

Nouveaux producteurs Nouvelles stratégies ?

Philippe Gajan

Number 152, June–July 2011

Renouveau du cinéma québécois

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/65031ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Gajan, P. (2011). Nouveaux producteurs : nouvelles stratégies ? *24 images*, (152), 11–13.

Nouveaux producteurs

NOUVELLES STRATÉGIES ?

par Philippe Gajan

AU VU DE L'ENSEMBLE DES BOULEVERSEMENTS DE L'INDUSTRIE DU CINÉMA, CE N'EST PAS SEULEMENT une nouvelle génération de cinéastes que les années 2000 ont engendrée mais également de « nouvelles » façons de « fabriquer » et de « donner à voir » des films. Produire et distribuer sont deux métiers en profonde mutation. Des métiers qui ont évolué au gré à la fois des politiques institutionnelles et des frondes des créateurs, des nouvelles technologies de production comme de communication, mais également des mentalités. Pour dire vite, si le Québec est passé, au cours du temps, d'un cinéma de cinéastes à un cinéma de producteurs et plus récemment à un cinéma de distributeurs (voir à ce sujet l'exceptionnel document de Denys Desjardins, *La vie privée du cinéma québécois*), le combat des cinéastes qui réclament d'être considérés comme maîtres de leurs films n'a jamais cessé et continue d'alimenter nos écrans en œuvres fortes et originales. Car si l'avènement des *Boys* en 1997 reste une date marquante en ce qui concerne les tentatives d'industrialisation et de privatisation du septième art au Québec, un autre cinéma, plus artisanal, s'est toujours levé pour clamer fièrement sa différence et son rayonnement, deux mots que revendiquent plus que jamais les (jeunes) producteurs et les cinéastes d'ici. Douze ans après la création des enveloppes à la performance, dernière tentative en date (et dernier échec) de doter le Québec d'une véritable industrie du cinéma, voici un rapide tour d'horizon des (nouvelles) forces en présence.



Le vendeur (2011) de Sébastien Pilote

MICRO_SCOPE, KINO ET PHILIPPE FALARDEAU : EN CUISE DE GENÈSE

Il est impossible, bien sûr, de commencer ce survol sans signaler la contribution remarquable dans cette histoire de Micro_scope, société de production de Luc Déry et Kim McCraw. La reconnaissance dont bénéficient ses productions, tant sur la scène locale qu'internationale, dans les grands festivals (Cannes, Venise, Berlin, etc.), la notoriété et la singularité de ses auteurs maison, Philippe Falardeau et Stéphane Lafleur, le succès impressionnant tant ici qu'à l'étranger de l'ambitieuse coproduction *Incendies* de Denis Villeneuve et enfin son engagement envers le court métrage et la génération montante (Anaïs Barbeau-Lavalette, Émile Proulx-Cloutier) font de cette jeune entreprise (Luc Déry l'a créée en 2002) un point de référence

incontournable. C'est que Micro_scope est à la fois la plus jeune des vieilles maisons de production québécoises et l'une des plus vieilles parmi les jeunes, d'abord parce que son mode de fonctionnement est relativement classique et repose sur la sainte trinité du financement public : Téléfilm Canada, SODEC et les crédits d'impôts, ensuite parce que, si sa philosophie (« produire, autrement ») l'entraîne vers des projets souvent différents, il reste que l'entreprise s'inscrit dans une certaine continuité. À ce titre, la présence dans son catalogue d'un film de Denis Villeneuve bien sûr, mais aussi d'André Turpin et de Marie-Julie Dallaire (trois des six mousquetaires du *Cosmos* de Roger Frappier) avec leurs nouveaux projets, est éloquent. Micro_scope peut donc être considérée à plus d'un titre comme le trait d'union entre la génération X des années 1990 et celle dite Y, des années 2000.

Trait d'union que ne se considère peut-être pas Philippe Falardeau, et qu'il est pourtant. En 2000, avec son film *La moitié gauche du frigo*, il donnait en quelque sorte le coup d'envoi au Québec de ce qu'on a appelé le cinéma numérique (à



La moitié gauche du frigo (2000) de Philippe Falardeau

son corps défendant, si je me souviens bien, car il revendiquait bien plus le cinéma que le numérique). Ce film, qui affichait une grande liberté de ton, avait déjà été produit à l'époque par Luc Déry (avec Josée Roberge et Joseph Hillel) à l'aide d'un budget modeste et surtout tourné au moyen d'une caméra mini DV (mais gonflé en 35 mm pour une exploitation commerciale en salle). Il y a à peine plus de dix ans, les « petites caméras » faisaient une entrée remarquée dans les discussions entre gens de cinéma. N'est-ce pas Francis Ford Coppola qui prédisait alors une nouvelle ère démocratique ? La chaîne française ARTE a produit à cette époque une série de films tournés avec ces caméras et armé de ces outils, symboles d'une révolution en marche, des cinéastes comme Claude Miller mais également des metteurs en scène de théâtre comme Olivier Py. Aujourd'hui, on parle de tournage en haute définition avec des appareils photo (le désormais célèbre Canon 5D) ou des téléphones cellulaires ; les logiciels de montage se sont invités depuis belle lurette dans les ordinateurs personnels, sur Internet et les nouvelles plateformes s'affirment plus que jamais comme de sérieux concurrents dans une redéfinition de la donne en ce qui concerne la diffusion et la distribution. Bref, le mouvement Kino était né (en 1999) et l'aura des tournages fauchés, à son apogée. Mobilité, liberté, souplesse, légèreté et... absence de complexes.

Le cinéma, art industriel par excellence, inaugurerait à ce moment une nouvelle ère où paradoxalement allaient se côtoyer des films aux budgets sans cesse croissants et les « indépendants », condamnés au nom de (faux) critères de rentabilité, à faire plus et mieux avec beaucoup moins d'argent. Art contre industrie, cinéma d'auteur contre cinéma commercial, on a alors scindé, sur des critères essentiellement économiques, le cinéma en deux et consacré l'avènement d'un « cinéma à deux vitesses », continents qui n'allaient cesser de s'éloigner depuis. Si Micro_scope pouvait prétendre à l'art comme à l'industrie (et donc aux deux modes de financement), c'était moins évident pour une nouvelle génération qui devait faire ses preuves, et le défi était de taille.

METAFILMS, PORTE-DRAPEAU D'UNE GÉNÉRATION SANS COMPLEXE

La société la plus emblématique d'un bouillonnement créatif au regard de ses choix de projets, et donc l'une des plus aptes à relever ce défi, est aujourd'hui sans contredit Metafilms (Pascal Bascaron, désormais davantage en retrait, Sylvain Corbeil, Nancy Grant). Pas forcément en rupture avec les règles de financement d'hier, cette compagnie, depuis sa création en 2003, a accompagné le court métrage (Guy Édoin, Simon Lavoie, plus récemment Albéric Aurtenèche, Sophie Dupuis, etc.) et vient de se lancer dans le long métrage avec un bel appétit et surtout beaucoup de courage, une foi capable de déplacer des montagnes et une mentalité de guerrier (comme par exemple produire un long métrage de fiction tourné sur pellicule avec 50 000 \$). Déjà au cœur du dossier et du DVD consacrés au court métrage que nous avons édités en 2007 (*Une chapelle blanche* de Simon Lavoie, *Les eaux mortes* de Guy Édoin), elle a depuis ses débuts défendu crânement sa mission (« offrir à de jeunes auteurs atypiques les moyens d'exprimer leur vision du cinéma et du monde. La compagnie continue de chercher et de soutenir, avec respect et rigueur, des individus et des films singuliers »). Après *Nuit # 1*, premier long métrage d'Anne Émond et *Laurentie*, deuxième de Simon Lavoie (coréalisé avec Mathieu L Denis, en attendant le troisième !), Metafilms annonce¹ les premiers longs métrages de Frédéric Pelletier, d'Albéric Aurtenèche, de Karl Lemieux et d'Alexandre Chartrand. Clairement, on est passé à la vitesse supérieure chez Metafilms, revendiquant fermement une reconnaissance qui lui permettrait d'évoluer dans les grandes ligues – on parle ici de financement, bien entendu.

Voilà donc une nouvelle génération de producteurs pour une nouvelle génération de cinéastes : que l'on parle de révolution numérique ou d'évolution en phase avec les nouvelles technologies, il est certain qu'il y a là, à l'œuvre, un changement de mentalité. Car Metafilms n'est pas seule. De nombreuses structures très légères sont apparues ces dernières années. On a déjà signalé dans un précédent numéro la présence de EyeSteelFilm², compagnie de Daniel Cross et Mila Aung-Thwin, qui soutient des projets aussi divers que ceux de Halima Ouardiri (*Mokhtar*³) ou d'Éric Roach Denis (*Punk le vote*), mais également des initiatives comme le site Web Homelessnation.org. Il faut également citer l'exemple d'Unité centrale, société de production soutenant les réalisations de Vanya Rose et de Samer Najari, fondée par Galilé Marion-Gauvin, producteur en outre déjà clairement placé avec Ottoblix derrière les projets Web de plusieurs jeunes cinéastes. Citons encore Nitrofilms, une affaire de famille puisque la fratrie Fortin⁴ (Sarah, Guillaume et Pierre-Mathieu) préside à ses destinées, et Núfilms (Pascal Barbeau, aujourd'hui Reprise films) aux côtés de Maxime Giroux (et d'Ivan Grbovic). Le cas de Núfilms est d'ailleurs représentatif de cette décennie puisqu'à l'instar de beaucoup d'autres petites sociétés, celle-ci a d'abord produit des vidéoclips et de la publicité ainsi que des courts métrages. Et c'est un fait que durant cette période les frontières sont devenues plus poreuses que jamais entre les différents champs d'activité. Ce n'est bien sûr pas nouveau de voir des cinéastes aux prétentions artistiques affirmées réaliser des clips ou de la pub. Ce qui l'est davantage et qui semble assez emblématique de ce début de siècle sous le règne du DIY (le « Do It Yourself »), c'est de voir de petites structures de production revendiquer clairement cette démarche. Plus que de la confusion des genres, il y a là un nouvel esprit entrepreneurial bien dans l'air du temps... et qui nous renvoie

curieusement à la naissance (ou peu s'en faut) de la privatisation du cinéma québécois et à Onyx Films (voir à ce sujet l'incontournable *La vie privée d'Onyx Films* de Denys Desjardins), compagnie des frères Lamy, Fournier et Héroux, rejoints par Gilles Carle qui y réalisera successivement *Le viol d'une jeune fille douce* (1968), *Red* (1970) et *Les mâles* (1971) et qui symbolise un autre boum, celui du cinéma québécois des années 1960 (jusqu'au succès en 1970 de *Deux femmes en or* qui paradoxalement signifiera le déclin de cette maison de production représentative des débuts de l'industrialisation du cinéma québécois). Onyx Films⁵ ces années-là s'appuiera sur la production de publicités (celles de Labatt réalisées par Gilles Carle par exemple) ou de films de commande d'entreprises commerciales pour financer ses longs métrages qui se voulaient populaires, selon le désir de Gilles Carle qui avait quitté l'Office national du film dont la mission le refrénait. La liberté, mais à quel prix! Ce prix, Gilles Carle était prêt à le payer car, en plus de la liberté de création, il y gagnait, à n'en pas douter, le plein contrôle sur son œuvre.

DENIS CÔTÉ ET LE RENOUVELLEMENT DU MODÈLE DE GUÉRILLA À LA QUÉBÉCOISE

Liberté de création et contrôle de l'œuvre sont les maîtres mots de cette épopée... Et pour poursuivre dans cette veine et comprendre d'où l'on vient, il faudrait sans doute remonter à 1988 et à la création des Films de l'autre, il faudrait revenir sur les luttes pour la reconnaissance du cinéaste producteur et peut-être même sur la naissance des centres d'artistes, sur les modèles coopératifs comme l'ACPAV⁶ (Marc Daigle, Bernadette Payeur) qui fête cette année ses quarante ans de belle façon avec la sélection du *Vendeur*, premier long métrage de Sébastien Pilote, au festival de Sundance... Cette histoire a pour jalons Cinéma libre et André Forcier (1971), Société nouvelle de l'ONF et Vidéographe (1971), Main Film, PRIM (1980) ou encore Spirafilm (1977) à Québec. Bref, une histoire de femmes et d'hommes qui se sont battus pour la reconnaissance d'un cinéma de création libre et indépendant.

La version contemporaine, ou plutôt le dernier chapitre à ce jour de ce combat pourrait curieusement s'incarner dans les structures d'autoproduction sur mesure dont se sont dotées les cinéastes Denis Côté (Nihilproductions) et Rafaël Ouellet (Estfilmindustri) auxquelles les coopératives et autres centres d'artistes ont ouvert la voie. Il est d'ailleurs assez intéressant de voir que Stéphanie Morissette, à leurs côtés depuis le début, a maintenant également joint à titre de productrice les rangs de la Coop Vidéo qui partage pour une bonne partie leur vision (notamment en ce qui a trait au contrôle artistique aux mains des auteurs)⁷.

Cette indépendance et le contrôle absolu que Denis Côté et Rafaël Ouellet exercent sur leurs productions a probablement aidé le premier à réaliser cinq longs métrages en six ans (sans compter les courts et moyens métrages) et le second, trois depuis 2007, rapide enchaînement de tournages peu courant, voire étonnant au sein d'un cinéma où beaucoup de cinéastes se plaignent de ne pouvoir tourner, faute de moyens. Leur premier secret est de tourner à tout prix, c'est le cas de le dire, et le second, qui n'en est pas un, découle de leur décision de passer outre les structures traditionnelles de financement. Devant la lenteur des processus de décision des institutions, face à la limitation des fonds disponibles pour un cinéma quasiment financé à 100 % par les deniers publics, de plus en plus de cinéastes choisissent d'emprunter des voies parallèles, quitte à « officialiser » une démarche à deux

vitesse qui verrait se succéder des projets produits à l'aide des fonds disponibles des institutions, et des projets plus personnels financés par des bourses des conseils des arts, voire à compte d'auteur. C'est un peu ce qu'ont commencé à faire Robin Aubert (du plus personnel *À quelle heure le train pour nulle part* au plus « institutionnel » *À l'origine d'un cri*), Simon Lavoie (du plus « institutionnel » *Déserteur à Laurentie*) ou même Maxime Giroux, à son corps défendant (*Demain* financé par les institutions versus *Jo pour Jonathan* largement à compte d'auteur et grâce au Conseil des arts). D'ailleurs pour être plus juste dans ce cas, la SODEC et Téléfilm Canada sont intervenus *in fine* pour la postproduction, pratique de plus en plus répandue (*Nuages sur la ville* de Simon Galiero, *J'ai tué ma mère* de Xavier Dolan).

Il est trop tôt pour dire ce que nous réserve l'avenir, mais un tel afflux de premières œuvres depuis 2005 est assez nouveau dans notre (courte) histoire. S'il faut se réjouir de cette « abondance » et du désir de cinéma qu'elle révèle, en mesurer l'impact est loin d'être aisé. Une chose semble par contre certaine, les modèles traditionnels sont à repenser. Entre un secteur de la distribution commerciale en faillite ou peu s'en faut, et la pénurie de salles, la déréglementation des nouvelles plateformes ou encore le vague à l'âme de l'industrie télévisuelle, une chatte n'y retrouverait pas ses petits... et le spectateur non plus d'ailleurs. Au sein des institutions créées pour épauler les entreprises culturelles (SODEC et Téléfilm Canada), la répartition des projets entre « fonds indépendant » et « fonds régulier » introduit une distinction aujourd'hui caduque et surtout ne paraît plus en mesure de répondre à la situation. Et franchement, la coexistence de phénomènes



Les eaux mortes (2006) de Guy Édoin

contradictaires comme l'échec des « produits » *Lappât* et *Angle mort* et le formidable succès d'*Incendies* ne simplifie pas la donne. Tant mieux! ²⁴

1. metafilms.ca/index.php?projets/
2. Voir le dossier sur distribution et cinéma d'auteur : n° 146 – mars-avril 2010, p. 35.
3. Voir p. 28.
4. Voir p. 34.
5. Voir à ce sujet le texte de Pierre Barrette « Naissance et mort du cinéma populaire », n° 146 – mars-avril 2010, p. 4.
6. « L'ACPAV (Association coopérative de productions audio-visuelles) est née en 1971 du désir et du besoin qu'éprouvaient les jeunes cinéastes québécois de l'époque, dont entre autres Pierre Harel, Jean Chabot, Mireille Dansereau, Roger Frappier, Marc Daigle, Hubert-Yves Rose, André Théberge et Yves Beauchemin, de créer une structure de production souple et conforme à leur démarche créatrice en plus de mettre en commun outils et expertise. »
7. « Depuis trente ans, la Coop Vidéo de Montréal soutient la création et plus particulièrement celle de ses membres. Le mandat de notre organisme pourrait se résumer ainsi : favoriser l'émergence d'œuvres vidéographiques et cinématographiques riches et porteuses de sens, et veiller à ce que le contrôle artistique demeure entre les mains des auteurs. »