

# À la défense du cinéma d'auteur québécois

## Les 50 ans de l'ACPAV

Charles-Henri Ramond

Volume 39, numéro 2, printemps 2021

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/95239ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Association des cinémas parallèles du Québec

ISSN

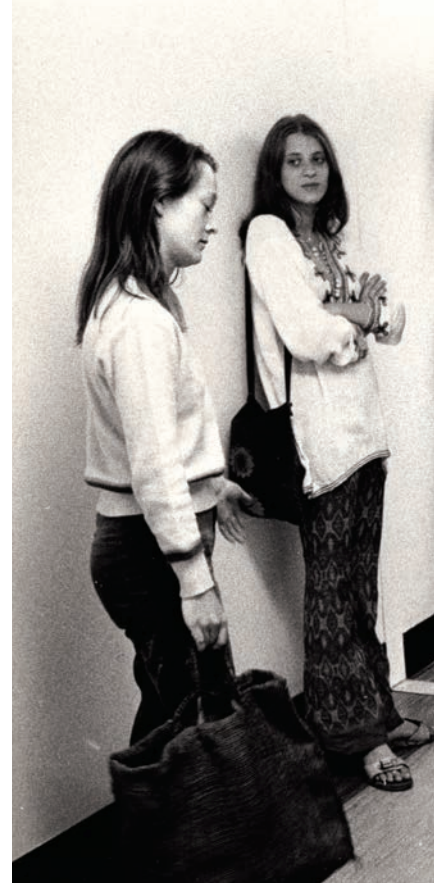
0820-8921 (imprimé)

1923-3221 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Ramond, C.-H. (2021). À la défense du cinéma d'auteur québécois : les 50 ans de l'ACPAV. *Ciné-Bulles*, 39(2), 14–25.



Portrait Les 50 ans de l'ACPAV

## À la défense du cinéma d'auteur québécois

CHARLES-HENRI RAMOND

Jean-Claude Coulbois, Sophie Deraspe, Bernard Émond, Pierre Falardeau, Sébastien Pilote et Paul Tana, entre autres, sont au nombre des cinéastes soutenus par l'Association coopérative de productions audio-visuelles (ACPAV), un collectif fondé en 1971 qui défend bec et ongles le cinéma d'auteur québécois. Retour sur cinq décennies riches en défis et en œuvres marquantes.

À la fin des années 1960, le corpus de films québécois se limite à deux ou trois longs métrages de fiction chaque année; sa continuité est sans cesse remise en question. En parallèle, la toute récente Société de développement de l'industrie cinématographique canadienne (SDICC, ancien nom de Téléfilm Canada) met sur pied un programme pour aider les jeunes un peu partout au pays à réaliser des courts métrages. L'organisme fédéral dispose d'une enveloppe de 50 000 \$ pour la province de Québec. Durant l'automne 1970, une trentaine de jeunes Québécois venus de divers corps de métiers

reliés au cinéma se regroupent et fondent l'ACPAV. Marc Daigle, Mireille Dansereau, François Dupuis, Jean Chabot, Roger Frappier, René Gueissaz, Pierre Harel, Bernard Lalonde, Hubert-Yves Rose, pour ne citer qu'eux, étaient présents lors des balbutiements de cette aventure qui n'a alors aucun équivalent au Québec. « Nous nous sommes dit qu'il serait intéressant de mettre l'argent des courts métrages en commun pour se donner une structure qui nous permettrait de faire des films. L'idée de la coopérative, c'était de rassembler le plus de gens possible à l'intérieur d'une structure, ce qui facilitait l'obtention de cette fameuse subvention de la SDICC. L'argent servirait à plusieurs et non pas à quelques individus », se souvient Marc Daigle, actuel président de l'ACPAV. Avec l'argent de la SDICC et des statuts approuvés le 6 février 1971, la coopérative dispose dès lors d'un fonds de roulement pour vivre *a minima* et produire des films. Mais surtout pour enfin sortir de la clandestinité le jeune cinéma québécois.





Image de gauche: Jean Chabot, Guy Bergeron, Roger Frappier et Marc Daigle dans les bureaux de l'ACPAV en janvier 1973. Image du centre: Mireille Dansereau (avec les feuilles) lors du tournage de *La Vie rêvée*. Image de droite: l'ordre du jour d'une réunion de l'ACPAV quelques semaines après sa fondation officielle.

Ordre du jour, assemblée du 18 mars 1971

Présents: Jean Chabot, Marc Daigle, Danièle Gagné  
Pierre Harel.

Ainsi que le directeur-gérant Gabriel Lalonde et  
Lyse Venne, directrice de production du projet  
"Bulldozer"

- 1- Discussion et signature du contrat liant Gabriel Lalonde à la Coopérative.
- 2- Résolution officielle permettant la signature de contrats entre la Coop et la S.D.I.C.C. et la la Coop et CJMS. Délégation d'un signataire.
- 3- Politique de la S.D.I.C.C. par rapport aux productions la liant avec la Coop.
- 4- La location d'un immeuble sur la rue St-Hubert. Désignation d'un responsable de l'aménagement. Sortie de fonds pour parfaire ce travail.
- 5- Ouverture d'un compte courant. Procuration permettant à Gabriel Lalonde de signer des chèques sur ce compte.
- 6- Présentation du budget total de "Bulldozer" et compte rendu des négociations avec les autres parties.

|                                     |           |
|-------------------------------------|-----------|
| DEVIS. (fonds à débloquer)          |           |
| Avance loyer:.....                  | \$450.00  |
| Nettoyage/peinture/chauffage.....   | \$450.00  |
| Salaires Gérant/mars/4 sem.....     | \$800.00  |
| Salaires secrétaire/mars/2 sem..... | \$170.00  |
| Petite caisse.....                  | \$150.00  |
| Total.....                          | \$2020.00 |

Car dès le début, l'objectif est de favoriser les créateurs « de la relève », qui ne trouvaient à l'époque que très peu de possibilités pour s'épanouir en dehors de l'Office national du film du Canada (ONF). Certes, grâce à Jean Pierre Lefebvre, l'institution fédérale a lancé en 1969 un programme intitulé « Premières œuvres » dont le but était d'aider les auteurs émergents, mais cette initiative s'arrête l'année suivante après avoir généré seulement cinq films, dont les premiers longs métrages de Jean Chabot (**Mon enfance à Montréal**) et d'Yvan Patry (**Ainsi soient-ils**). Dans l'industrie privée, les opportunités ne sont guère plus florissantes. Très peu de compagnies de production existent et les budgets disponibles sont des plus malingres. Hormis Jean-Claude Lord, qui avait déniché une petite place chez Coopératio en 1965 pour faire **Délivrez-nous du mal**, ou André Forcier qui, deux ans plus tard, réussissait de peine et de misère à tourner **Le Retour de l'Immaculée Conception**, les jeunes cinéastes québécois n'avaient quasiment aucun avenir avant l'arrivée de l'ACPAV.

S'attarder aux deux premières œuvres de l'ACPAV permet de mieux comprendre sa raison d'être et donne une bonne idée de ce qui animait alors ces

jeunes dans la vingtaine. Après avoir réalisé trois courts métrages, Mireille Dansereau devient, avec **La Vie rêvée**, la première femme au Québec à mettre en scène un long métrage de fiction. « Quand j'ai soumis mon projet de film, on ne l'a pas jugé sur la mise en scène, mais sur le scénario. Or, un scénario ne vaut, finalement, que ce que vaut le réalisateur. Et ce que l'on exige de vous le plus souvent, c'est un scénario que l'on aurait écrit comme une pièce de théâtre. Comment voulez-vous mettre en mots ce qui, par essence, est visuel. On a donc vu dans mon projet de film "La vie rêvée" une petite histoire de bonne femme. Cependant, cette histoire de deux femmes qui sont fascinées par les belles images du bonheur qu'on leur sert quotidiennement se veut avant tout une critique de ces images; et cette critique ne peut se faire qu'au second degré », précisait la réalisatrice<sup>1</sup>. Refusée à l'ONF, la cinéaste trouve refuge à l'ACPAV et achève cette touchante satire féministe qui sortira en juillet 1972.

On le sait moins, mais **La Vie rêvée** est également le tout premier long métrage réalisé au Québec

1. Entrevue accordée à Jean-Pierre Tadros, *Le Devoir*, 8 août 1970.

Nous avons demandé aux membres de la rédaction de choisir un film produit par l'ACPAV qu'ils aimeraient faire (re)découvrir aux lecteurs. Lisez les huit courts textes inclus dans le présent article. (É. Perron)

avec une caméra modifiée pour accepter des bobines de Super 16 mm. Si ce détail technique est avant tout un choix économique, il témoigne aussi de l'esprit d'aventure et d'innovation qui régnait alors dans les rangs de l'ACPAV. On retrouve ce même désir d'explorer des techniques méconnues

Les œuvres de Mireille Dansereau et de Pierre Harel démontrent la volonté de ces jeunes de foncer tête baissée dans une passion commune, revendiquant une esthétique et une narration contemporaines, en partie inspirées de la Nouvelle Vague française. S'enfermant parfois dans des postures idéalistes et anticonformistes, ils mettent en pratique des concepts rompant avec le cinéma traditionnel tel qu'il est pratiqué. Malgré les déboires de tournages, les difficultés de financement et les imperfections des films finis, ce sont des marqueurs importants de leur temps et les traces d'une génération de cinéastes déterminantes pour l'histoire de la cinématographie québécoise. Représentative de l'esprit coopératif et de l'effervescence culturelle et sociale d'alors, la démarche participative qui leur est proposée leur permet de se greffer à une structure plus accessible, moins hiérarchisée, où tout un chacun peut collaborer aux projets des autres et partager des ressources matérielles et humaines, des techniques, ainsi que des savoir-faire.



François Dupuis, Bernadette Payeur, Marcel G. Sabourin, René Gueissaz et Marc Daigle au milieu des années 1980 — Photo: Pierre Dury

dans **Bulldozer** de Pierre Harel, projet autour duquel l'ACPAV s'est cristallisé. À l'origine, Harel était intéressé à expérimenter une technologie vidéo avant-gardiste qui permettait de transférer sur film la bande vidéo, et ce, sans perte de qualité<sup>2</sup>. Toutefois, en mars 1971, à peine le tournage est-il commencé que l'expérience est abandonnée au profit de la pellicule 16 mm, ce qui entraîne des coûts supplémentaires si importants qu'ils remettent en question la complétion du projet qui restera plus de deux ans sur la table de montage. Rattrapé de justesse par la SDICC et par quelques investisseurs privés, cet opéra rock déjanté avec Mouffe et Donald Pilon sortira finalement en février 1974, après que la coopérative ait pu terminer les premiers essais de Jean-Guy Noël (**Tu brûles... Tu brûles**) et de Michel Bouchard (**Noël et Juliette**).

À l'issue de l'année 1980, l'ACPAV aura réussi à mener à bien rien de moins que 10 longs métrages de fiction, 5 documentaires et 18 courts ou moyens métrages. Au total, 33 films durant une période marquée par des divergences internes et des problèmes financiers récurrents qui auront amené l'organisme à rechercher des revenus alternatifs en réalisant quelques bobines éducatives pour le compte de différents ministères québécois. Avant de trouver la stabilité et de parvenir à la maturité dans les années 1990, la fragile coop aura connu une première décennie chaotique, se retrouvant au bord du gouffre à plusieurs reprises<sup>3</sup>.

« Après l'expérience des commandites et autres essais, nous nous sommes posé la question sur ce qui nous définissait vraiment. Et nous avons décidé que nous étions une coopérative de production plus qu'une coopérative de services, raconte Marc Daigle. Progressivement, nous nous sommes séparés des équipements, en dehors de celui de montage que nous avons gardé très longtemps parce qu'il ne prenait pas trop de place et qu'il ne demandait pas trop d'entretien. De plus, c'est une étape importante dans la réalisation d'un film,

2. Articles de Luc Perreault, *La Presse*, 4 et 5 décembre 1970.

3. La revue *Copie Zéro* avait consacré un dossier complet à la première décennie de l'ACPAV (numéro 8, janvier 1981). Il est disponible en format PDF sur le site de la Cinémathèque québécoise.



## Une nuit en Amérique de Jean Chabot

CHARLES-HENRI RAMOND

Deux corps retrouvés sans vie sur les bords du fleuve Saint-Laurent. Deux inspecteurs perplexes. Des indices absents, des proches qui se taisent et une mystérieuse étrangère qui aimerait bien que la vérité n'éclate pas. Le tout donne **Une nuit en Amérique** (1974), une enquête aussi périlleuse qu'irrésolue. Avec Denys Arcand (**La Maudite Galette**) et Jacques Godbout (**La Gammick**), Jean Chabot raccroche lui aussi sa fiction aux codes du suspense policier. S'il en conserve l'esprit, le rythme (poursuites, bagarres) et une certaine notion de style (héros typiques), le réalisateur a tôt fait de chambouler ce qui ressemble traditionnellement à une bonne histoire de flic avec imperméable et pistolet. On est en effet bien loin des Delon, Gabin et consorts qui fleurissent dans le cinéma contemporain. Ici, rien ne mène à rien. Plus le film avance, plus le mystère s'épaissit et plus l'absurde prend le pas sur le rationnel, jusqu'à une finale échevelée, sorte de tuerie burlesque

où tout vole en éclats. On reconnaît au détour des scènes de rue une touche de cinéma-vérité, tandis que les personnages de petites gens, antihéros sympathiques, affirment l'origine tout à fait québécoise du film. Ce que renforce l'omniprésence de plans fort originaux des quartiers centraux de Montréal. Chabot s'est ingénié à rompre les liens de confiance entre le spectateur et son histoire pour, dira-t-il, mieux lui ouvrir l'esprit sur une narration non traditionnelle et bouleverser ainsi ses habitudes cinéphiliques. Mais le public et une bonne part de la critique lui ont tourné le dos. Le film n'a pas connu une carrière des plus glorieuses, comme pratiquement toute l'œuvre du cinéaste décédé en 2003. J'ai pourtant beaucoup d'affection pour cet ovni foldingue, souvent jouissif, qui, malgré ses irrégularités, témoigne de l'audace d'un cinéaste hors-norme qui mérite d'être redécouvert.



## L'Eau chaude, l'eau frette d'André Forcier

NICOLAS GENDRON

Sans nul doute, mon film préféré dans le parcours inclassable d'André Forcier, sélectionné à la Quinzaine des réalisateurs, **L'Eau chaude, l'eau frette** (1976) se déguste telle une macédoine inédite de lutte des classes, de répliques cultes et de personnages échevelés, parfois bédésques et pourtant foncièrement authentiques. Dans l'antichambre des préparatifs d'anniversaire d'un usurier de bas étage campé par Jean Lapointe (le « Bonne fête, Polo » y préfigurait le « Bonne fête, Kevin » des années 2000!), on assiste, non sans rire et grincer des dents, aux violences « ordinaires » qui traversent toute une communauté.

Le cinéaste désirait y dépeindre « l'aliénation collective » des Québécois et elle prend ici plusieurs visages : socioéconomique, politique, linguistique, amoureuse, sexuelle, etc. Et comme souvent chez Forcier, la jeunesse avance sur la corde raide entre l'espoir et la désillusion. Déjà en forte perte d'innocence, flanqué d'un livreur timoré (un premier

rôle marquant au cinéma pour Jean-Pierre Bergeron), le couple d'ados formé de Francine et Ti-Guy (irrésistibles Louise Gagnon et Réjean Audet) contemple ce monde adulte en le répudiant, un sourire en coin : elle, « l'infirme du cœur », toujours à une prise électrique de manquer de souffle; lui, de sa nouvelle voix grave, imitant sans gêne l'extorsion des plus grands.

Les contrastes tiennent le haut du pavé et composent une faune délicieusement bigarrée. Des balles musicales avec lesquelles on intimide ses débiteurs jusqu'à la chasse aux rongeurs de patates qui émeut si peu la clientèle, en passant par l'écrivain Amédée Croteau (impayable Albert Payette), qui laisse en consigne son recueil *Constats d'onirisme* au François Snack Bar, tout est en place pour tirer profit du meilleur et du pire, avec des dialogues acérés comme armes de guerre. Voilà décidément un fleuron de notre cinéma, qui épouse à bouche que veux-tu le dicton selon lequel il vaut mieux en rire qu'en pleurer.



## La Femme de l'hôtel de Léa Pool

CATHERINE LEMIEUX LEFEBVRE



Deuxième long métrage de Léa Pool, **La Femme de l'hôtel** (1984) est remarqué au Festival des films du monde de Montréal et au Festival international du film de Toronto. Au cœur d'une décennie où le cinéma québécois est bercé de désillusion et de désenchantement, le film se démarque par sa mise en scène, ses personnages et sa poésie théâtrale qui lui confèrent une certaine modernité. Cette fiction profondément féminine dépeint des portraits nuancés de femmes habitées d'émotions complexes: la réalisatrice (Paule Baillargeon), l'actrice (Marthe Turgeon), la femme de l'hôtel du titre (Louise Marleau) et le « personnage », cette femme imaginaire qui les rassemble toutes. Les trois sont en effet réunies dans ce personnage de fiction: l'une la personnifie, l'autre la dirige et la dernière s'y reconnaît. Louise Marleau joue la mélancolie avec retenue, laissant souvent les regards, les silences et les gestes porter l'émotion, comme dans cette scène de déambulations où elle n'est vêtue que

d'une simple robe pour affronter la froideur hivernale. L'actrice sera récompensée d'un prix Génie d'interprétation pour ce rôle. Marthe Turgeon, pour sa part, livre une performance physique très incarnée et offre des scènes mémorables qui se gravent dans l'esprit du cinéphile: celle de sa tentative de fuite par une porte verrouillée et celle du verre qu'elle fait glisser du doigt, alors qu'elle observe des patients de l'asile.

Constitué de longs plans qui collent aux personnages, le film met en scène des êtres égarés au cœur d'une ville étrangement déserte. Léa Pool magnifie ses personnages par la composition minutieuse de ses images, la lumière et les mouvements de caméra. **La Femme de l'hôtel** recourt à une habile mise en abyme du cinéma pour proposer une réflexion sur les rôles réels et fictifs que doivent souvent remplir les femmes, ainsi que leur recherche d'agentivité et de contrôle. Il se fait le miroir toujours pertinent de notre société.

## Elvis Gratton—Le King des kings de Pierre Falardeau et Julien Poulin

MICHEL COULOMBE



En fin de parcours, Elvis Gratton, vedette de trois longs métrages et d'une série télé (*Bob Gratton—Ma vie, my life*), me rappelait la créature du pauvre Victor Frankenstein. Sa créature lui avait complètement échappé. Pierre Falardeau a donné naissance à un monstre, mort puis ressuscité, à la demande générale. L'Elvis des débuts, celui de la demi-heure télé produite en 1981, avait été récompensé dans un festival de courts métrages à Lille. Au carrefour du burlesque et du politique, positionnement inusité, le film avait fait un triomphe à sa première projection à la Cinémathèque québécoise. J'y étais, comblé. Pierre Falardeau a aussitôt greffé deux demi-heures au segment d'origine pour créer le premier long métrage de la trilogie: **Elvis Gratton — Le King des kings** (1985).

À sa façon, le personnage imaginé par les coscénaristes Pierre Falardeau et Julien Poulin aura eu le même parcours qu'Elvis Presley, idole et inspiration de Robert Gratton, propriétaire d'un garage de banlieue. À ses

débuts, il a conquis le public. On n'avait jamais rien vu de tel. À la fin, on lui demeurait attaché, soit, mais il faisait pitié à voir. Le meilleur d'Elvis Gratton, ce qui lui a permis de s'inscrire dans la culture populaire québécoise, se trouve dans le premier court métrage. Le mordant du réalisateur, l'abandon de son interprète, les petites phrases qui font mouche. Dès l'origine, l'imitateur aliéné du chanteur américain est en tous points ridicule. Un homme grotesque, raciste, sexiste, fédéraliste, colonisé et amoral, dont on peut rire sans scrupules. Dans ce premier court, Pierre Falardeau tient le rôle d'un photographe qui demande à l'Elvis local de se déplacer vers la droite, toujours plus à droite, puis de se mettre à genoux. Au propre comme au figuré. Par la suite, le cinéaste continuera, inlassablement, de rabaisser et de politiser son personnage. Mais avec les années, l'effet de surprise s'est émoussé, supplanté par la vulgarité.

précise le producteur. Je ne saurais trop dire l'année exacte, mais c'est dans les années 1980 que nous nous sommes recentrés sur ce que nous voulions faire : de la production de contenus. Et aussi, il y a une autre évolution qui allait dans le sens de ce que l'on souhaitait et qui s'est concrétisée dans ces années-là : travailler avec des personnes à moyen et à long terme. Émond, Falardeau, Tana et d'autres. À une époque, nous nous sommes retrouvés cinq à l'ACPAV. Il y avait alors une continuité dans les duos formés par les producteurs et les réalisateurs : René Gueissaz a travaillé avec Jean-Daniel Lafond, Bernadette Payeur avec Pierre Falardeau et Bernard Emond, moi avec Paul... Au fil du temps, des liens se sont créés, qui continuent d'exister, comme ceux avec Sophie Deraspe et Sébastien Pilote», conclut Marc Daigle.

La coopérative se compose aujourd'hui de quatre producteurs et de deux personnes au soutien administratif. Marc Daigle, présent depuis les origines, Bernadette Payeur, entrée à la fin des années 1970, Robert Lacerte, arrivé officiellement en 2012 après avoir collaboré avec l'ACPAV au tournant des années 2000, et François Bonneau, qui s'est joint à l'équipe en 2018. Depuis 50 ans, les valeurs et la mission de l'organisme ont peu évolué

et se concentrent sur la production d'œuvres d'auteur, «un cinéma qui a une âme» pour reprendre l'expression de Bernadette Payeur. Avec des films aux budgets de moyenne envergure, allant de trois à cinq millions de dollars, l'ACPAV développe en ce moment une dizaine de sujets en parallèle, avec un taux de réussite de l'ordre de trois à quatre développements initiés pour un projet financé. Si ce ratio correspond peu ou prou à la norme de l'industrie, il n'en demeure pas moins que le métier de producteur est un perpétuel recommencement. Pour toutes sortes de raisons, plusieurs scénarios sont refusés par les institutions, tandis que d'autres sont abandonnés avant d'être soumis. «Malheureusement, ce sont des histoires très fortes auxquelles on a cru, mais que l'on doit abandonner en cours de route. Comme on dit dans le monde du sport, il n'y en aura pas de facile, précise Robert Lacerte. C'est vrai aussi dans la production cinématographique. Il faut toujours recommencer à zéro. Malgré que l'ACPAV ait 50 ans, on est toujours sur la même ligne de départ avec tout le monde. Et c'est la force du projet qui permet de se démarquer. C'est sûr que l'encadrement du projet joue, mais ultimement, on recommence toujours à zéro.» Lors de nos conversations, les membres avoueront à plusieurs reprises que

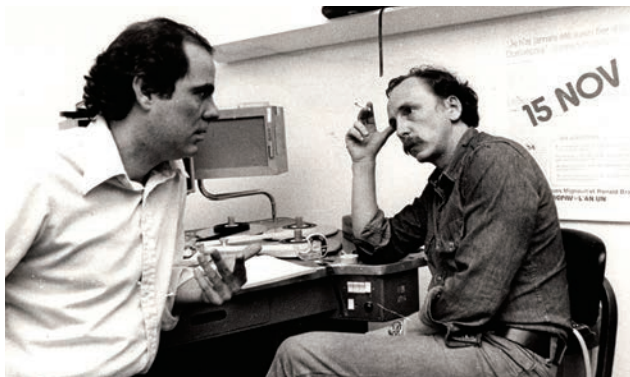
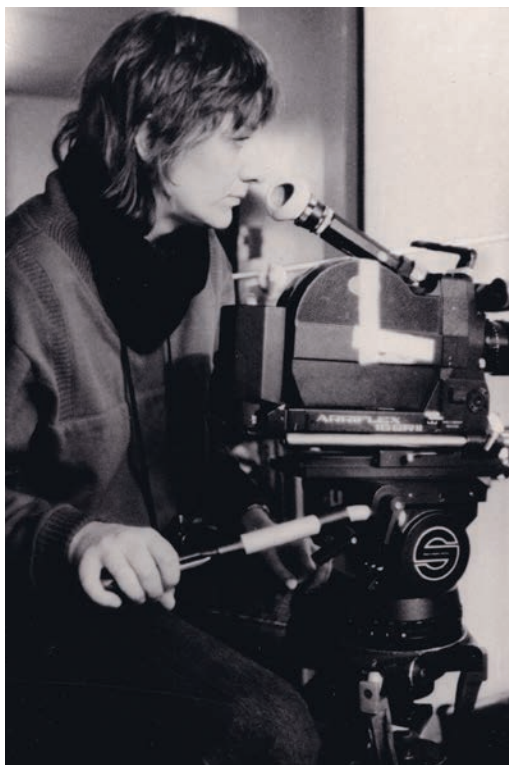


Photo: Carl Valiquet

Léa Pool lors du tournage de *La Femme de l'hôtel*, Hugues Mignault et Ronald Brault lors du montage du documentaire *15 novembre*, et Pierre Falardeau dirige son équipe sur le plateau du second volet du *King des kings: Les Vacances d'Elvis Gratton*

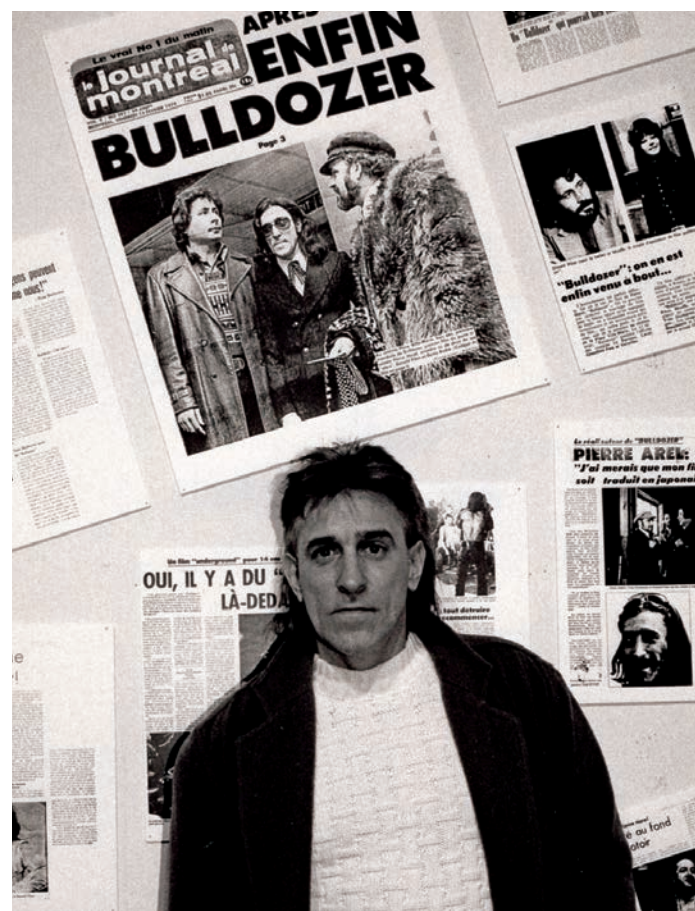




Pierre Falardeau, Bernadette Payeur et Pierre Harel à la Cinémathèque québécoise en février 1991 lors d'une soirée des Rendez-vous du cinéma québécois pour souligner les 20 ans de l'ACPAV — Photos: Véro Boncompagni

produire un film aujourd'hui est devenu plus ardu que par le passé. Et même s'ils n'hésitent pas à qualifier leur profession de « jeu cruel », « fragile », « solitaire » et « émotionnellement épuisante », ils affichent une passion communicative et une détermination à faire vivre le cinéma d'auteur quoi qu'il en coûte.

Avec raison serait-on tenté de dire en passant en revue une riche filmographie qui a permis à l'ACPAV de se tailler une solide réputation dans le milieu de la production au Québec, au point d'être intimement liée à l'histoire même du septième art de la province. Mentionnons ici quelques titres marquants sortis au cours des premières années de l'organisme. **L'Eau chaude, l'eau frette** (1976) d'André Forcier, la première œuvre de l'ACPAV à avoir été présentée à Cannes et à avoir été primée à l'international; **Ti-cul Tougas** de Jean-Guy Noël, salué par la critique locale comme meilleur film québécois de 1976; ou encore le méconnu drame social **Lucien Brouillard** réalisé par Bruno Carrière, qui avait été récompensé à la Semaine du cinéma de Mannheim en octobre 1983. L'année suivante, **La Femme de l'hôtel** de Léa Pool marquait un grand coup dans le parcours de l'ACPAV en engrangeant une dizaine de récompenses internationales, tout en proposant un style et un regard tout à fait nouveaux pour l'époque. « On



était en 1984, au FFM, se souvient Bernadette Payeur. On sortait du cinéma de papa avec Léa... C'était une Européenne qui proposait quelque chose que l'on n'avait jamais vu ici auparavant. Ça a donné un élan de modernité. De cette façon-là, il a été marquant.»

Certes, en cours de route, la volonté de se concentrer sur les jeunes cinéastes a été progressivement délaissée pour permettre de faire vivre une filmographie plus stable où il est beaucoup question de fidélité. La liste des productions de l'organisme dénote en effet une caractéristique frappante et tout à fait unique dans le paysage audiovisuel québécois: une relation à long terme entretenue avec les créateurs. Ainsi, des auteurs phares du septième art québécois ont effectué pratiquement toute leur carrière avec l'ACPAV. Bernard Émond y a fait tous ses longs métrages de fiction, dont la célèbre trilogie **La Neuvaïne**, **Contre toute espérance** et **La Donation**. Le réalisateur de **20 h 17, rue Darling** vient d'ailleurs de recevoir l'aval de la SODEC pour mettre en



# Paul Tana se souvient

Le cinéaste et professeur de l'UQAM à la retraite Paul Tana entre dans le milieu du cinéma en 1970, par l'entremise d'un petit rôle dans **Ainsi soient-ils** d'Yvan Patry. Deux ans plus tard, il intègre l'ACPAV pour y réaliser un premier court métrage intitulé **Les Étoiles et autres corps**. Depuis, il y a effectué la majorité de son parcours de réalisateur et siège désormais au conseil d'administration. Nous avons fait appel à sa mémoire pour relater ses débuts au sein de la Coopérative.


« À l'époque, faire un film, c'était presque comme aller sur la lune. Le cinéma, c'était très loin de mon quotidien de jeune homme qui a étudié en littérature. J'avais entendu parler d'une coopérative qui venait d'être créée. J'y ai trouvé des jeunes qui voulaient aussi faire du cinéma. Ils étaient beaucoup mieux préparés que moi. Je venais de Laval, j'étais un peu en marge. Petit à petit, je me suis intégré au groupe dont j'aimais l'idéal de défense du cinéma d'auteur, une idée portée par la Nouvelle Vague, par le cinéma italien et par le nouveau cinéma américain



Paul Tana photographié par Véro Boncompagni à l'occasion d'une entrevue avec Michel Coulombe publiée dans *Ciné-Bulles* en 1998 dont la couverture était **La Déroute**

qui commençait alors à émerger. Le réalisateur est au centre de la démarche de création. C'est cela qui m'intéressait. En dehors de l'ONF qui, selon ma perception, était plus reconnu pour ses documentaires, il n'y avait pratiquement pas d'endroit pour faire des films. Aussi, il y avait dans le privé une notion de cinéma... plus commercial. Je voyais ça comme un moyen de vendre son âme... comme quelque chose de pas très artistique, mais que je trouve, rétrospectivement, tout à fait légitime. Eux, comme nous, on a commis nos péchés. Alors qu'ils

faisaient un cinéma, appelons ça basement commercial, nous, nous faisons un cinéma d'auteur qui s'installait parfois dans un confort problématique, un certain égotisme cinématographique. C'était le tout début d'une industrie, mais disons que c'était le début d'une génération porteuse d'autres valeurs, d'une contestation de l'ordre établi... Le défrichage avec une idée de modernité derrière la tête. »

En 1979, Paul Tana réalise **Les Grands Enfants**, un premier long qui sera suivi de trois œuvres dans lesquelles il met en scène la communauté italienne du Québec sous l'angle du documentaire (**Caffè Italia, Montréal**, 1984), du rappel historique (**La Sarrasine**, 1992) et du regard contemporain (**La Déroute**, 1998). Selon lui, l'ACPAV possède une grande ouverture d'esprit, portée par sa mission de soutenir le réalisateur-auteur. Il est d'ailleurs l'un des probants exemples de la pérennité de la relation qui s'établit entre un producteur et un cinéaste. La solidité de ces rapports humains constitue sans aucun doute l'une des forces de l'ACPAV, a-t-il confié. Pour lui, les défis qui guettent la coopérative aujourd'hui sont ceux qui attendent le cinéma. Il insiste sur son besoin de continuer à faire des films « qui portent en eux un sens de la liberté, un regard libre sur la société dans laquelle on vit et qui, dans le même temps, puissent rejoindre un public, ce qui est une contrainte. Ces deux éléments sont extrêmement importants. C'est un défi à chaque fois, mais cela ne veut pas dire que le regard attentif de l'auditoire va inévitablement corrompre cette liberté d'imagination et d'expression. De cette contrainte, quelque chose de beau peut surgir. En 50 ans, on améliore beaucoup de choses. Aujourd'hui, on comprend un peu plus ce qu'est le cinéma pour pouvoir mettre ensemble ces deux aspects, qui sont à la fois le rapport au public et le besoin de transmettre des idées, des valeurs, des émotions, par le biais de nos histoires. C'est d'une importance capitale. L'ACPAV, c'est bien pour ça. Elle est là pour faire en sorte que s'il y a un artiste de cinéma qui veut s'épanouir, il va pouvoir y arriver. Et il a peut-être plus de chance d'y arriver là qu'ailleurs. » (Charles-Henri Ramond) 



Quelques cinéastes associés à l'ACPAV : Sébastien Pilote (*Le Démantèlement*), Richard Desjardins (*L'Erreur boréale*), Sophie Deraspe (*Antigone*) et Bernard Émond (*La Neuvaïne*)

chantier **Une femme respectable**, son prochain opus, adapté d'une nouvelle de Pirandello. Après avoir produit les trois courts métrages originaux de la série Elvis Gratton, Bernadette Payeur a piloté la création des huit films de Pierre Falardeau, dont les essentiels **Octobre**, **Le Party** et **15 février 1839**, qui fête ses 20 ans cette année. Associé à Marc Daigle, Paul Tana a signé quatre films d'une rare importance, dont **Les Grands Enfants** et **La Sarrasine**. Au cours des années 2000, l'ACPAV a rajeuni sa cohorte en intégrant de nouveaux noms, tels que Benoit Pilon (**Ce qu'il faut pour vivre**, **Iqaluit**), Sébastien Pilote (**Le Vendeur**, **Le Démantèlement** et **La Disparition des lucioles**) ou encore Sophie Deraspe (**Les Loups**, **Antigone**), cinéastes avec lesquels l'Association continue de développer des projets. De ses balbutiements jusqu'à sa maturité, marquée par ses réussites sur la scène internationale, l'ACPAV a participé à la naissance d'un nombre impressionnant d'incontournables de la cinématographie québécoise.

« On est là parce qu'on aime le cinéma. La coopérative, c'est l'entraide, c'est le travail d'équipe, c'est

le partage des cachets. On ne cherche pas nécessairement à se démarquer les uns des autres; on va plutôt collaborer tous les quatre à un film. On va éventuellement intégrer une autre personne, un autre producteur... Ça fait longtemps que l'on veut assurer notre relève. On a rencontré bien des gens, mais plusieurs voulaient lancer leur propre compagnie; ils ne souhaitaient pas être dans une coopérative, déplore Bernadette Payeur. Avant, plusieurs réalisateurs étaient membres; maintenant, on fonctionne beaucoup sur la base du partage de la production. C'est une façon de produire des films qui évite d'avoir besoin d'une grosse structure. On ne fait pas de télé, pas de pub. On privilégie une structure minimaliste pour pouvoir assumer l'administration et la production d'un film. C'est devenu difficile, parce qu'il faut maintenir une organisation en place et faire au moins un film par année. Or, il y a de plus en plus de jeunes qui veulent faire du cinéma d'auteur », précise la productrice.

Comme toutes les boîtes de production québécoises, l'ACPAV est aujourd'hui aux prises avec



## Le Party de Pierre Falardeau

LUC LAPORTE-RAINVILLE

S'il fallait créer un palmarès des films carcéraux les plus marquants de l'histoire du cinéma, gageons que **Le Party** (1990) y tiendrait une place de choix. Pourtant, l'argument de cette œuvre n'a rien d'exceptionnel : dans un établissement pénitentiaire, un spectacle égrillard est présenté par une troupe d'artistes, afin que les détenus puissent oublier leur affligeante captivité. Entre les mains de plusieurs réalisateurs, une telle amorce narrative aurait accouché d'un long métrage bêtement philistin. Mais avec Pierre Falardeau aux commandes, c'est une autre histoire : la vulgarité y devient une arme pour combattre le système carcéral dont l'objectif est d'anéantir tout espoir chez les prisonniers. Dialogues crus, gestes irrémédiables, sexualité délétère, tout cet étalage d'obscénités est un appel lancé à la révolte, laquelle ne peut s'embarasser de détails subtils. Car le metteur en scène n'a que faire des zones grises : la haine séparant les détenus des

autorités en place doit être la plus visible possible, et ce, pour mieux foudroyer le spectateur. En cela, Falardeau se rapproche d'un précepte formulé par Friedrich Nietzsche dans *Ainsi parlait Zarathoustra* : « Il faut parler à coups de tonnerre et à coups de feu d'artifice céleste aux sens avachis [...] ».

Bref, **Le Party** est une œuvre qui, par son sujet éristique, s'avère précieuse, voire indispensable. Cela est d'autant plus vrai que les films dérangeants se font très rares dans la cinématographie québécoise qui, à l'image du Québec actuel, s'enfonce dans le maîche infect de la bien-pensance. Parce qu'il ne faut pas se leurrer : le long métrage de Falardeau ne pourrait voir le jour aujourd'hui — même si le propos qu'il véhicule est légitime. Une autre preuve que les censeurs modernes ne cessent d'accroître leur importance dans l'espace public.



## La Femme qui boit de Bernard Émond

ORIAN DORAIS

Les films les plus connus de Bernard Émond sont sans doute **20 h 17, rue Darling** (2003) et **La Neuvaine** (2005). Comparativement à eux, **La Femme qui boit** (2001) tend à être oublié. Un sort injuste pour ce film puisque sa forme est aussi inventive que celle de **20 h 17...** et que ses thèmes sont aussi riches que ceux de la trilogie des vertus théologiques, dont **La Neuvaine** est le premier opus. Replonger dans le premier long métrage de fiction d'Émond, c'est d'abord redécouvrir l'ingéniosité de sa réalisation, qui situe le récit entièrement en intérieur, dans une succession de scènes en huis clos. Admirateur de Tchekhov, le cinéaste semble s'être beaucoup inspiré du théâtre pour penser ainsi son film. Les éclairages d'une froideur vaporeuse de Jean-Claude Labrecque et la direction artistique somptueuse d'André-Line Beauparlant — qui crée admirablement l'ambiance huppée dans laquelle évoluent les personnages — contribuent de manière

sensible à la mise en scène subtile d'Émond. Lequel a choisi de bâtir son intrigue de façon non linéaire — procédé qu'il reprendra dans **20 h 17...**, puis dans ses films suivants — ce qui lui permet de revisiter diverses époques de l'histoire du Québec, comme la Grande Noirceur et le combat pour les droits des femmes. Ce film marque également le début de la fructueuse collaboration entre Émond et Élise Guilbault, qui incarne à merveille ce personnage de femme vaillante, déterminée à vivre libre, malgré une pression sociale si forte que l'alcool devient sa seule échappatoire. Mais surtout, avec ce film, Émond établit d'ores et déjà les thématiques qui vont habiter son œuvre : la fragilité des certitudes existentielles, l'injustice, les questionnements sur la présence de Dieu, le sens de la vie et l'importance de la transmission alors que la protagoniste sera au final dévastée par la perte de son fils.



## La Neuvaine de Bernard Émond


FRÉDÉRIC BOUCHARD



Des images de la nuit montréalaise ouvrent **La Neuvaine** (2005), troisième long métrage de Bernard Émond. L'agitation de la ville et une tragédie innommable semblent perturber le sommeil de Jeanne, médecin qui, incapable de retrouver une forme de quiétude, monte dans sa voiture et roule toute la nuit jusqu'à Sainte-Anne-de-Beaupré. François, lui, vit à Baie-Saint-Paul avec sa grand-mère mourante. Croyant, il choisit de venir entamer une neuvaine dans la petite ville située sur la Côte-de-Beaupré. Sur le quai, devant le fleuve Saint-Laurent, les deux se rencontrent et s'apprivoisent doucement.

Premier volet d'une trilogie consacrée aux vertus théologiques — la foi, l'espérance et la charité —, le film de Bernard Émond constitue avant tout un moment décisif dans un œuvre qui sera dès lors imprégné de questions morales, philosophiques et existentielles. Plus encore, il explore les conséquences intimes et sociales d'un Québec prétendument affranchi de son

passé religieux en réactualisant deux visions du monde opposées, mais solidaires.

Quinze ans après sa sortie, **La Neuvaine** bouleverse toujours autant. Ne serait-ce que par la sobriété et la délicatesse d'une mise en scène au diapason de la quête de rédemption de son héroïne, mais aussi, et surtout, pour la réflexion toute méditative que le cinéaste propose sur l'existence en conjuguant le rapport à la foi et à l'athéisme dans un récit qui remet à l'avant-plan l'humanisme et la spiritualité. À travers cela, les paysages pittoresques de Charlevoix et du Cap-Tourmente se transforment en véritables sanctuaires devant la caméra de Jean-Claude Labrecque qui révèle un coin de pays encore trop rare au cinéma. Enfin, au cœur du film, une révélation, Patrick Drolet en figure de bonté, presque sainte. Et Élise Guilbault, scellant une collaboration entamée avec **La Femme qui boit** et qui devient sous les yeux du spectateur la muse du cinéaste. Du très grand cinéma. 


## Le Vendeur de Sébastien Pilote

MARIE CLAUDE MIRANDETTE



Dans **Le Vendeur** (2011), Sébastien Pilote brosse le portrait de Marcel Lévesque, un sexagénaire ne vivant que pour son travail et sa famille, que le destin frappe de plein fouet. À ce tableau déchirant se greffe celui d'une région en perdition, dévastée par la désindustrialisation et l'exode des jeunes. Une bulle d'Amérique qui disparaît silencieusement, dans l'indifférence, sous le joug d'une mondialisation sans âme qui laisse exsangues des territoires entiers dont l'économie reposait sur l'exploitation mono-industrielle.

Le récit, sobre et simple, est d'une extrême précision; en toile de fond, les austères paysages hivernaux s'étirent à l'infini et la vie se déroule au ralenti, ponctuée par le décompte des jours de fermeture de l'usine de pâtes et papiers dont les machines ne ronronnent plus. Dans cet univers figé dans le temps et l'espace, Marcel vend plus que des voitures; c'est

un marchand de rêve, d'espoir. Un champion toutes catégories qui connaît tous les ressorts des « vieux vendeurs de chars » et sait faire naître le désir, même si cela doit précipiter la perte de ceux qu'il appelle affectueusement ses « amis ». Dans le rôle-titre, Gilbert Sicotte est simplement remarquable de vérité; il porte sur ses épaules voûtées un film teinté d'humanisme, qui distille avec maestria l'agonie d'un monde, sous le regard tendre, nostalgique, mais lucide de Pilote. Une admirable poésie de l'ordinaire, filmée avec sensibilité par Michel La Veaux, qui ne laissera personne indifférent. Un film qui marqua les débuts pleins de promesses d'un jeune cinéaste originaire du Saguenay-Lac-Saint-Jean, royaume auquel il devait ensuite consacrer deux autres opus aux effluves réalistes : **Le Démantèlement** (2013) et **La Disparition des lucioles** (2018). Et bientôt un troisième : **Maria Chapdelaine**. 



une recrudescence des projets soumis aux institutions, qui, bien qu'elles aient augmenté leurs ressources, ne peuvent répondre à toutes les demandes. Cette compétition s'accroît d'année en année, impliquant, entre autres, un resserrement des budgets qui entraîne à son tour une réduction des durées de tournage, mais aussi, un besoin de plus en plus criant de visibilité. Lors de nos entretiens avec les membres de l'équipe, il a été longuement question de cette fameuse notion de succès qui semble plus que jamais indispensable à la survie des boîtes de production, obligées de mettre au monde des œuvres qui se démarquent dans les festivals d'importance, tels que Cannes, Berlin, Venise ou Karlovy Vary, tout en obtenant l'assentiment du public et celui de la critique québécoise. Ce fut le cas pour **Antigone** de Sophie Deraspe, dernier-né des poulains de l'ACPAV, dont la très probante réussite est encore fraîche en mémoire.



Les plus récents producteurs rentrés à l'ACPAV : François Bonneau, arrivé en 2018, et Robert Lacerte, officiellement en poste depuis 2012 — Photo : Éric Perron

L'ACPAV a tenu le cap toutes ces années et envisage l'avenir avec une relative sérénité. Certes, la vidéo à la demande (VOD) entraîne dans son sillage un changement radical dans le rapport que le spectateur entretient avec l'image animée. Bien résolu à continuer de fournir du contenu de qualité, quel que soit son mode de visionnement, les producteurs de l'ACPAV n'y voient pas pour l'instant une menace.

«Aujourd'hui, même avec un simple téléphone, le spectateur peut regarder une foule de choses. On ne peut rien y faire. Personnellement, ce que je veux faire, c'est du cinéma. Je n'ai rien contre les séries, les téléromans ou les webséries, qui sont de plus en plus populaires et qui font en sorte que le temps-écran pour le septième art est peut-être diminué chez le spectateur, explique François Bonneau. Mais même si les gens regardent moins de films, je crois que le cinéma a toujours sa raison d'être. Plusieurs cinéastes d'ici et leurs films voyagent à travers le monde. Le Québec se démarque mondialement. On pourrait entrer dans un grand débat identitaire, mais le Québec a quelque chose de particulier. Que l'on soit indépendantiste ou non, je pense que le Québec est différent, affirme le producteur. Cela participe d'une volonté de laisser une trace: c'est une manière

d'exister et de révéler quelque chose sur nous. Et je veux contribuer à ça en tant que producteur. Après, je préférerais que la diffusion soit le plus possible sur grand écran pour que la visibilité du film soit plus importante, mais je n'ai aucun contrôle sur le nombre de semaines qu'il restera à l'affiche... Ce que je veux, c'est que le contenu soit vu. En salle ou en VOD... Il faut l'accepter», se résigne le producteur.

On l'a évoqué précédemment, l'avenir de l'ACPAV passera par le renouvellement de son équipe. L'organisme dit chercher actuellement des producteurs volontaires, ce qui n'est pas si simple dans la mesure où le système coopératif n'est pas, instinctivement, celui auquel on pense en matière de production de films. Rétrospectivement, on peut parler d'exploit lorsque l'on aborde la question de la longévité. Cinquante ans à défendre le cinéma d'auteur, ce n'est pas une mince affaire. Surtout dans un contexte de diffusion des films de plus en plus changeant, voire fragilisé. Bon gré mal gré, l'ACPAV aura réussi à dresser une feuille de route remarquable, faite de films phares, d'autres tombés dans l'oubli, mais tous portés par un collectif de passionnés. 