

Entretien avec Bernadette Payeur

Marie-Claude Loiselle and Micheline Dussault

Number 85, Winter 1996–1997

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/23551ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this document

Loiselle, M.-C. & Dussault, M. (1996). Entretien avec Bernadette Payeur. *24 images*, (85), 14–18.

PROFESSION: PRODUCTRICE

Rude milieu que celui de la production auquel on associe d'emblée une image d'hommes, plus prompts qu'ils sont à jouer sur les rapports de force. Le métier compte pourtant plusieurs femmes, venues à la production par le hasard des circonstances, et qui semblent avoir en commun une grande capacité de communication et d'écoute, une aptitude à entretenir des relations humaines solides; ce qui les a menées à soutenir des collaborations avec des cinéastes sur quinze, parfois vingt ans. Les quatre entretiens qui suivent permettent de mieux saisir combien ces productrices sont de véritables catalyseurs d'énergie dont le métier est avant tout de créer les conditions favorables à l'émergence des talents.

Bernadette Payeur, productrice au sein de l'ACPAV depuis 1978, grâce à son engagement exemplaire auprès d'auteurs atypiques, a notamment permis aux films de Pierre Falardeau, de Bernard Émond et de Michel Langlois de voir le jour.

Margaret Menegoz dirige Les Films du Losange à Paris depuis 1975. En plus des films de Rohmer, Brisseau et Planchon auxquels son nom est rattaché, elle a produit ou coproduit les films de cinéastes tels Fassbinder, Eustache, Wenders.

Pascale Dauman a contribué à la production et à la promotion de nombreux films marquants (Resnais, Bresson, Godard, etc.) avant de fonder, en 1973, sa première société de distribution et de production de courts métrages. Elle se lance dans la production de longs métrages en 1981 avec *Reporters* de Raymond Depardon, dont elle a produit depuis dix-sept courts et longs métrages, et crée en 1984 la société de production Films inc.

Denise Robert est cofondatrice de Cinéma-ginaire. Parmi les films qu'elle a produits, dont certains avec des partenaires étrangers, on compte ceux de Léa Pool depuis *À corps perdu* en 1988, *Le confessionnal* de Robert Lepage, ainsi que le dernier film de Denys Arcand.

M.-C.L.

ENTRETIEN AVEC *Bernadette Payeur*

PROPOS RECUEILLIS PAR MARIE-CLAUDE LOISELLE

24 IMAGES: *Je vous pose d'abord la question classique: comment êtes-vous devenue productrice?*

BERNADETTE PAYEUR: Je le suis devenue sur le tas. Comme cela se passait généralement dans les années 70, j'ai d'abord été secrétaire de production comme d'autres productrices, telle Louise Ranger. J'ai eu de cette façon l'occasion de prendre contact avec le milieu, de voir un peu comment les choses se passaient, de fouiller dans les dossiers comme tous les jeunes qui sont curieux. Déjà je visionnais des films, je m'intéressais beaucoup à ce domaine, ce qui indiquait que j'allais m'infiltrer plus à fond dans le cinéma. À l'époque le travail de secrétaire de production était plus global que maintenant, moins spécialisé; il nous permettait de prendre connaissance de beaucoup d'aspects d'une production. J'étais enthousiaste, à l'affût face à des gens comme Pierre Falardeau, qui était alors au Vidéographe. J'avais travaillé sur des projets comme assistante à la production, par exemple *Voleurs de jobs* de Tahani Rached, et quand a été annoncé le fameux concours de courts métrages de Radio-Québec auquel ont participé Simoneau, Lauzon, etc., j'ai appelé Pierre: ç'a donné le premier *Elvis Gratton*. C'est le premier vrai projet sur lequel j'ai travaillé. Entre-temps Léa Pool est aussi arrivée dans le décor, on avait sensiblement le même âge, une expérience semblable, chacune dans son domaine. Après *Strass Café*, qu'elle avait réalisé grâce à une bourse du Conseil des Arts, elle souhaitait avoir un peu plus de moyens pour faire un second long métrage. Le sujet de *La femme de l'hôtel* me convenait et j'étais disponible — j'avais cessé de faire du secrétariat et de l'administration, je vivais de pas grand-chose — et elle cherchait une femme comme producteur. Il y a des conjonctures qui appellent les rencontres, n'est-ce pas? Il est arrivé que nos deux destins professionnels se sont rencontrés à un bon moment. Bien sûr, c'était un projet très différent du travail de Pierre Falardeau à l'époque, les *Elvis Gratton*. Quoi qu'il en soit, plusieurs années plus tard, Michel Arcand, monteur des deux cinéastes, a dit à Pierre: «Tu as le même type d'énergie que Léa.» C'est que plusieurs s'étonnaient que je puisse travailler avec deux créateurs si différents.

PHOTO: CARL VAUQUEL



Pierre Falardeau



15 FÉVRIER
1839

SCÉNARIO

En haut, Julien Poulin dans *Elvis Gratton* (1981-1985) de Pierre Falardeau, un des grands succès du cinéma québécois.

Ci-contre, le scénario du dernier projet de Bernadette Payeur publié après le refus politique de Téléfilm Canada.

Mais quand on n'a jamais produit, comment est-on accueillie, par les gens des institutions notamment? Comment procède-t-on?

Il faut aller chercher l'aide de quelqu'un qui peut nous conseiller, nous servir de guide. C'est ce que j'ai fait. Marc Daigle a joué ce rôle avec élégance, sans prendre plus de place que je lui en laissais. Il m'a donné les conseils de base. À l'époque, les budgets étaient moins importants, l'exigence de rentabilité des films moins pesante et les films d'auteur avaient plus de place. C'était plus souple, plus relax. Après un premier film, tout allait mieux pour le second: *La femme de l'hôtel* avait bien marché, il avait eu de bonnes critiques, une bonne réception de la part du public pour ce genre de film, enfin, c'était une œuvre originale. Nous avions donc relevé le défi d'un film dans lequel nous avions tout investi... et j'estime qu'il en valait la peine. Je me dis parfois que j'ai été chanceuse de tomber sur Pierre et sur Léa pour produire mes premiers films, mais ce n'est sûrement pas que des hasards — la preuve en est que je travaille toujours avec Pierre. Il y a quelque chose de plus fort qui s'est établi, peut-être que nous partageons une même vision du monde et tout. On a bien travaillé ensemble et, même si Pierre n'avait pas beaucoup d'expérience en réalisation à ce moment-là, les premiers films que j'ai produits ont été de bons films, reconnus. Cela m'a donné confiance en moi et aidée à définir ce que je voulais et pouvais faire à long terme, j'ai pu voir que ce métier correspondait à mes aptitudes. Cependant, en production, on n'a jamais fini d'apprendre. On croit que l'on sait pas mal de choses, mais

on rencontre toujours des cas de figures, de l'imprévu, des pièges, des pièges terribles! Le métier se complexifie, devient plus exigeant, le milieu comporte plus de joueurs, une nouvelle génération de cinéastes, de nouvelles données auxquelles il faut nous adapter continuellement — comme dans plusieurs autres domaines sans doute. Il faut donc sans cesse redéfinir ses choix.

Quel sens général donnez-vous au métier de producteur? Quelle serait votre philosophie de productrice?

Cela s'est défini peu à peu. Au début, j'avais déjà fait des choix mais c'est plus tard que j'en ai pris conscience et que j'ai pu les verbaliser. C'est avec *Le party* que j'ai compris que je devais produire des films non pas subversifs, mais qui ont une charge humaine très forte — un mandat très bien rempli par Falardeau!... J'ai donc réalisé, en travaillant sur *Le party* que j'avais besoin de cette sorte de cri, d'agressivité que comportait le film. C'était en 1989, j'avais aidé à l'écriture du scénario, je m'étais vraiment impliquée dans le contenu en travaillant longuement avec Pierre. Alors je me suis aperçue que ça me faisait du bien de produire un film qui prend la part des laissés-pour-compte. Sur le tournage, je me sentais vraiment en communion avec les 200 détenus du pénitencier, je faisais corps avec le film, non seulement pour gagner ma vie: je me sentais utile. Quelques-uns se sont étonnés que nous ayons trouvé de l'argent pour un tel film: il a fallu mettre les poings sur la table, affirmer nos convictions, il a fallu décrocher ce financement. Heureusement, on finit par trouver des complices malgré les embûches, les fins de non-recevoir. Et même parmi les opposants au projet, à force d'argumenter, on a eu des appuis, on a arraché le morceau. Cet acte d'affirmation de ma part a constitué un moment clé dans ma vie professionnelle — parce que je considère ce film réussi.

C'est à partir du *Party* que j'ai commencé à gagner ma vie comme productrice, tout en travaillant néanmoins sur des dossiers difficiles, des films difficiles à positionner. Je n'ai ni courage ni mérite, je ne fais que des choses que je sais et peux faire. Ainsi, après le tournage d'*Octobre*, Pierre m'a remerciée et je lui ai répondu: «C'est moi qui te remercie.» Faire ce film m'avait redonné de la vitalité et de l'énergie. Ça avait été dur, j'étais très fatiguée par moments, même qu'à une certaine étape du financement, je lui en voulais un peu et je lui disais: «Toi et tes sujets politiques... c'est la dernière fois!...» Mais ensuite c'est moi qui ai été reconnaissante envers lui. Parfois on ne sait plus, on a reçu tellement de coups sur la tête, et le processus est souvent long et lourd... Je sais que ma carrière sera toujours en dents de scie. Récemment, on me disait justement: «Bernadette, il faut que tu fasses de la télé parce que le long métrage ne te fera pas vivre.» Je sais cela, mais je cherche la façon d'en faire sur des sujets qui me conviennent.

Pourquoi pas une nouvelle ouverture comme en France où il se tourne de très bons films pour la télé? On a l'impression qu'ici tous les films réalisés pour la télé se ressemblent...

Oui, comme un peu les téléromans, comme un peu la publicité, qui projette une image uniformisée de la société. C'est difficile d'avoir de l'audace à la télé. Je commence à approcher la télé, j'ai fait des documentaires, mais à l'intérieur de Documentaires en vue, ce qui est un peu différent. J'ai assisté à l'inauguration de Télé-Québec où la ministre Louise Beaudoin a dit: «Heurtez-nous, ayez de l'audace.» J'étais bien d'accord, mais quand j'en reparle... je vois qu'on a peur d'oser, de choquer. Il y a un certain conservatisme chez les télédiffuseurs; ils veulent être sûrs qu'il n'y aura pas de feed-back, de *backlash* qui pourraient nuire à leurs subventions. Et puis ils ont leurs habitudes, ainsi pour les créneaux de programmation quand le minutage déborde un peu... Il y a un manque d'imagination, je pense. Je ne connais pas les problèmes des programmeurs, mais nous, nous nous heurtons à des choses vraiment bénignes, mais qui empêchent la diffusion d'un film. Ils ripostent alors: «Toi, tu fais du cinéma, nous c'est de la télé, ce n'est pas la même approche. On a des préoccupations de télédiffuseurs, nous.» Je crois qu'ils ont tellement d'émissions à programmer chaque jour qu'ils n'ont pas le temps de se permettre d'audaces. Ainsi, j'ai peur que le télédiffuseur n'ose pas appuyer le projet de documentaire de Richard Desjardins. C'est un documentaire, mais un documentaire d'auteur, sur la forêt. C'est un cri.

Vous en êtes la productrice?

Oui, l'initiative venait de l'ONF mais, finalement, pour différentes raisons, le privé l'a récupéré tout en gardant l'Office comme coproducteur. Je suis bien contente de travailler avec Richard, mais j'ai demandé l'aide de Pierre... au cas où j'aurais du mal à faire passer le projet auprès des institutions. Peut-être que Radio-Canada ou Télé-Québec vont l'appuyer vu que Richard est un poète, etc. Cependant, il y est question des grandes papeteries, donc beaucoup d'argent est en cause et les gouvernements aussi. Le «cri» de Richard ne fera peut-être pas l'affaire de tout le monde. Mais s'il est dit sur un ton poétique, peut-être que ça va passer... Il y a quand même dans le film des données très concrètes concernant la déforestation notamment et l'argent impliqué là-dedans, qui fait qu'une partie de l'économie canadienne en dépend. C'est là aussi un projet qui m'ancre solidement au sol. Je suis donc très contente de me retrouver avec ce projet-là et puis, c'est très stimulant de travailler avec Richard. J'essaie aussi de développer d'autres projets pour la télé à l'aide du Fonds du patrimoine (un fonds de 100 M \$ dont 15 millions, par l'entremise de Téléfilm et des producteurs, seraient réservés au long métrage). C'est la télé qui émettrait les lettres de licence pour ces longs métrages, mais ils seront aussi exploités en salles. Ce fonds permettra de faire quatre ou cinq longs métrages de plus par année. Nous verrons bien ce que cela va donner.

Comment percevez-vous votre rôle? Est-ce plutôt du soutien? de la collaboration? de la supervision?

J'ajuste mon travail selon chaque dossier, chaque réalisateur, chaque scénariste. J'offre souvent du soutien, une «provocation», une réflexion, un encadrement, surtout dans les premiers films. Mais dans le cas de Pierre, je continue de jouer un rôle de soutien mais aussi d'enrichissement avec ce que j'ai vu, ce que j'ai lu, ce que j'ai entendu comme musique; j'apporte mon jugement, etc. J'ai davantage collaboré au scénario du *Party* qu'à celui d'*Octobre* et à celui de *15 février 1839*.

Cela se fait par petits apports répartis sur une longue période. Pour *Octobre*, je suis plutôt intervenue au montage. Je peux aussi donner mon avis sur le choix des comédiens. Dans ces discussions, Pierre prend le temps d'argumenter, de nous convaincre. Moi, je livre mes réticences, mes doutes qui confrontent les cinéastes et scénaristes à leurs choix: alors ils vont se laisser convaincre ou ils vont confirmer ces choix. Je ne les laisse pas seuls; il y a entre nous, durant la préparation d'un tournage, une relation intense.

Roy Dupuis et Gilbert Sicotte dans *Cap Tourmente* (1993) de Michel Langlois.



PHOTO: BERTRAND CARRIÈRE

La partie la plus difficile, c'est d'arriver à ce qu'un scénario touche le cœur de son sujet de sorte que le projet se porte de lui-même. C'est ainsi que la magie a la chance de se produire. Qui «décide» qu'on a touché cela? L'idéal est que le réalisateur, le scénariste et moi y arrivions à peu près en même temps. Quelquefois le scénariste, lui, peut penser qu'il a tout donné alors que nous, nous estimons qu'il manque encore quelque chose pour que le projet trouve tout son sens. Il faut parfois chercher longtemps, attendre que le scénariste soit mûr, qu'il ait cheminé, ce qui peut parfois prendre trois, quatre ans. Il peut y avoir des blocages chez lui. Mais quand le scénariste et le réalisateur sont la même personne, comme cela arrive souvent, c'est plus simple.

En fait, la qualité principale de ceux avec qui je travaille — Pierre et Bernard Émond surtout —, c'est l'écoute. Michel Langlois, lui, au moment de *Cap Tourmente* s'était retiré dans sa bulle et ç'a été frustrant pour moi, mais nous avons gardé une bonne relation et si je retravaille avec lui — quand il aura terminé son mandat à l'INIS —, ça se passera autrement, il y aura plus d'échanges; un peu comme ce que nous avons connu sur *Lettre à mon père*. Je rêve de cela car Michel est un gars qui a pris beaucoup de maturité et je suis persuadée qu'il pourrait faire un film humaniste à mon goût (rires). Je pense qu'il peut livrer encore beaucoup de choses.

Donc, mon rôle est adapté à la personnalité du réalisateur et à son évolution, etc., mais cela commence dès le début du projet et va jusqu'à la distribution du film. C'est un échange (on se téléphone souvent le soir à la maison, etc.), tout en gardant une distance professionnelle, bien sûr.

J'ai aussi du travail administratif, budgétaire et les relations avec le distributeur à assurer. Ma façon de faire est de ne pas déléguer beaucoup, pour le casting, par exemple. Ce n'est pas que j'impose quoi que ce soit, mais j'aime bien faire ma propre réflexion là-dessus afin qu'il n'y ait pas trop de distance entre le film que le réalisateur ou la réalisatrice pense faire et celui que moi, je pense qu'on va faire. Pour cela, il faut se parler longuement. Cela est très agréable avec Pierre ou avec Bernard Émond (il appelle cela «faire du sofa»!) Il vient s'asseoir dans mon bureau en disant: «On va placoter!» Parfois aussi il veut me faire visionner un film, de Cassavetes par exemple, comme modèle de ce qu'il aimerait faire au point de vue visuel. Il prend le temps qu'il faut pour cela et c'est très utile, surtout en période de développement, de financement, de montage. J'essaie d'aider toute l'équipe à créer des liens et ce sur une longue période. C'est plus difficile à faire avec un nouveau réalisateur parce que, juste-



Louise Marleau, Paule Baillargeon et Marthe Turgeon dans *La femme de l'hôtel* (1984) de Léa Pool, film marquant des années 80.

ment, c'est comme si on avait moins de temps... C'est pour cela que j'hésite souvent à me lancer dans des projets à court terme. C'est parce qu'une relation de confiance s'était créée avec Richard Desjardins après qu'on eut travaillé ensemble sur la production d'une bande musicale pour *Le party*, qu'il est venu me proposer son futur film. Les nouveaux réalisateurs, eux, sont vite happés par des commandes, par un travail très «industriel», comme Jean-Philippe Duval, comme André Turpin. C'est peut-être normal aussi que je travaille davantage avec des gens de ma génération.

Votre travail ne s'achève pas avec la sortie d'un film...

Mon travail est fait de multiples petits événements, comme veiller au suivi des films, même si l'ACPAV n'a pas trente ans d'existence. Il y a toujours les ententes avec les distributeurs qui finissent, ce qui nous oblige à les renouveler ou à trouver un autre distributeur, il y a des ventes après coup, de nouveaux canaux qui font des achats; il faut continuer à exploiter nos produits même s'ils ne nous rapportent plus beaucoup d'argent à nous, mais un peu tout de même chaque année. On vit longtemps avec un film. Les films d'auteur surtout ont la vie longue. La préoccupation d'un réalisateur est, comme celle d'un écrivain, de s'inscrire dans la durée; il veut qu'on se souvienne de lui dans l'histoire. Parfois Pierre disait, un peu découragé: «Bah! Je pourrais prendre ma retraite... J'ai déjà fait ce que j'avais à faire.» Mais moi, comme je dois vendre ses films, ils demeurent toujours présents. Ce sont des points d'appui.

Il faut gérer notre patrimoine et l'ACPAV est une maison qui suscite l'appartenance. Pour certains, ce n'est pas un problème de fermer une maison de production pour en ouvrir une autre, mais ce n'est pas ainsi pour moi, cela s'inscrit dans une continuité, j'en ai besoin. Nous avons misé sur des choses, une certaine idéologie — sans



Octobre (1994) de Pierre Falardeau.

PHOTO: JEAN-FRANÇOIS LEBLANC

sa femme. Tranquillement le film prend forme par le choix des acteurs; et le soir, en visionnant les rushes, dès le début on sent l'atmosphère, les couleurs, si les comédiens comprennent leurs rôles, s'ils sont entrés dedans. On vit là quelque chose de très puissant, mais il faut parfois attendre longtemps pour obtenir cette satisfaction. C'est dans l'attente de ces moments-là que l'on fait son métier. Ensuite on vit sur leur souvenir en attendant un prochain film. Quand on est en production, on est en puissance et quand on ne produit pas, on est en décharge. C'est un métier lourd humainement, qui nécessite beaucoup d'énergie. On en perd, mais quand ça va bien, on en retrouve toujours. Il faut aussi savoir se détendre tout en gardant l'intérêt, prendre le métier à cœur mais sans s'y perdre. Il faut apprendre à gérer son énergie.

Et puis, chaque producteur, dans sa vie, rencontre des obstacles et même se casse la gueule. À un moment donné, il reçoit une leçon majeure ou bien il croit qu'il a des ailes et là, il rencontre son Waterloo! (rires) Il faut s'en relever. Les difficultés ont l'avantage de nous définir, de préciser nos choix. Forcément, on croit parfois qu'on peut tout faire, mais ce n'est pas vrai.

qu'elle soit nécessairement fermement affirmée. C'est un esprit..., ce sont de vieilles relations de travail satisfaisantes qui nous tiennent ensemble, c'est devenu plutôt des appuis, des appuis moraux.

La description que vous faites de votre métier est très différente de l'image que l'on en a de l'extérieur: c'est-à-dire un travail de gestionnaire.

C'est l'idée que beaucoup de gens se font parce que c'est nous qui allons chercher l'argent qui finance les films. Ce n'est pas l'aspect que je trouve le plus intéressant, c'est le plus «embêtant» de l'histoire, mais malheureusement, disons qu'on a besoin de sous! (rires) Je n'ai pas encore disposé de budgets énormes, nous n'avons pas fait jusqu'à maintenant beaucoup d'argent, nous avons travaillé avec de très petits budgets sur lesquels beaucoup de nos salaires ont été différés. Je sais qu'un producteur ne doit pas avoir peur de l'argent, qu'il doit être capable de jouer avec et de le faire fructifier, d'aller en chercher en faisant toutes les démarches nécessaires. Je le fais mais ça m'impressionne, des sommes comme deux millions, trois millions de dollars! Il y a une responsabilité attachée à ça, surtout qu'au Québec c'est en grande partie des fonds publics.

C'est donc avant tout pour les relations humaines qu'il permet que vous faites ce travail?

Oui, et pour relever le défi de faire des films qui communiquent de l'émotion et font réfléchir. Faire passer une histoire du papier à l'écran, avec les choix, les décisions que cela implique, et y arriver avec le réalisateur et le reste de l'équipe, c'est un gros défi. Par exemple, le film de Pierre sur De Lorimier, j'en vois déjà les images, j' imagine la charge qu'il peut contenir, comment Luc Picard va rendre le personnage, comment Sylvie Drapeau va personnifier

Vous n'avez jamais fait de coproduction. Est-ce simplement parce que les films que vous avez produits ne s'y prêtaient pas?

J'ai essayé avec *Cap Tourmente*, qui s'appelait alors *La traversée*. Le scénario de Michel Langlois devait être tourné par le réalisateur français Paul Vecchiali, qui était aussi producteur. Il y a eu une difficulté dans le fait que c'était majoritairement une production québécoise, mais réalisée par un Français. À mon avis cette idée de coproduction est de la poudre aux yeux. Généralement, la coproduction avec les pays européens n'est pas très intéressante. Cela augmente les budgets, mais il faut se débrouiller s'ils ne versent pas l'argent, etc. Pour eux, c'est davantage une question de diffusion que de financement. Il peut parfois arriver que la coproduction soit une bonne idée, quand le scénario s'y prête d'abord, mais je ne veux rien forcer. Falardeau considère qu'au Québec on peut trouver trois millions de financement et il s'arrange pour que ses films coûtent cela. La coproduction, en plus, oblige à des retours d'ascenseur comme de faire une coproduction minoritaire. Donc, les avantages de la coproduction ne paraissent pas évidents dans plusieurs cas actuellement. Entre pays européens, à cause de la proximité et d'un esprit commun aussi, c'est plus naturel. ■

Transcription: Micheline Dussault.