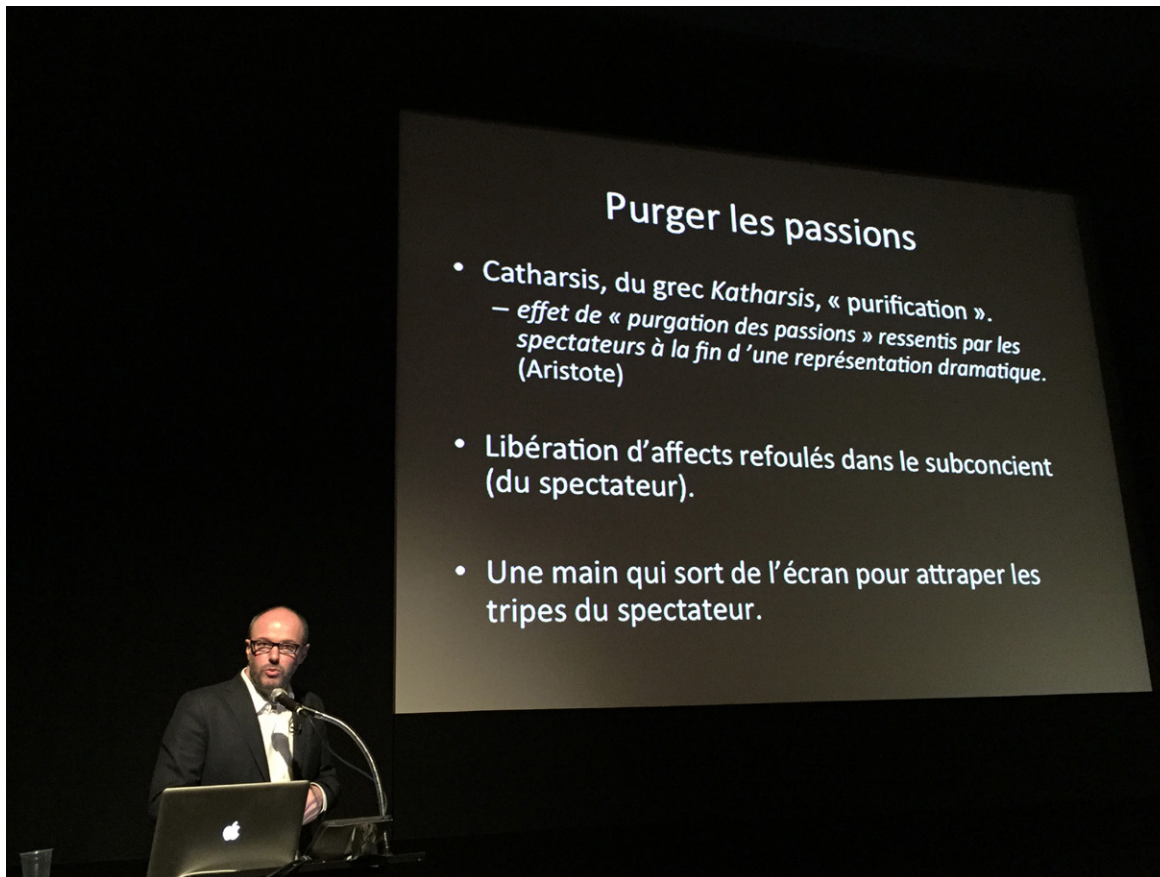


PAR MANON VALLÉE



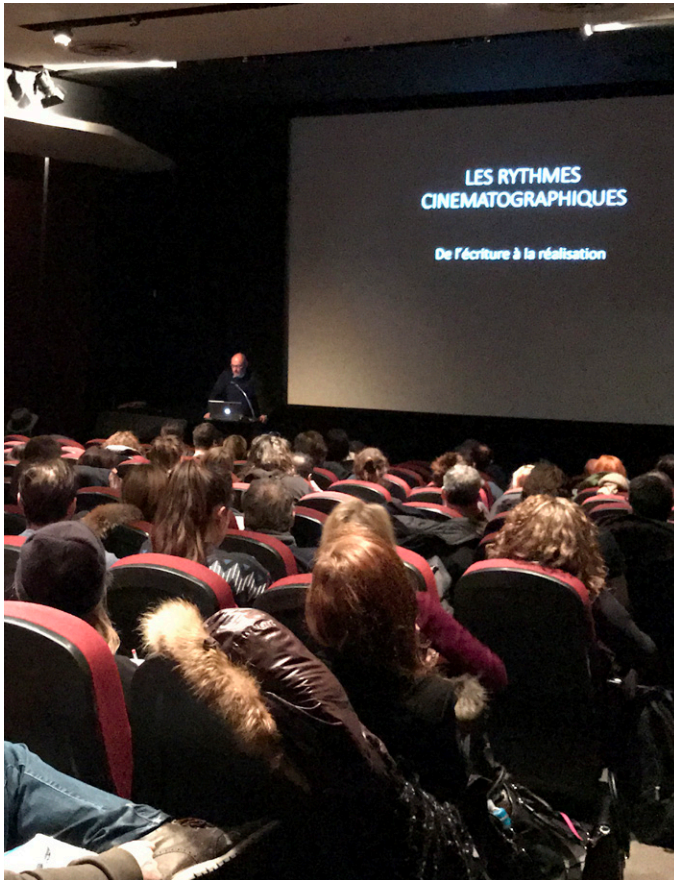
LES RYTHMES CINÉMATOGRAPHIQUES DE L'ÉCRITURE À LA RÉALISATION

CLASSE DE MAÎTRE D'ALAIN BERLINER



© SARTEC

Cette 3^e classe de maître d'Alain Berliner suit la précédente, « La règle du Je », dont vous pouvez toujours lire le reportage sur le site de la SARTEC. Quoique plus technique que la précédente, elle fait le point sur la question du rythme d'un film. ▶▶▶



Les auteur(e)s peuvent visionner les classes de maître d'Alain Berliner dans la section privée des membres sur le site Internet de la SARTEC :

- Les structures complexes - Les règles du « Je »
- Les rythmes cinématographiques : de l'écriture à la réalisation

Alain Berliner débute sa carrière de scénariste à la télévision française. Ensuite il devient coscénariste et réalisateur de *Ma vie en rose*, (Golden Globe du meilleur film étranger) qui connaît un très grand succès et une longue carrière. Il réalise aussi les films suivants : *Le mur*, épisode d'un film collectif sur le passage à l'an 2000, *Passion of mind*, *La maison du canal*, une adaptation du roman de Georges Simenon qu'il a signée ; une comédie musicale avec Clara Schiller, *J'aurais voulu être un danseur*, et *Peau de chagrin*, adapté du roman éponyme de Balzac, avec Michèle Laroque, la « mère » de la *Vie en rose*. Alain Berliner réalise lui-même les films qu'il écrit.

LE RYTHME D'UN FILM

Le rythme d'un film dépend de plusieurs facteurs. Sa logique est illogique et ce qui peut paraître long l'est parfois parce que qu'on a trop coupé au montage, on n'a pas donné sa chance à certaines scènes. Des séquences du scénario enlevées au montage remises en place recréent l'équilibre et redonnent le rythme au film, l'ensemble va soudain fonctionner.

Le rythme du film se ressent très différemment sur le plateau ou en salle de montage. Différents facteurs influent sur le rythme :

- L'image en 2D au cinéma qui donne le sentiment du 3D
- La projection du film qui impose le rythme de vision du spectateur
- Le script qui reflète le rythme du film futur

Quand on lit un scénario, on revient en arrière, on s'attarde sur certaines scènes, c'est le lecteur qui contrôle le rythme de la lecture tandis que le montage, lui, intègre ce rythme. Les éléments du script changent au montage mais le script doit refléter le film en devenir. Lire un script et le regarder un film font appel à des zones différentes dans le cerveau et peuvent provoquer de grandes surprises entre scénariste, réalisateur et producteur : les éléments du script sont perçus différemment une fois qu'on ne les imagine plus mais qu'on les voit. Le script reste la base de tout : il doit refléter le rythme du film en devenir et on doit adapter notre écriture à ce film. Par exemple, pour un film qui se veut lent et contemplatif, on utilisera de longues descriptions tandis qu'un thriller s'écrit à coup de phrases courtes.

QU'EST-CE QUE LE RYTHME ?

Nous écoutons une séquence musicale où les instruments divers s'ajoutent les uns aux autres de façon progressive sur une trame de fond rythmée.

Les instruments, les voix créent une impression de variations du rythme alors que le rythme lui-même demeure inchangé du début de la pièce musicale à la fin. C'est la même chose dans un film. Il n'y a qu'un seul tempo soutenu par des variations, des accélérations et des ralentissements du temps.

Les variations de temps, voilà le secret pour créer le rythme d'un film.

Le rythme d'un film ne repose pas uniquement sur le montage. Trois rythmes différents créent le rythme d'un film :

- Le rythme de la narration, du scénario
- Le rythme interne des plans, le tournage
- Le rythme du montage, en salle de montage

LE RYTHME DE LA NARRATION

LES 10 PREMIÈRES MINUTES

Avant de commencer à écrire un scénario, il faut se poser plusieurs questions : quelle est l'histoire, entre qui et qui se vit la relation principale du film, quelle est la problématique soulevée par cette relation ? De ces réponses découlent une autre question importante : à quelle vitesse se succèdent les événements ? Est-ce qu'on a une information par scènes ou plusieurs ? On fixe le temps, on aborde le sujet du film, la problématique principale du personnage, dans les 10 premières minutes. Ainsi, le spectateur comprend où va le film et a la patience d'attendre la suite. Ces minutes sont cruciales pour le tempo général du film, donc il faut ici tordre le cou à la réalité des situations.

Les 10 premières minutes de *Bonnie and Clyde* sont un modèle du genre.

Bonnie and Clyde

ARTHUR PENN, 1967

Visionnement des 10 premières minutes du film. Il y a ici 11 scènes qui sont conflictuelles et tendues. Chaque scène apporte une nouvelle information. La situation qui évolue très rapidement entre les 2 protagonistes n'est pas réaliste mais elle l'est dans le film. C'est une convention de réalisme alors que tout est accéléré.

L'histoire ne commence vraiment qu'au moment où débute la relation entre les deux personnages, entre Bonnie et Clyde, c'est-à-dire au moment où ils voient l'un à travers l'autre, ce qui accélère la relation : les personnages n'ont alors pas besoin d'expliquer l'un à l'autre qui ils sont.

Dans la vraie vie, Bonnie laisserait passer quelques jours avant de revoir Clyde et de le suivre mais ce ne serait pas intéressant parce que la chose qui nous intéresse ici, c'est que l'histoire commence. Dans les 10 premières minutes du film rien n'est réaliste, ça ressemble à la vraie vie mais tout va beaucoup plus vite.

Séquencier des 10 premières minutes :

Le générique montre des photos de famille et d'amis qui dressent le contexte de la grande crise aux États-Unis ainsi qu'une courte biographie de Bonnie Parker et de Clyde Barrow avant leur rencontre. Le contexte est fixé avant que ne commence le film.

Les séquences :

- 1 Bonnie s'ennuie dans sa chambre et attend que quelque chose arrive dans sa vie. Elle voit un homme qui tente de voler la voiture de sa mère et descend flirter avec lui.
- 2 Clyde invite Bonnie à boire un Coca-Cola au resto. Il lit en elle en devinant qu'elle est serveuse et lui raconte qu'il vient de sortir de prison où il a purgé sa peine pour attaque à main armée.
- 3 Clyde impressionne Bonnie : il s'est coupé lui-même 2 doigts de pied pour sortir de prison.

- 4 Bonnie met Clyde au défi d'utiliser le revolver qu'il porte sur lui. Il relève le défi.
- 5 Clyde braque une épicerie et tire des coups de feu.
- 6 Bonnie et Clyde volent une voiture pour fuir. Ils se présentent l'un à l'autre. Ignorant le danger, elle lui dit : « *Pleased to meet you.* »
- 7 Ils fuient dans la campagne à toute vitesse.
- 8 Bonnie embrasse Clyde pendant qu'il conduit vite causant presque un accident.
- 9 Bonnie s'assied entre Clyde et le volant. De plus en excitée, elle veut faire l'amour tout de suite. Clyde arrête la voiture.
- 10 Clyde repousse Bonnie et sort de la voiture. Honteuse, elle veut partir loin de lui mais il la convainc de rester en lui disant qui elle est, il l'a su dès qu'il l'a vue, et qui il est lui : « *I ain't much of a lover boy.* »
- 11 Au restaurant, ensuite, Clyde poursuit : il sait que Bonnie veut changer de vie le plus vite possible. Sous le charme, elle le laisse modifier sa coiffure. Elle accepte de devenir sa partenaire dans le crime et dans une relation amoureuse sans sexe.

C'est très rapide : 11 scènes constituent ces 10 minutes et comportent une information chacune. Toutes les scènes sont conflictuelles. Arrivé au climax, on passe à la scène suivante. On crée ici un rythme de narration rapide et cela façonne le tempo pour le reste du film. Écrire un scénario c'est constamment jouer avec cette convention de réalisme. L'important est qu'ils soient ensemble et que l'histoire commence. Rien n'est réaliste dans ce début mais incarnées par des acteurs charismatiques et filmées dans un bon tempo, ces séquences ne laissent pas le temps au spectateur de penser et fonctionnent très bien.

À partir de la scène 6, la problématique de leur couple est expliquée. Dans la vraie vie, la scène se passerait sans doute dans une chambre, alors qu'ils sont au lit, mais ça ralentirait le rythme. Dans la voiture, tout se passe très vite et Bonnie sait rapidement à qui elle a affaire. Ce n'est pas l'amour qui nous intéresse ici mais la relation criminelle entre eux. Le dialogue très direct entre les deux protagonistes permet d'aller vite à l'essentiel. Clyde convainc donc Bonnie de venir avec lui pour l'argent et la gloire plus que pour l'amour parce que c'est ce dont on a besoin pour que le film commence. On est maintenant dans le présent de la relation et l'histoire peut commencer.

Passer à la scène suivante tout de suite après le climax de la scène précédente crée un rythme de narration rapide, plus que le montage des scènes entre elles. Les 10 premières minutes exposent les enjeux principaux du film : devenir partenaires dans le crime et sceller une histoire d'amour platonique entre Bonnie et Clyde. Les 10 premières minutes créent la relation entre les personnages. ►



**LE TEMPO N'EST PAS UNE
QUESTION DE MONTAGE MAIS
D'INTENSITÉ DRAMATIQUE**

L'USAGE DU LEURRE

Chaque histoire a son rythme. Créer un enjeu intermédiaire pour nous emmener au véritable enjeu du film, c'est créer un leurre. Le leurre c'est une façon d'aller ailleurs, de quitter le point de vue du personnage principal brièvement pour ouvrir une autre porte. L'exemple utilisé ici est le film *Un Prophète*.

Un prophète

JACQUES AUDIARD, 2009

Visionnement des 10 premières minutes du film dont voici le séquencier:

- 1 Malik reçoit la visite de son avocat, il a pris 6 ans ferme. Il sait à peine signer son nom.
- 2 Pendant son transfert, Malik cache un billet dans sa chaussure.
- 3 Il regarde la ville par le grillage du fourgon avant d'arriver à la prison.
- 4 Malik est fouillé par les gardiens, on lui confisque son billet.
- 5 Malik est reçu par le chef de la prison qui le questionne, il n'a personne dehors. Pour cantiner, il accepte de travailler à l'atelier de couture.
- 6 Malik est amené dans sa cellule.
- 7 Malik travaille à l'atelier.
- 8 Malik se fait voler ses pompes pendant la promenade, il se rebelle et se fait taper dessus.
- 9 Malik est seul dans sa cellule, le temps va être long et dur. (Nous sommes à 7'20 du début)

À la fin de la séquence 9, on a un fondu au noir. L'enjeu est posé. Puis de la scène 10 à 14, on passe dans le camp de César.

Arrivée de nouveaux prisonniers

Un complice de César les observe et explique à César, le parrain corse, que celui qui va les balancer au procès Faraldo est parmi eux.

César va à l'infirmerie et demande une consultation.

Le chef de la prison qui le rejoint pose l'enjeu à César: le type va parler, il faut l'éliminer avant qu'il ne demande l'isolement.

À la promenade, César et ses hommes constatent que l'homme ne sort pas, ne voit personne. Il faut le tuer en cellule de transfert, mais sans sacrifier un des leurs pour cela. Il faut trouver quelqu'un d'autre...

Le leurre, les scènes 14 et 15, donne les raisons pour lesquelles les Corses choisissent Malik pour tuer la balance. Le Chef de la prison nous a donné tous les éléments, il n'y a pas de conflit mais le dialogue est réaliste et nous tient. Le leurre crée donc les conditions de la rencontre entre César et Malik. Le dialogue est informatif mais n'est pas perçu comme tel. Le spectateur est mis dans les conditions pour attendre que la relation entre les deux hommes commence.

Ici le rythme narratif semble un peu plus long que celui de Bonnie and Clyde malgré les 14 séquences contre 11 pour le film de Penn. Ce qui donne l'impression de lenteur est le fait qu'il n'y a pas d'enjeu ou de climax à toutes les scènes. Le tempo n'est pas une question de montage mais d'intensité dramatique. Ici, ralentir le rythme crée un plus grand sentiment de réalité.

LENT, C'EST AUSSI UN RYTHME

Faire durer un plan force le spectateur à le regarder pour lui montrer des choses qu'il ne verrait pas autrement.

L'île nue

KANETO SHINDO, 1960

Le film raconte l'histoire de gens qui vivent sur une île montagneuse au milieu de l'océan.

Pour arroser leurs maigres cultures, ils doivent descendre à la source chercher de l'eau douce et la remonter l'eau à bout de bras dans des seaux attachés sur une tige qu'ils portent sur le dos.

Pendant le visionnement de 20 minutes on voit à l'écran un homme et une femme qui répètent cette action inlassablement. Ils arrosent les plants, recommencent. La femme tombe et échappe un seau d'eau. L'homme la gifle.

Avant cet extrait, il y a 4 minutes identiques...

Il n'y a qu'une seule action répétitive. Le format Cinémascope est utilisé pour ralentir l'action. Le réalisateur impose son rythme aux spectateurs. Les acteurs se déplacent latéralement dans le cadre, d'un bord à l'autre ce qui allonge encore plus le plan. C'est la façon que le réalisateur a choisi de raconter son histoire. Le rythme ici est hypnotique et envoûtant. On finit par apprécier ce rythme lent... ou on finit par sortir de la salle!

Une information, un enjeu étalé sur 10 scènes crée donc un rythme lent de narration. Le tempo, le rythme du film se définit encore dans les 10 premières minutes du film. Les extraits des 2 films *Bonnie and Clyde* et *L'île nue* ont la même durée mais le second nous paraît nettement plus long. La perception du rythme à l'écran dépend donc du rythme de la narration. Avoir un enjeu ou un conflit à chaque scène augmente le rythme du film.

2

LE RYTHME INTERNE DU PLAN

Le rythme interne du plan se travaille au tournage. Il va incarner les scènes écrites et permettre au rythme de narration de respecter son tempo. Des réalisateurs de comédies comme Capra et Hawkes ont remarqué que le tempo sur le plateau et celui à l'écran différaient. Ils ont fait des tests avec le public et réalisé que dans une salle pleine, le rythme du film semble plus long que dans une salle vide et qu'il faut avancer plus rapidement. Ils ont eu l'idée d'accélérer le rythme du jeu des acteurs qui parlent alors plus vite: c'est le *Speed it up* dialogue. On accélère aussi la vitesse des mouvements des acteurs devant la caméra en réduisant au minimum les déplacements dans l'espace. Une accélération de 30% par rapport à la réalité semble réelle à l'écran. Donc pour que les choses semblent réelles à l'écran il faut donc ne pas respecter la réalité!

Une séparation

ASGHAR FARHADI, 2011

Dans le plan séquence que nous visionnons, nous constatons que le dialogue est extrêmement rapide (*Speed it up* dialogue). La scène est un seul plan séquence et le montage est ici fait par le rythme des acteurs. On ne voit que les deux protagonistes, jamais le juge devant lequel ils s'expliquent.

Toute la problématique du film est exposée déjà. On sait ici de quoi le film va parler: elle veut quitter le pays, il veut rester, il veut bien la laisser partir mais veut garder l'enfant tandis qu'elle refuse de partir sans l'enfant. On peut maintenant se laisser aller à écouter le film, l'histoire qui nous est racontée.

Cette notion est importante: on doit comprendre dans les 10 premières minutes de quoi il sera question dans un film, quel en sera l'enjeu de façon à ne pas laisser le spectateur à la traîne. Il y a des accélérations et des dilatations dans le dialogue. La combinaison entre le rythme de narration très rapide et le rythme interne

du plan très rapide lui aussi donne l'incroyable énergie de dans cette séquence.

The big Lebowski

JOËL COHEN, 1997

Le rythme interne d'un plan est aussi créé par d'autres facteurs que le jeu des acteurs. La scène (où le personnage Jesus Quintana [John Turturro] joue au bowling) est filmée au ralenti, les plans sont très découpés pour accentuer l'effet comique, le côté outrancier du personnage, ce qui contribue à ralentir le rythme. C'est beaucoup plus drôle parce que c'est ralenti. Après ces plans serrés, découpés et ralentis, le réalisateur passe en plan séquence sur les 3 protagonistes qui discutent sans laisser aucun temps mort entre les répliques. Le rythme interne est déterminé par le rythme des acteurs et même si on ne parle pas comme ça dans la vraie vie tout semble parfaitement naturel.

Donc dans une même scène, nous retrouvons un mélange différent de rythmes internes; un plan ralenti filmé avec une focale normale; un plan séquence à 3 personnages en *speed it up dialogue*. C'est ainsi que scénariste et réalisateur ont créé un rythme spécifique pour ce film.

ACCÉLÉRER LE RYTHME

Une scène a besoin de variations. Comment le spectateur distingue-t-il les moments émotionnels et informatifs? Par le fait de jouer sur l'accélération et la dilatation du temps. Les metteurs en scène disposent de 2 outils pour ce faire: le jeu des acteurs, les dialogues et le déplacement des acteurs dans le décor au moment opportun. ►

Double Identity

BILLY WILDER, 1942

Le film raconte l'histoire d'une femme qui séduit un agent d'assurance pour tuer son mari et empocher l'assurance-vie. Dès le début du film, l'homme en voix hors-champ raconte son crime à un collègue.

Dans la scène de la rencontre entre le vendeur d'assurances joué par Fred MacMurray et la femme qui souhaite la mort de son mari (Barbara Stanwyck), le temps est plus long quand le réalisateur ralentit la scène attirant ainsi notre attention sur des détails : c'est le moment émotif, celui où Fred souhaite revoir la femme. Quand elle arrive, les choses deviennent informatives et le réalisateur accélère le rythme. Il dilate aussi le temps à chaque petit moment émotif. Pendant que l'homme parle des diverses polices d'assurance qu'il peut lui proposer, le metteur en scène isole en gros plan le personnage de la femme qui réfléchit au crime qu'elle veut commettre. Quand elle s'informe d'une éventuelle police d'assurance-accident, le rythme ralentit car l'accident est le point central du film.

Le réalisateur souligne un moment important avec un mouvement de caméra ou en créant un déplacement. Quand le dialogue se fait informatif, les acteurs parlent plus vite et enchaînent les dialogues sans temps mort. Quand il y a émotion, les acteurs dilatent le temps. Tout ceci peut soit être écrit au scénario, soit être fait par le réalisateur ou dit par les acteurs. On fonctionne ici avec le principe de l'escalier en déterminant le palier émotionnel de la scène.

PALIERS ÉMOTIONNELS

La maison du canal

ALAIN BERLINER, 2003

Le principe de l'escalier dans les longues scènes c'est arriver à déterminer les paliers émotionnels de la scène, de savoir quand freiner ou accélérer. On lit maintenant les pages d'une scène du scénario que Berliner a tiré du roman de Georges Simenon, *La maison du canal*, et on regarde ensuite la scène tournée.

On remarque ici que les paliers émotionnels que Berliner a identifié à l'écriture du scénario ne sont pas les mêmes qu'à l'écran. Ce qu'on imagine à l'écrit et ce que l'on reçoit en projection à l'écran diffèrent énormément. Les acteurs, par exemple, mettent souvent des pauses ailleurs que le scénariste les a imaginées ce qui change le rythme original. Le système de paliers émotionnels donne le rythme lorsqu'on tourne des plans séquences.

D'autres paramètres peuvent aussi faire varier le rythme interne d'une scène comme la taille du plan : le gros plan dilate le temps tandis que le plan large l'accélère. Aussi, le choix de la focale, qu'il soit grand angle ou 180 mm change tout. La musique, le son peuvent aussi transformer le rythme interne.

3

LE RYTHME DE MONTAGE

Le montage recrée souvent la temporalité spécifique à chaque scène en faisant des ellipses entre ou dans les plans. L'idée dans le montage est de recréer un mouvement, mais il y a vraiment 2 types de rythme de montage : naturaliste, où on respecte le rythme de l'acteur, ou travaillé, trafiqué, qui ne suit pas le rythme du comédien mais l'utilise pour créer une temporalité propre. Ce montage procède par ellipses. Le film *City of God* nous donne un bon exemple de rythme travaillé.

City of God

FERNANDO MORALES, 2003

L'histoire nous est racontée par un plan fixe de l'appartement où toutes les époques sont narrées. Les personnages et les générations liés au trafic de la drogue se succèdent. Quand on arrive au personnage que nous allons suivre ensuite, le rythme s'accélère, le film semble filmé différemment. L'accélération se fait en contreplongée à mesure que le personnage vieillit et qu'on le voit tirer et tuer des gens à chaque scène. L'accélération crée le passage du temps jusqu'au 18 ans du personnage. Il y a ici une grande idée de mise en scène. Dans cette scène de 5 minutes,

les fondus enchaînés dans le même cadre racontent le temps qui passe tandis que couper d'un plan à l'autre crée des ellipses et accélère le mouvement naturel des acteurs. Ici, 6 ans sont racontés en 5 minutes 15 comparativement à *L'île nue* où 8 minutes 30 couvrent une heure...

La temporalité est importante en narration. Tous les films ne se prêtent pas à un tel montage. Ce film raconte une histoire touffue avec beaucoup de personnages et se déroule sur plusieurs époques. Il illustre bien combien on peut réécrire le temps d'une histoire au cinéma dans la narration au moment de l'écriture du scénario, à la réalisation et ensuite au montage.

GoodFellas

MARTIN SCORCESE, 1990

Martin Scorsese réécrit beaucoup la temporalité au montage. Ce film en est l'exemple.

Nous visionnons la scène où l'épouse vient confronter la maîtresse de son mari. Ici, le montage accompagne la fureur de l'épouse et les scènes s'enchaînent si vite qu'on ne voit pas le moment où elles se fondent l'une dans l'autre.

Dans la scène suivante où elle menace son mari avec un revolver, le temps est dilaté. La tension se fait intense. Le mari menacé par son épouse parle très lentement en tentant de lui faire déposer l'arme. C'est l'enjeu de la scène. La dilatation du temps laisse prévoir que la scène va s'accélérer à un moment ou un autre. Quand cela arrive, au moment où le mari renverse la femme, il y a libération de la tension et on reste en plan large.

Dans la scène suivante, 3 amis discutent de la guerre entre les deux femmes. Les phrases off s'enchaînent sur les phrases in, les dialogues sont hyper collés les uns aux autres. On se doute bien que des temps ont dû être laissés entre certaines répliques au tournage parce qu'autrement ce ne serait pas «montable», donc il y a eu une accélération au montage. De même, les scènes sont montées littéralement les unes sur les autres et parfois empiètent.

L'extrait dure 6'32. Le rythme interne des plans est très rapide, le rythme de montage aussi, tout en jump cuts, il n'y a pas d'introduction aux scènes, pas de transitions entre elles: le temps se dilate pour marquer les moments émotionnels.

Au montage, c'est très long avant de trouver le bon rythme du film, c'est une matière vivante qu'il faut suivre au lieu de la contraindre.

CONCLUSION

Trois rythmes donnent le tempo du film:

- La narration détermine le rythme du film dans la structure narrative.
- Au tournage, le rythme interne des plans est accéléré par rapport à la vraie vie.
- On accélère le rythme quand on livre de l'information et on le ralentit quand on est dans l'émotion.
- Les focales et les mouvements de caméra aident le réalisateur à créer son rythme.
- Au montage, on crée une nouvelle temporalité des scènes ou on respecte le rythme interne du scénario.

Voilà de précieux conseils pour ceux d'entre vous qui écrivent pour le cinéma. **A**

Fin

Nos membres à l'honneur



■ **Gemma Barra,**
Honorée par l'Assemblée nationale du Québec

L'une des pionnières des arts de la scène originaire de la Capitale nationale a été honorée ce mardi 21 février lors de la période des Déclarations de députés à l'Assemblée nationale. Madame Barra a à son actif plus de six décennies de création et de production dans les disciplines de comédienne, animatrice à la radio et à la télé, scénariste, romancière, éditrice... sans oublier une contribution remarquable comme auteure-compositrice et interprète.

Le Guichet d'or a été décerné aux scénaristes **Claude Lalonde et Pierre Lamothe** pour *Les 3 petits cochons 2* au moment de publier notre bulletin. Nos Félicitations!



■ **Sophie Goyette,**
Mes nuits feront écho, Bright Future Award, Festival du film de Rotterdam 2017

Mes nuits feront écho, premier long métrage de fiction écrit, réalisé et produit par Sophie Goyette, vient de remporter le «Bright Future Award» pour sa première internationale en compétition au Festival du film de Rotterdam 2017. Il s'agit du premier long métrage canadien à remporter un prix d'importance dans une catégorie professionnelle à Rotterdam, depuis les 46 éditions du festival. Le volet Bright Future est dédié à de prometteurs réalisateurs dotés d'un style et d'une vision uniques, qui enrichissent le paysage cinématographique d'œuvres audacieuses.



■ **Monique Proulx,**
Lauréate du Mérite du français en culture, La Francofête

M^{me} Sophie Prigent, présidente de l'Union des artistes, M. Mathieu Plante, président de la Société des auteurs de radio, télévision et cinéma, Mme Monique Proulx, scénariste et auteure, lauréate du Mérite du français dans la culture 2017, Mme Réjane Bougé, présidente de l'Union des écrivains et des écrivains québécois, ainsi que M. Robert Vézina, président-directeur général de l'Office québécois de la langue française. Le Mérite du français dans la culture a été remis à la romancière, nouvelliste et scénariste Monique Proulx à l'occasion du Gala des Mérites du français, qui s'est déroulé le 22 mars 2017.



■ **Émilie Rosas,**
Meilleur scénario canadien de langue française, Regard Festival international du court métrage au Saguenay

C'est le film *Comme les dinosaures* d'Émilie Rosas qui a retenu l'attention du jury dans la catégorie Meilleur scénario canadien de langue française. La scénariste-réalisatrice a reçu une bourse de 1 000\$ de la SARTEC.

■ **Janette Bertrand**
Honorée par la FCTMN

Dans le cadre de son Gala 25^e anniversaire, la FCTMN rendra hommage à Janette Bertrand en tant que pionnière de notre industrie

► [page 13](#)