : <http://www.arrq.qc.ca/index.php?vSection=membres&vOption=CV&vAction=view&vOutput=imprimante&zCodePRS=132> (page consultée le 18 avril 2014).

²¹³ *Dictionnaire...*, p. 309.

²¹⁴ *Dictionnaire...*, p. 309.

²¹⁵ *Dictionnaire...*, p. 442.

dix ans, dont *Brad Bablax* (1992, c.m.), *Bientôt novembre* (1995, c.m.) et *L'angle mort d'une hirondelle* (1996, c.m.)²¹⁶, dont plusieurs sont primés, Leclerc réalisera dans les années qui suivront des téléseries très courues ainsi que des longs métrages.

Certes, le vidéoclip ne constitue pas une école unidirectionnelle, comme l'aura été, par exemple, l'Expressionnisme allemand en Europe au début des années 1920. Les cinéastes formés à cette école y développent des styles uniques, dont le seul trait commun consiste en l'achèvement esthétique et visuel des œuvres. Si les praticiens du clip ne tournent pas de courts métrages à proprement parler (car ils ne travaillent pas avec de la pellicule de film), on doit tout de même considérer que cette filmographie singulière contribue à l'évolution du film court. En outre, le clip peut être vu comme une sous-catégorie non-officielle du court métrage, tout comme la vidéo, du reste. En effet, à l'instar du court métrage, le clip demeure une réalisation dont la durée restreinte permet l'exploration stylistique et la mise en place d'une voix unique, libérée des contraintes de l'industrie, mais possédant ses propres codes, codes qui imposent travail soigné et rigueur.

Documentaire en détresse

Si le clip à caractère publicitaire, ou de fiction, connaît un essor remarquable, les années 1980 et 1990 s'avèrent en revanche difficiles pour le documentaire²¹⁷. L'usage grandissant de la vidéo autour de 1995 n'aide en rien sa diffusion, laquelle se réduit désormais à quelques festivals, tels les Rendez-vous du cinéma québécois, un festival fondé en 1982²¹⁸, ou les Rencontres internationales du documentaire de Montréal, créées en 1998²¹⁹. Même l'engouement frénétique généré, au tournant du XX^e siècle, par les films pamphlétaires de Michael Moore et de Morgan Spurlock ne suffit pas à redonner une place en salles commerciales, même minime, à notre propre production documentaire.

²¹⁶ *Regard, 10 ans de courts métrages au Saguenay*, Réalisateur, Francis Leclerc, Tara Johns et al., Chicoutimi, Caravanes Films Productions en collaboration avec Vision Globale, 2006, 1 DVD (92 min, compilation de 8 courts métrages), sonore, couleur, 12 cm.

²¹⁷ JEAN. *Le cinéma québécois*, p. 97.

²¹⁸ À propos. Adresse URL : <http://www.rvcq.com/festival-32e/a-propos> (page consultée le 14 mai 2014).

²¹⁹ RIDM – Rencontres internationales du documentaire de Montréal – Mission. Adresse URL : <http://www.ridm.qc.ca/fr/festival/mission> (page consultée le 14 mai 2014).

Toutefois, la Société Radio-Canada, de 1988 à 1999, promulgue quand même la pratique documentaire par le biais de *La course destination monde*. Cette compétition télévisuelle regroupe chaque année huit jeunes cinéastes qui ont pour mission de tourner de courts reportages partout à travers le monde. Un jury évalue ensuite leur travail et le tout est diffusé chaque semaine sur la chaîne télévisée²²⁰. Fait à noter, ces reporters ne proviennent pas forcément du milieu du cinéma – l'édition 1994-1995 de *La course destination monde* accueille François Prévost, un étudiant en médecine, et Étienne Leblanc, un bachelier en économie, tous deux de l'Université de Sherbrooke²²¹ –, ne semblent recevoir aucune formation et jouissent d'une liberté totale, hormis le temps dont ils disposent, soit une semaine, pour trouver un sujet, tourner leur film et le monter.

Plusieurs anciens participants de *La course...* restent dans le milieu cinématographique par la suite. Certains œuvrent toujours dans le documentaire. C'est le cas d'Hugo Latulippe, de l'édition 1994-1995, lequel coréalise avec François Prévost le film *Ce qu'il reste de nous*, tourné clandestinement au Tibet à l'insu des autorités chinoises entre 1996 et 2004²²², ainsi que quelques autres documentaires de longs métrages depuis²²³.

De même, après sa participation à l'édition 1992-1993 de *La course*²²⁴, Philippe Falardeau œuvre pour la télévision à *Surprise sur prise – France* (1993 à 1995), puis tourne quelques documentaires, séries documentaires et reportages. Mais c'est surtout grâce à la fiction que l'on constate toute l'étendue de son talent, depuis ses quelques courts métrages, dont *Jean Laliberté* (2000, c.m.), jusqu'à des longs métrages primés²²⁵, dont *La moitié gauche du frigo* (1999, l.m.).

Pour sa part, dès sa sortie de *La course* en 1994-1995²²⁶, Ricardo Trogi enchaîne la réalisation de publicités et de courts métrages vidéos jusqu'aux années 2000, réalisant *Note de*

²²⁰ Début de l'émission « La course autour du monde ». Adresse URL : <http://bilan.usherbrooke.ca/bilan/pages/evenements/2851.html> (page consultée le 23 avril 2014).

²²¹ Summum – USherbrooke.ca. Adresse URL : <http://www.usherbrooke.ca/sommets/v08/n3/summum.htm> (page consultée le 15 mai 2014).

²²² Office national du film du Canada. Adresse URL : <http://onf-nfb.gc.ca/fr/notre-collection/?idfilm=51699> (page consultée le 14 mai 2014).

²²³ JEAN. *Le cinéma québécois*, p. 105.

²²⁴ Ex-concurrents de la Course destination monde : que sont-ils devenus? | Nathaëlle Morrisette et Marc Cassivi | Télévision. Adresse URL : <http://www.lapresse.ca/arts/television/201010/22/01-4335197-ex-concurrents-de-la-course-destination-monde-que-sont-ils-devenus.php> (page consultée le 23 avril 2014).

²²⁵ Association des réalisateurs et réalisatrices du Québec. Adresse URL : <http://www.arrq.qc.ca/index.php?vSection=membres&vOption=CV&vAction=view&vOutput=imprimante&zCodePRS=275> (page consultée le 23 avril 2014).

²²⁶ Ex-concurrents de la Course destination monde : que sont-ils devenus? | Nathaëlle Morrisette et Marc Cassivi | Télévision. Adresse URL : <http://www.lapresse.ca/arts/television/201010/22/01-4335197-ex-concurrents-de-la-course-destination-monde-que-sont-ils-devenus.php> (page consultée le 23 avril 2014).

l'auteur (1995), *C'est arrivé près de chez nous* (1996, m.m.), *Il tango della neve* (1997, c.m.), *Viandes et substituts* (1998, c.m.), *One Night* (1998, c.m.), *Second Chance Inc.* (1999, c.m.) et *Ouch !* (2000, c.m.), avant de se consacrer à des séries télévisées et à des longs métrages fantaisistes qui lui valent la faveur du public.

Stéphane Lapointe, fruit de la mouture suivante²²⁷, œuvre principalement à la télévision et produit quelques films au cours des années 2000, pendant que Robin Aubert, à sa sortie de l'édition 1997-1998 de *La course*²²⁸, réalise quatre courts métrages, soit *Les frères Morel* (1999, c.m.), *Suzie* (1999, m.m.), *Maudit criss* (1999, c.m.) et *Lila* (2000, m.m.).

L'édition 1997-1998 de l'émission de Radio-Canada contribue également à former Yves Christian Fournier, qui réalise notamment les courts métrages *Le gibier* (1997, c.m.) et *Sunk* (2000-2001, c.m.)²²⁹.

Enfin, Denis Villeneuve est de la saison 1990-1991²³⁰, qui porte cette année-là le nom de *Course Europe-Asie*²³¹. À la suite de sa victoire, Villeneuve tourne le court métrage *REW-FFWD* (1994, c.m.) et des vidéoclips pour, entre autres, Daniel Bélanger et Beau Dommage²³². Quatre ans plus tard, il passe au long métrage avec *Un 32 août sur terre* (1998, l.m.) et *Maelström* (2000), tous deux présentés dans plusieurs dizaines de festivals à travers le monde²³³.

Ainsi, tous ces cinéastes en herbe contribuent à la richesse du documentaire québécois. Ils en assurent même la survie car, hors de *La course...*, on produit bien peu d'œuvres originales, lesquelles ont une visibilité restreinte lors de festivals. De même, ces 88 reporters sont à l'origine d'un renouveau du cinéma social, de sorte que la *Course destination monde* demeure un jalon important dans l'histoire du documentaire et du court métrage québécois. D'ailleurs, les films

²²⁷ Ex-concurrents de la Course destination monde : que sont-ils devenus? | Nathaëlle Morissette et Marc Cassivi | Télévision. Adresse URL : <http://www.lapresse.ca/arts/television/2010/22/01-4335197-ex-concurrents-de-la-course-destination-monde-que-sont-ils-devenus.php> (page consultée le 23 avril 2014).

²²⁸ Ex-concurrents de la Course destination monde : que sont-ils devenus? | Nathaëlle Morissette et Marc Cassivi | Télévision. Adresse URL : <http://www.lapresse.ca/arts/television/2010/22/01-4335197-ex-concurrents-de-la-course-destination-monde-que-sont-ils-devenus.php> (page consultée le 23 avril 2014).

²²⁹ Association des réalisateurs et réalisatrices du Québec. Adresse URL : <http://www.arrq.qc.ca/index.php?vSection=membres&vOption=CV&vAction=view&vOutput=imprimante&zCodePRS=1781> (page consultée le 23 avril 2014).

²³⁰ Ex-concurrents de la Course destination monde : que sont-ils devenus? | Nathaëlle Morissette et Marc Cassivi | Télévision. Adresse URL : <http://www.lapresse.ca/arts/television/2010/22/01-4335197-ex-concurrents-de-la-course-destination-monde-que-sont-ils-devenus.php> (page consultée le 23 avril 2014).

²³¹ Certaines éditions se limitaient à des régions du monde déterminées : *Course des Amériques*, *Course Amérique-Afrique*, etc.

²³² Télé-Québec / Cinéma Québécois / Denis Villeneuve. Adresse URL : <http://cinemaquebecois.telequebec.tv/#/Artists/109/Clips/1231/Default.aspx> (page consultée le 18 avril 2014).

²³³ Télé-Québec / Cinéma Québécois / Denis Villeneuve. Adresse URL : <http://cinemaquebecois.telequebec.tv/#/Artists/109/Clips/1231/Default.aspx> (page consultée le 18 avril 2014).

« post-course » de cette génération de cinéastes méritent souvent des prix ici et ailleurs. Preuve que *La course...* a été une bonne école...

Je précise cependant que les réalisateurs des années 1980-1990 ne sont pas tous passés par les trois écoles de fiction dont il a été question plus tôt, ni par *La course destination monde*. Jean-Marc Vallée, par exemple, ne suit aucune de ces voies. Il se fait initialement connaître pour ses courts métrages *Stéréotypes* (1991, c.m.), *Les fleurs magiques* (1995, c.m.) et *Les mots magiques* (1998, c.m.)²³⁴²³⁵, puis fait un saut chez nos voisins du Sud pour réaliser deux films à petit budget en 1997 et 1999²³⁶, et sera remarqué plus tard en raison de ses longs métrages qui traverseront nos frontières²³⁷.

Quoi qu'il en soit, ces cinéastes sont les premiers « artisans de la caméra » multiplateformes dans l'histoire de notre cinéma. Alors que les Brault, Groulx et autres Carle se confinent au documentaire et au film de fiction, cette jeune génération travaille aussi en publicité, pour la télévision, tourne des clips et de la vidéo. Ce n'est que plus tard, et par intermittence, qu'ils viennent au cinéma. Même ceux que l'on n'associe à aucune des quatre écoles de formation dont j'ai fait ici état ont une expertise variée. Vallée, entre autres, travaille en publicité ainsi qu'à la réalisation de deux séries dramatiques pour la télévision – *Strangers* (un épisode, 1996) et *The Secret Adventures of Jules Verne* (deux épisodes, 1998)²³⁸. Ces premiers réalisateurs touche-à-tout contribuent indéniablement à l'évolution et à la popularité croissante du court métrage, lequel a gagné en richesse stylistique et en crédibilité au fil des ans.

²³⁴ Association des réalisateurs et réalisatrices du Québec. Adresse URL : <http://www.arrq.qc.ca/index.php?vSection=membres&vOption=CV&vAction=view&vOutput=imprimante&zCodePRS=816> (page consultée le 15 mai 2014).

²³⁵ *Dictionnaire...*, p. 716-717.

²³⁶ *Dictionnaire...*, p. 717-718.

²³⁷ *Dictionnaire...*, p. 718.

²³⁸ Association des réalisateurs et réalisatrices du Québec. Adresse URL : <http://www.arrq.qc.ca/index.php?vSection=membres&vOption=CV&vAction=view&vOutput=imprimante&zCodePRS=816> (page consultée le 15 mai 2014).

Conclusion

L'apparition d'une organisation canadienne, et québécoise, dédiée au cinéma fut aussi tardive que passive. L'implication ne se résume alors qu'à l'exploitation de salles, alors que la production, elle, est étrangère. Seul Léo-Ernest Ouimet fait figure d'exception à cette règle. Victimes en 1922 d'une invasion par les Majors américains, les exploitants de salles canadiens et québécois déchoient, trop faibles face à la puissance des Majors. À peine douze ans après sa naissance, le cinéma au Québec semble mort. Pourtant, une production filmique survit. Dédaignée par les Majors, favorisée par diverses institutions publiques (BCGC) et privées, qui commanditent et produisent actualités, reportages, films publicitaires et touristiques, le documentaire s'implante petit à petit, au Canada comme au Québec. C'est d'ailleurs à cette époque que M^{grs} Tessier et Proulx, entre autres personnes, réalisent leurs premières œuvres, tous deux aux sujets traditionalistes – fidèle aux idéaux de l'élite politique provinciale –, mais au traitement visuel dissemblables. Si Tessier semble annoncer le cinéma direct par sa spontanéité, Proulx, professeur d'agronomie de son état, précède l'École britannique par la visée didactique de ses œuvres.

À l'aube de la Seconde guerre mondiale, la BCGC, en déclin, cède la place à l'ONF, un organisme favorisant une production culturelle et ethnographique faisant la promotion du Canada, c'est-à-dire de l'animation – autre survivant des Majors – et du documentaire. Tandis que l'animation fait chanter les enfants et développe une inventivité qui fera son renom, le documentaire « onéfien » est calqué sur l'École britannique : de facture classique, élégante et propagandiste. Les œuvres de fiction, trop éphémères, y ont peu de succès. La production francophone de l'ONF, indépendante dès 1964, est marquée d'un enthousiasme remarquable : l'animation est toujours plus créative, et le documentaire voit naître la première esthétique québécoise : le cinéma direct, caractérisé par une pré-production et une scénarisation quasi inexistantes, une caméra mobile et impliquée, et une importance accordée à la parole du sujet, rapportée aussi fidèlement que possible. Mais au fil du temps, le direct prendra une dimension plus personnelle, les cinéastes du direct, Jutra, Groulx, Carle et Brault en tête, assumant peu à peu leur subjectivité. Dans les mêmes années, ceux-ci transposent les caractéristiques du direct dans

la fiction, créant notre Jeune cinéma, aussi hétérogène et personnalisé que l'est le direct, et passent constamment de l'un à l'autre, enrichissant mutuellement les deux pratiques. La montée nationaliste de ces années engendre la création d'associations de défense du court (ACPAV) et d'associations de réalisateurs (ARRFQ, APJCQ), et entraîne un engagement social accru dans le direct, avec Société nouvelle, qui engendre aussi une production féminine, ainsi que vidéo, un médium parfait pour le format court. Parallèlement, l'implantation de l'industrie est moussée par les associations professionnelles, encouragées par la pérennité de l'ONF et l'essor du jeune cinéma de fiction. Malheureusement, les sociétés de développement de l'industrie (SDICC, etc.) seront surtout à vocation commerciale, dédaigneront le court métrage, financeront des films populaires de qualité variable, entraîneront une inflation des coûts et nuiront à la valeur artistique des œuvres, situation empirée par la récession et la morosité référendaire de 1980. Le court métrage est alors en difficulté. Néanmoins, la période semble aussi porteuse de quelques bonnes nouvelles. L'œuvre de Carle atteint son apogée, Arcand et Forcier font leur entrée, ainsi que quelques autres cinéastes, hommes... et femmes, et l'ICQ, fondée en 1975, veille au développement du court métrage.

Durant la décennie 1980, les superproductions dominent le cinéma commercial, ce qui accroît l'inflation, et n'aide en rien le film court. On note une légère amélioration lors du remplacement de la SDICC par Téléfilm Canada, mais cette dernière entité aidera surtout les cinéastes vétérans au détriment des jeunes. Quant à ceux à qui on ouvrira timidement une porte, les cinéastes de l'École universitaire – i.e. Pool, Simoneau et Lauzon –, ils subissent des exigences de professionnalisme et de qualité sévères, ce qui résultera en un cinéma hermétique et intimiste, teinté de cinéma international. C'est par des chemins parallèles que le reste de la génération fera sa marque. L'École de la vidéo, médium abordable et maniable, permet un retour à la tradition du réalisme et du cinéma d'intervention sociale. Ses membres – Falardeau, Chouinard et Morin – seront d'ailleurs reconnus pour la dimension sociale incontestable de leurs œuvres. L'École du clip, quant à elle, favorisera l'expérimentation formelle, une plus grande maîtrise technique, et une versatilité accrue chez ses membres – Podz, Pelletier, Canuel, Leclerc, etc. –. Pour sa part, le documentaire, en perte de vitesse, n'est plus présenté qu'en festivals. Mais, grâce à la SRC et à sa *Course destination monde*, vent de fraîcheur pour le documentaire, une toute nouvelle mouture de cinéastes verra le jour et contribuera grandement, entre autres, au court

métrage. Toute cette génération récente se caractérise par une polyvalence accrue. Plus touche-à-tout que jamais, elle apportera au court métrage recherche stylistique et profondeur.

Depuis les années 2000, un nouveau tournant dans la production des courts métrages se dessine. Ce que les chercheurs Jean-Pierre Sirois-Trahan, Philippe Gajan, Bruno Dequen, Marcel Jean, Helen Faradji et autres nomment « Renouveau du cinéma québécois » ou « Nouvelle vague québécoise » n'est encore qu'une esthétique peu discernable, une esquisse d'esthétique, une « mouvance ». Les cinéastes, rapprochés les uns des autres par les chercheurs, partageraient une préférence pour le minimalisme, une perception de la forme comme matière première du film – au contraire de la génération 1990, pour qui la forme était décorative –, une connaissance inégalée du cinéma international qui transparaît dans leurs œuvres, une grande aisance avec la caméra et une urgence de créer, influencée par le Mouvement Kino, créé en 1999.

Or j'ai cru noter des différences entre ce que les spécialistes semble soutenir et les courts métrages récents que j'ai visionnés. À la lignée minimaliste – des films comme *Première neige* (2012, c.m.) de Michaël Lalancette, *Sophie Lavoie* (2009, c.m.) d'Anne Émond, *La ronde* (2011, c.m.) de Sophie Goyette et *S'oublier* (2012, c.m.) d'Anh Minh Truong – semble succéder une vague que je qualifierais de baroque, une esthétique de la surabondance – soit des films comme *Next Floor* (2008, c.m.) de Denis Villeneuve, *Le facteur poulpe* (2005, c.m.) de Matthew Rankin et *Le dernier acte* (2009, c.m.) de Yan Binsse et David Tougas – où une influence très marquée des esthétiques internationales, comme l'Expressionnisme allemand ou l'Impressionnisme français, par exemple, provoque une sorte de surenchère symbolique, rendant ces films très denses, voire oniriques. Sont-elles deux facettes d'une même recherche de renouvellement ? Est-ce seulement l'expression de l'hétérogénéité de style que l'on attribue aux cinéastes nouveaux, ou est-ce un « passé sous silence » volontaire de la part des chercheurs, lesquels ne bénéficieraient pas encore du recul nécessaire afin de bien jauger ces manières novatrices de faire ? Seul le temps saura le dire.

Mais comment m'inscrire dans cette histoire ? De qui ou de quoi serais-je l'héritière, à la lumière de l'écriture de mon propre scénario ?

Le choix de l'intrigue des *Jours heureux*, à lui seul, aura été une source de questionnements. Raconter qui ? Et raconter quoi ? Mais surtout « comment » le raconter ? Comment laisser deviner l'évolution intérieure des personnages sans tomber dans des effets désuets ou surannés ?

Dès les débuts, j'aimais les possibilités dramatiques qu'offrait une relation mère-fils : moins exploitée qu'une relation entre deux générations de même sexe, peut-être plus complexe aussi, parce que l'enfant, de par sa distinction de genre, ne saurait être un duplicata du parent. En outre, l'amoureuse peut plus aisément représenter une menace pour la mère et ses projets, en plus de sa personnalité qui en fait une sorte de miroir déformant de la mère : ce qu'elle « est » reste très similaire à la mère (une parvenue, d'origine modeste, qui s'est élevée socialement), mais ce qu'elle « représente » (l'ailleurs, la liberté) se situe à l'opposé de ce qu'incarne la mère (la routine, le travail acharné, le besoin d'argent). Au départ, le fils a pu ressembler à sa mère, mais il a goûté à l'Ailleurs...

J'ai aussi tenté de camper des décors pertinents. Si les sites présentés au début du scénario – aéroport, minibus, caisse populaire – ont une fonction pour ainsi dire utilitaire, la maison et le jardin, eux, doivent remplir une fonction davantage symbolique, soit une dualité intérieur-extérieur ayant un rapport métonymique avec le personnage qui l'occupe. Ainsi, je voulais que l'intérieur de la maison, auquel se confine Danielle, suggère la dissimulation, voire l'enfermement. Idrissa, presque toujours à l'extérieur, incarne l'ouverture et la sincérité. Enfin, Étienne, en passant de l'un à l'autre, hésite entre deux systèmes de valeurs. Le décor devait finir par devenir un personnage en soi : la maison, source de fierté de Danielle, constitue le motif à la base de toutes ses actions et, du coup, la cause du conflit entre elle et Étienne, de même que « la » raison du choix ultime d'Étienne. Le choix du contre-jour, au départ d'Étienne, vise à rendre la maison encore plus signifiante qu'au début ; elle jette littéralement de l'ombre sur la vie des personnages et il n'en tient qu'à eux de choisir la lumière. L'utilisation de la lumière, intimement liée aux décors, est censée renforcer la teneur de chaque rôle. Idrissa est souvent inondée de lumière ; Danielle reste surtout dans l'ombre. Étienne, pour sa part, voyage entre les deux.

Un problème important à mes yeux aura été de bien doser les effets expressifs qui s'éloignent de ce que serait le cinéma direct. À cet égard, porter attention à l'atmosphère (tant les sons que la musique) m'y aura aidée. Les effets de sourdine et de silence m'auront permis, je crois, de souligner la ligne dramatique du scénario, sans trop en faire. Par exemple, la querelle en sourdine entre Danielle et son patron avait pour but de n'en révéler la teneur qu'au moment opportun. La musique, quant à elle, devait moduler, de manière discrète, l'évolution psychologique d'Étienne. Une même mélodie, jouée par deux ensembles musicaux différents et sur deux tons différents (joyeux ou triste), distinguent les scènes se rattachant à chacune et font de ces dernières une expression de la dualité à laquelle Étienne se mesure, ainsi que les deux avenir qui s'offrent à lui. Par le fait même, deux schèmes de valeurs se voient identifiés et connotés (positif ou négatif), selon le ton joyeux ou triste de la musique. Enfin, je souhaitais que le métissage des arrangements musicaux indique les moments d'hésitation du protagoniste.

Certains plans symboliques, notamment la scène du moineau et du camion, épargnent, je l'espère, mon spectateur virtuel. L'humiliation de Danielle, que j'avais à l'origine représentée par une scène trop crue et violente, eu égard au ton général du film, peut ainsi se révéler plus subtilement. Dans un même ordre d'idées, suggérer des effets de caméras m'offrait aussi la possibilité de dire, sans dire. L'usage du transtrav²³⁹ pour « rapprocher » l'escalier ou la maison de l'action en cours au premier plan, me semblait une manière imagée de montrer une réalité – inquiétante, dans les circonstances – qui revient « hanter » Étienne quand il penche pour l'hypothèse d'une vie avec Idrissa. Toutefois, ce procédé très connoté ne pouvait être utilisé qu'à doses minimales, car l'effet caricatural était là fortement risqué. Le jeu sur la profondeur de champ, procédé abondamment utilisé de nos jours – me semble un procédé heureux, de sorte que je l'ai intégré dès le premier jet de mon scénario. Je m'en suis donc servi souvent. Par exemple, une profondeur de champ prononcée réunit Étienne et Idrissa dans un même « cocon », alors qu'une profondeur de champ plus courte « sépare » Étienne et Danielle, et ce, malgré leur proximité spatiale. Du coup, les déplacements de la zone de netteté montre ce sur quoi l'attention d'Étienne

²³⁹ Procédé technique typique du film noir, traditionnellement associé à une grande tension dramatique. Il permet, par exemple, à un couloir de « s'allonger » comme par magie lorsqu'un personnage en fuite tente d'en atteindre l'extrémité, et est généralement associé à un sentiment de panique chez le personnage (voir CRUZ, José & Jeremy VINEYARD. *Les plans au cinéma. Les grands effets de cinéma que tout réalisateur doit connaître*, Paris, Eyrolles, 2004, p. 53.)

se porte, comme lorsque l'insulte de Danielle – traitant la visiteuse d'« importée » pour la seconde fois – ravive sa sollicitude envers Idrissa.

Bref, j'ai tenté, tout en traitant d'un sujet qui me paraît actuel, de me positionner sur le plan esthétique et « technique », même si je ne pouvais offrir ici qu'un film « virtuel ».

Or, après avoir pris connaissance de l'évolution du court métrage au Québec au cours des ans, j'ai pu noter quelques ressemblances entre mon scénario et le travail de cinéastes issus de certaines esthétiques et écoles de formation québécoises. D'une part, je suis manifestement influencée par le jeune cinéma de fiction québécois, en raison du traitement majoritairement réaliste pour lequel j'ai opté, ainsi qu'à cause de la proximité de la caméra – i.e. l'utilisation de plans serrés cadrant les personnages aux épaules, d'inserts de gestes significatifs (inspirés du direct), avec pour but ultime de « laisser l'histoire parler d'elle-même ». Je crois que le visionnement de films tels que *Geneviève* de Brault ou *L'âge de la machine* de Carle a été déterminant pour moi. En revanche, j'ai l'impression que je me distingue du jeune cinéma par l'absence de la spontanéité propre à cette mouvance. En effet, mon scénario, avec sa mécanique bien huilée, tend à s'en éloigner. Mais je suis certaine d'être une humble héritière de l'École du clip, plus précisément de Podz et de son travail de mise en cadre et d'effets de caméra inspirés du clip. En effet, la caméra de Podz parle : elle ne fait pas que montrer, elle s'exprime. C'est du reste un choix conscient de ma part, car je me sens interpellée par les œuvres de Podz.

Finalement, il semble bien que je sois contaminée par la mouvance du Renouveau québécois. Des films minimalistes comme *Première neige*, *La ronde* et *S'oublier*, je retiens le travail de montage expressif, la forme comme matière première du film – pour *Première neige*, un montage dépourvu d'empathie pour les personnages ; pour *La ronde*, un montage allégorique où des mouvements circulaires servent à exprimer l'intériorité des personnages ; pour *S'oublier*, une série de plans tantôt nerveux, tantôt lents, ponctués par quelques notes de piano et se suivant dans le désordre complexe, au point où on ne sait plus si telle scène fait partie du présent, du passé ou de l'imagination des deux protagonistes. On pourrait même dire que *Les jours heureux* se rapproche des films de surabondance sémantique et syntaxique, tels que *Next Floor*, *Le facteur poulpe* ou *Le dernier acte*, par la présence – mais non l'omniprésence, dans mon cas – des esthétiques « autres », étrangères au Québec. Ainsi, les couleurs vestimentaires extrêmes de Danielle et Idrissa – typiques de l'Expressionnisme allemand autant que de nos films baroques –

renforcent l'effet manichéen entraîné par la luminosité. Le caractère psychologique de mon récit, de même que les diverses techniques de montage et de prises de vues que j'y suggère et qui cherchent à produire des effets de subjectivité (les inserts, le montage cut, la caméra subjective et les effets visuels tirés du clip) demeurent proches de l'Impressionnisme français, d'ailleurs fréquemment pastiché dans les films québécois des dernières années.

En dépit de, ou plutôt grâce à ces influences, j'espère avoir livré un scénario de court métrage digne de l'héritage qui m'a été légué et dont j'ai voulu rendre compte ici. On aura compris que, plus que jamais, le court métrage s'avère un véhicule riche et foisonnant pour les jeunes cinéastes (ou scénaristes) québécois. Sa brièveté en a fait le moteur de la survivance du cinéma au Québec par le passé ; il y a fort à parier qu'il continuera à jouer ce rôle. Souhaitons toutefois qu'il transcende le statut de genre « de formation » qu'on lui attribue souvent et qu'il bénéficie un jour de la diffusion qu'il mérite.

Médiagraphie

Monographies

ASSOCIATION DES RÉALISATEURS ET RÉALISATRICES DE FILMS DU QUÉBEC. *Répertoire des réalisateurs et réalisatrices de films du Québec*, Montréal, L'ARRFQ, 1989, 136 pages.

BONITZER, Pascal. *Le champ aveugle – Essais sur le réalisme au cinéma*, Paris, Coll. Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma, Cahiers du cinéma/Gallimard, 1999, 122 pages.

BORDWELL, David et Kristin THOMPSON. *L'art du film : une introduction*, Coll. Arts et cinéma, 2e édition française, Traduction de C. Béghin, Bruxelles, De Boeck, 2009, 808 pages.

CHEVRIER, H-Paul. *Le langage du cinéma narratif*, Montréal, Coll. Cinéma, Les 400 coups, 1995, 172 pages.

ÉMOND, Bernard. *Il y a trop d'images – Textes épars 1993-2010*, Montréal, Lux Éditeur, 2011, 126 pages.

FALARDEAU, Mira. *Histoire du cinéma d'animation au Québec*, Typo, Coll. Essai, Montréal, 2006, 187 pages.

GAUDREAU, André et François JOST. *Le récit cinématographique*, Paris, Coll. Fac. Cinéma – Cinéma et récit, Nathan, 1990, 159 pages.

JEAN, Marcel. *Le cinéma québécois*, nouvelle édition, Coll. Boréal express, Montréal, Boréal, 2005, 127 pages.

JOST, François. *L'œil-caméra – Entre film et roman*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1987, 164, pages.

KABA, Alkaly. *Contes de l'Afrique noire*, Sherbrooke, Éditions Naaman, 1973, 76 pages.

LACASSE, Germain. *Histoires de scopes (Le cinéma muet au Québec)*, Montréal, La Cinémathèque québécoise – Musée du cinéma, 1988, 108 pages.

LAVOIE, André et Georges BOUCHARD. *Compilation de courts métrages québécois : cahier d'accompagnement*, Québec, Ministère de l'Éducation, 2004, 63 pages.

Le Burkina Faso aujourd'hui, Paris, Les Éditions du Jaguar, 2004, 255 pages.

Le cinéma au Québec – Tradition et modernité, sous la direction de Stéphane-Albert Boulais, Ottawa, Fides, 2006, 352 pages.

Les cinémas du Canada : Québec, Ontario, Prairies, côte Ouest, Atlantique, sous la direction de Sylvain GAREL et André PÂQUET, textes de René BEAUCLAIR *et al.*, Paris, Coll. Cinéma pluriel, Centre Georges-Pompidou, 1992, 383 pages.

LEVER, Yves. *Histoire générale du cinéma au Québec*, Montréal, Boréal, 1988, 551 pages.

LEVER, Yves et Pierre PAGEAU. *Chronologie du Cinéma du Québec – 1894-2004*, Montréal, Coll. Cinéma, Les 400 coups, 2006, 318 pages.

MARSOLAIS, Gilles. *L'aventure du cinéma direct revisitée*, Laval, Coll. Cinéma, Les 400 coups, 1997, 351 pages.

PAGEAU, Pierre. *Les salles de cinéma au Québec – 1896-2008*, GID, Québec, 2009, 414 pages.

PARENTE, André. *Cinéma et narrativité*, Paris, L'Harmattan, 204 pages.

ROY, André. *Question de cinéma 1 et 2 – essais*, Montréal, Les herbes rouges, 1985, 68 pages.

SIROIS, Antoine et Serge MALOUIN. *Sherbrooke, ville de cinéma-s – 1896-2002*, Sherbrooke, Coll. Patrimoine, GGC, 2002, 174 pages.

VIDÉO FEMMES (ASSOCIATION). *Répertoire vidéo et films*, cinquième édition, Québec, Vidéo Femmes, 1993, 60 p.

VINEYARD, Jeremy. *Les plans au cinéma : les grands effets de cinéma que tout réalisateur doit connaître*, 4e édition, Traduction et adaptation française de T. Le Nouvel, Paris, Groupe Eyrolles, 2004, 135 pages.

Mémoires et thèses

LEVER, Yves. *L'Église et le cinéma au Québec*, Mémoire (M. A.), Université de Montréal, 1977, 275 pages. [Référence de la source : <http://pages.videotron.com/lever/Memoire/memoire1.html#36> (page consultée le 10 janvier 2014)].

Articles de journaux

« La plus vaste entreprise théâtrale du monde – le théâtre Allen », *Le Panorama*, vol. 1, n° 1, octobre 1919, p. 58. [Référence de la source : http://www.cinemamuetquebec.ca/content/view_doc/52?lang=fr (page consultée le 13 janvier 2014)].

« Le cinématographe – Séance intéressante au Palace Theatre », *La Patrie*, 18e année, no. 107, 29 juin 1896, page 4. [Référence de la source : Collection | BAnQ. Adresse URL : <http://collections.banq.qc.ca/ark:/52327/728760> (page consultée de 8 mai 2014)].

Articles de périodiques et de dictionnaires

AIRAULT, Pascal et Malika GROGA-BADA. « Djibrill Bassolé : "Blaise Compaoré est disposé à aider le Mali" », *Jeune Afrique*, 52^e année, no 2667, du 19 au 25 février 2012, p. 34-35.

BEAUDET, Louise. « L'animation à l'ONF », *Copie Zéro/La cinémathèque québécoise – 40 ans de cinéma à l'Office national du film*, n° 2, 2^e trimestre 1979, p. 3-4.

BOUCHARD, René, « Mgr Albert Tessier – un précurseur du cinéma direct (2) », *Cinéma Québec*, n° 52, octobre 1977, p. 27-33.

JEAN, Marcel. « La salutaire éclosion d'un cinéma de la marge », *24 images*, vol. 55, n° 152, mai 2011, p. 8-10.

JEANCOLAS, Jean-Pierre. « La révolution par l'album », *Les cinémas du Canada : Québec, Ontario, Prairies, côte Ouest, Atlantique*, sous la direction de Sylvain GAREL et André VÉRONNEAU, Pierre. « Cinéma ambulante et implantation urbaine : l'activité de William Shaw dans le contexte des Cantons-de-l'Est », *Cinémas : revue d'études cinématographiques / Cinémas : Journal of Film Studies*, vol. 6, n° 1, automne 1995, p. 47-80.

VÉRONNEAU, Pierre. « Les années 50 : La décennie méconnue », *Copie Zéro/La cinémathèque québécoise – 40 ans de cinéma à l'Office national du film*, n° 2, 2^e trimestre 1979, p. 15-17.

ZÉAU, Caroline. « Cinéaste ou propagandiste ? John Grierson et "l'idée documentaire" », *1895 Mille huit cent quatre-vingt-quinze – Revue de l'association française de recherche sur l'histoire du cinéma*, n° 55, juin 2008, p. 53-74. [Référence de la source : <http://1895.revues.org/4104#toc> toIn2 (page consultée le 21 janvier 2014)].

Films, enregistrements vidéos, vidéocassettes et DVD

À Saint-Henri le cinq septembre, Réalisateur, Hubert Aquin, Montréal, ONF, 1962, [En ligne] (41 minutes, 41 secondes), sonore, noir et blanc, (format inconnu).

Ça n'est pas le temps des romans, Réalisateur, Fernand Dansereau, Montréal, ONF, 1967, [En ligne] (28 minutes, 5 secondes), sonore, couleur, (format inconnu).

Geneviève, Réalisateur, Michel Brault, Montréal, ONF, 1965, [En ligne] (28 minutes, 19 secondes), sonore, noir et blanc, (format inconnu).

Il était une chaise, Réalisateur, Claude Jutra et Norman McLaren, Ottawa, ONF, 1957, [En ligne] (9 minutes, 54 secondes), sonore, noir et blanc, (format inconnu).

L'âge de ma machine, Réalisateur, Gilles Carle, Montréal, ONF, 1978, [En ligne] (28 minutes, 32 secondes), sonore, couleur, (format inconnu).

L'angle mort d'une hirondelle, Réalisateur, Francis Leclerc, Montréal, Autoproduction en collaboration avec Spirafilm et La bande vidéo, 1996, [En ligne] (20 minutes, 2 secondes), sonore, couleur, (format inconnu).

La beauté même, Réalisatrice, Monique Fortier, Montréal, ONF, 1964, [En ligne] (9 minutes, 37 secondes), sonore, couleur, (format inconnu).

La fin des étés, Réalisatrice, Anne Claire Poirier, Montréal, ONF, 1964, [En ligne] (28 minutes, 9 secondes), sonore, noir et blanc, (format inconnu).

La p'tite Bourgogne, Réalisateur Maurice Bulbulian, Montréal, ONF, 1968, [En ligne] (43 minutes, 46 secondes), sonore, noir et blanc, (format inconnu).

La ronde, Réalisatrice, Sophie Goyette, Montréal, Productrice, Élane Hébert, 2011, diffusion télévisée (23 minutes), sonore, couleur, (format inconnu).

La lutte, Réalisateur, Michel Brault, Marcel Carrière, Claude Fournier et Claude Jutra, Montréal, ONF, 1961, [En ligne] (27 minutes, 45 secondes), sonore, noir et blanc, (format inconnu).

Le corbeau et le renard, Réalisateur, Francine Desbiens, Pierre Hébert, Yves Leduc et Michèle Pauzé, Montréal, ONF, 1969, [En ligne] (2 minutes, 34 secondes), sonore couleur, (format inconnu).

Le dernier acte, Réalisateur, Yan Binsse et David Tougas, Montréal, Locomotions Films, 2009, [En ligne] (13 minutes), sonore, couleur, vidéo.

Le facteur poulpe, Réalisateur, Matthew Rankin, Montréal, Institut national de l'image et du son (INIS), 2005, [En ligne] (6 minutes, 8 secondes), sonore, couleur, super 16 mm.

Le merle, Réalisateur, Norman McLaren, Ottawa, ONF, 1958, [En ligne] (4 minutes, 4 secondes), sonore, couleur, (format inconnu).

Les eaux mortes, Réalisateur, Guy Édoin, Montréal, Metafilms, 2006, diffusion télévisée (17 minutes), sonore, couleur, 35 mm anamorphique.

Les Jaunes, Réalisateur, Rémi Fréchette, Montréal, Némésis Films, 2013, [En ligne] (websérie, 10 épisodes), sonore, couleur, (format inconnu).

Les raquetteurs, Réalisateur, Michel Brault et Gilles Groulx, Montréal, ONF, 1958, [En ligne] (14 minutes, 40 secondes), sonore, noir et blanc, (format inconnu).

Les « troubbes » de Johnny, Réalisateur, Jacques Godbout, Montréal, ONF, 1974, [En ligne] (20 minutes, 43 secondes), sonore, couleur, (format inconnu).

Mes espérances en 1908, Réalisateur, Léo-Ernest Ouimet, Montréal, Autoproduction, 1908 [En ligne] (3 minutes 28 secondes), muet, noir et blanc, (format inconnu).

Next Floor, Réalisateur, Denis Villeneuve, Montréal, Productrice, Phoebe Greenberg, 2008, diffusion télévisée (11 minutes, 34 secondes), sonore, couleur, 35 mm.

Night Cap, Réalisateur, André Forcier, Montréal, ONF, 1974, [En ligne] (36 minutes, 15 secondes), sonore, couleur, (format inconnu).

Percé on the Rocks, Réalisateur, Gilles Carle, Montréal, ONF, 1964, [En ligne] (9 minutes, 28 secondes), sonore, couleur, (format inconnu).

Première neige, Réalisateur, Michaël Lalancette, Montréal, Kramtemps Productions, 2012, [En ligne] (13 minutes, 26 secondes), sonore, couleur, (format inconnu).

Regard, 10 ans de courts métrages au Saguenay, Réalisateur, Francis Leclerc, Tara Johns et al., Chicoutimi, Caravanes Films Productions en collaboration avec Vision Globale, 2006, 1 DVD (92 min, compilation de 8 courts métrages), sonore, couleur.

S'oublier, Réalisateur, Anh Minh Truong, Montréal, Autoproduction, 2012, diffusion en salles (6 minutes), sonore, couleur, (format inconnu).

Solange dans nos campagnes, Réalisateur, Gilles Carle, Montréal, ONF, 1964, [En ligne] (28 minutes, 45 secondes), sonore, noir et blanc, (format inconnu).

Sophie Lavoie, Réalisatrice, Anne Émond, Montréal, ONF et Les films laissés en plans, 2009, [En ligne] (8 minutes, 44 secondes), sonore, noir et blanc, (format inconnu).

Télé-Québec / Cinéma Québécois / Daniel Grou (Podz). Adresse URL : <http://cinemaquebecois.telequebec.tv/#!/Artists/61/Clips/525/Default.aspx> (page consultée le 18 avril 2014) [Extrait vidéo].

The Building of a Transcontinental Railway in Canada, (réalisateur inconnu), Canada, W. Butcher and Sons, 1909, [En ligne] (8 minutes, 40 secondes), muet, noir et blanc, (format inconnu).

The Old Guard, (réalisateur inconnu), Québec, Vitagraph Co. of America, 1912, [En ligne] (10 minutes, 32 secondes), muet, noir et blanc, (format inconnu).

The Passion of Joan of Arc, Réalisateur, Carl Theodor Dreyer, France, Société générale des films, 1928, [En ligne] (82 minutes, 27 secondes), muet, noir et blanc, 35 mm.

Tobogganing in Montreal, Canada, (réalisateur inconnu), Montréal, Edison Manufacturing Co., 1902, [En ligne] (3 minutes, 5 secondes), muet, noir et blanc, (format inconnu).

Voisins, Réalisateur, Norman McLaren, Ottawa, ONF, 1952, [En ligne] (8 minutes, 6 secondes), sonore, couleur, (format inconnu).

Émissions de télévision

Arrêt court, TFO, Diffusée (anciennement) les mardis, mercredis et dimanches à 22h30, Émission de télévision (30 minutes).

J'ai la mémoire qui tourne, saison 2, épisode 4 « L'histoire », 2010, Historia, Émission de télévision (60 minutes). [Référence de la source : <http://jailamemoirequitourne.historiatv.com/a-la-tele/serie-2010/24312/temoins-de-lhistoire> (page consultée le 9 mai 2014)].

Pourquoi pas un court ?, CinéPop, Émission de télévision (10 minutes).

Toute une soirée... de courts métrages, ARTV, Émission spéciale diffusée le 17 avril 2014 à 19h30, Émission de télévision (90 minutes).

Sites Internet

À propos. Adresse URL : <http://www.rvcq.com/festival-32e/a-propos> (page consultée le 14 mai 2014).

Agence Duchesne – Pelletier Gabriel. Adresse URL : <http://www.agenceduchesne.com/cv/51dd81e7bc391.pdf> (page consultée le 18 avril 2014).

Agence Goodwin – Pool Léa. Adresse URL : http://www.agencegoodwin.com/sites/default/files/cv/pool-l-fr_5.pdf (page consultée le 20 mai 2014).

Association des réalisateurs et réalisatrices du Québec. Adresse URL : <http://www.arrq.qc.ca/index.php?vSection=recherche&vOption=bottin> (page consultée le 27 mai 2014).

Burkina Faso | Présidentielle : faible affluence dans les principales villes | Jeuneafrique.com – le premier site d'information et d'actualité sur l'Afrique. Adresse URL : <http://www.jeuneafrique.com/Article/DEPAFP20101121185034/> (page consultée le 22 avril 2015).

Clergé et patrimoine cinématographique québécois : les prêtres Albert Tessier et Maurice Proulx. Adresse URL : <http://www.ameriquefrancaise.org/fr/article-107/Clerg%C3%A9%20et%20patrimoine%20cin%C3%A9matographique%20qu%C3%A9bécois%20%20les%20p%C3%AAtres%20Albert%20Tessier%20et%20Maurice%20Proulx#.U21LIIF5OSp> (page consultée le 9 mai 2014).

Climat au BURKINA FASO – MAECR. Adresse URL : <http://www.mae.gov.bf/climat%20bf.html> (page consultée le 27 avril 2015).

Début de l'émission « La course autour du monde ». Adresse URL : <http://bilan.usherbrooke.ca/bilan/pages/evenements/2851.html> (page consultée le 23 avril 2014).

Dossier Le Québec à Cannes : *Éléphant* - la mémoire du cinéma québécois. Adresse URL : http://elephant.canoe.ca/dossiers/le-quebec-a-cannes_101/ (page consultée le 28 mai 2014).

Encyclopédie de L'Agora | Tessier Albert. Adresse URL : http://agora.qc.ca/dossiers/Albert_Tessier (page consultée le 9 mai 2014).

Ernest Ouimet, pionnier du cinéma – Les Archives de Radio-Canada. Adresse URL : http://archives.radio-canada.ca/arts_culture/cinema/clips/6766/ (page consultée le 13 janvier 2014).

Érik Canuel – La Cavalerie. Adresse URL : <http://www.lacavalerie.ca/erik-canuel/> (page consultée le 12 mai 2014).

Ex-concurrents de la Course destination monde : que sont-ils devenus? | Nathaëlle Morrisette et Marc Cassivi | Télévision. Adresse URL : <http://www.lapresse.ca/arts/television/201010/22/01-4335197-ex-concurrents-de-la-course-destination-monde-que-sont-ils-devenus.php> (page consultée le 23 avril 2014).

Fiches pays | Chronologie Burkina Faso. Adresse URL : http://www.jeuneafrique.com/Chronologie-pays_55_Burkina%20Faso (page consultée le 22 avril 2015).

Filmographie des « vues » tournées au Québec au temps du muet. Adresse URL : <http://cri.histart.umontreal.ca/grafics/fr/filmo/viewrec.asp?lang=fr&id=376> (page consultée le 13 janvier 2014).

ICI Tou.tv – À la une. Adresse URL : <http://ici.tou.tv/> (page consultée le 11 décembre 2014).

Internet Movie Database. Adresse URL : <http://www.imdb.com/> (page consultée le 28 mai 2014).

Les années 1950. Adresse URL : <https://www.onf.ca/historique/1950-1959/> (page consultée le 4 mars 2014).

Les années 1960. Adresse URL : <https://www.onf.ca/historique/1960-1969/#year-1964> (page consultée le 8 mai 2014).

Louis Roger LAFLEUR. Adresse URL : <http://www.lesgensducinema.com/biographie/Louis%20Roger%20LAFLEUR.htm> (page consultée le 28 janvier 2014).

Mission | La Cinémathèque québécoise. Adresse URL : <http://www.cinematheque.qc.ca/fr/cinematheque/mission> (page consultée le 16 avril 2014).

Office national du film du Canada. Adresse URL : <http://onf-nfb.gc.ca/fr/notre-collection/?idfilm=51699> (page consultée le 14 mai 2014).

Ouverture du premier cinéma à Montréal, Adresse URL : <http://bilan.usherbrooke.ca/bilan/motsClesCheck.jsp> (page consultée le 3 décembre 2013).

Ouverture du théâtre Starland. Adresse URL : <http://bilan.usherbrooke.ca/bilan/pages/evenements/20986.html> (page consultée le 3 décembre 2013).

Pierre FALARDEAU. Adresse URL : <http://www.lesgensducinema.com/biographie/Pierre%20FALARDEAU.htm> (page consultée le 17 avril 2014).

RIDM – Rencontres internationales du documentaire de Montréal – Mission. Adresse URL : <http://www.ridm.qc.ca/fr/festival/mission> (page consultée le 14 mai 2014).

Robert Morin – Coop vidéo de Montréal. Adresse URL : <http://www.coopvideo.ca/membres/robert-morin.fr> (page consultée le 18 avril 2014)

Summum – USherbrooke.ca. Adresse URL : <http://www.usherbrooke.ca/sommets/v08/n3/summum.htm> (page consultée le 15 mai 2014).

Système de classification des activités de la culture et des communications du Québec 2004. Adresse URL : http://www.stat.gouv.qc.ca/observatoire/banque_film/leo-ouimet.htm (page consultée le 7 janvier 2014).

Télé-Québec / Cinéma Québécois. Adresse URL : <http://cinemaquebecois.telequebec.tv/> (page consultée le 27 mai 2014).

The Walter Lantz Cartune Encyclopedia : Cartune Profiles : Woody Woodpecker. Adresse URL : <http://lantz.goldenagecartoons.com/profiles/woody/> (page consultée le 9 mai 2014).

Ville de Montréal – Centre d’histoire de Montréal – Cinéma. Adresse URL : http://ville.montreal.qc.ca/portal/page?_pageid=2497,3090560&_dad=portal&_schema=PORTAL (page consultée le 3 décembre 2013).

Yves SIMONEAU. Adresse URL : <http://www.lesgensducinema.com/biographie/Yves%20SIMONEAU.htm> (page consultée le 17 avril 2014).

Sources secondaires

Sites Internet

Accueil – Festival cinéma du monde de Sherbrooke. Adresse URL : <http://fcms.ca/> (page consultée le 21 avril 2014).

Carrousel international du film de Rimouski | Accueil. Adresse URL : <http://www.carrousel.qc.ca/> (page consultée le 21 avril 2014).

Festival du cinéma. Adresse URL : <http://www.festivalcinema.ca/> (page consultée le 21 avril 2014).

Kino00 : Accueil. Adresse URL : <http://kino00.com/> (page consultée le 16 juin 2014).

Publications gouvernementales

Gouvernement du Québec – Institut de la Statistique du Québec. *Le bilan démographique du Québec*, Édition 2013, sous la coordination de Chantal Girard, 2013, 152 pages.

Loi sur le cinéma. Adresse URL : http://www2.publicationsduquebec.gouv.qc.ca/dynamicSearch/telecharge.php?type=2&file=/C_18/C18.html (page consultée le 20 mai 2014).

Ouvrages de référence

CRUZ, Jose et Jeremy VINEYARD, *Les plans au cinéma. Les grands effets de cinéma que tout réalisateur doit connaître*, Paris, Eyrolles, 2004, 138 p.

DE VILLIERS, Marie-Éva. *Multi dictionnaire de la langue française*, 3^e édition, Montréal, Québec Amérique, 1997, 1533 pages.

Michel COULOMBE & Marcel JEAN (dir.). *Le dictionnaire du cinéma québécois*, quatrième édition revue et augmentée par Michel COULOMBE, Montréal, Boréal, 2006, 821 pages