

COPIE ZERO

8

L'ASSOCIATION COOPÉRATIVE
DE PRODUCTIONS
AUDIO-VISUELLES
PREMIÈRE DÉCADE



CINEMATHEQUE QUEBÉCOISE
MUSÉE DU CINÉMA

FEV 13 1981

COPIE ZÉRO
Rédacteur/Editors
Pierre Jutras
Pierre Véronneau



MUSÉE DU CINÉMA
LA CINÉMATHEQUE
QUÉBÉCOISE

335, BOUL. DE MAISONNEUVE EST, MONTREAL, QUEBEC H2X 1K1, CANADA
TEL. (514) 845-8118 CABLE CINEMATEK

COPIE ZÉRO paraît quatre fois l'an. Toute information qu'il contient peut être reproduite sans autorisation avec, en référence, Copie Zéro / La Cinémathèque québécoise.

COPIE ZÉRO is published four times a year. All information featured in this bulletin may be reproduced without further authorization on condition that Copie Zéro / La Cinémathèque québécoise is credited as the source. Two issues each year, one concerning features and the other shorts, are bilingual. The others are only in French.

Abonnement/Subscription
cf page 46

Dépôt légal
Bibliothèque nationale du Québec
Premier trimestre 1981
Courrier de seconde classe
Enregistrement no 1688.
ISSN 0709-0471

Maquette de la couverture
Jorge Guerra

Nous tenons à remercier les membres de l'Ac-pav pour leur collaboration à la réalisation de ce numéro de COPIE ZÉRO.

Cette publication bénéficie de l'aide du **Conseil des Arts du Canada.**

Copie Zéro est membre de l'**Association des éditeurs de périodiques culturels québécois.**

Photos de la table ronde: Alain Gauthier

Photo de la couverture:

En haut à gauche: Mireille Dansereau et Brigitte Sauriol, LA VIE RÉVÉE.

En haut à droite: Pauline Julien, BULLDOZER.

En bas: Robert Maltais, Gabriel Arcand et Pierre Guénette, TI-CUL TOUGAS.

Présentation

Dans l'histoire du cinéma québécois, rares furent les coopératives de production et rarissimes celles qui survécurent dix ans. Dans ce contexte, consacrer un numéro à l'*Acpav*, c'est tourner notre objectif vers un phénomène unique, exceptionnel. Certains s'étonneront: Déjà dix ans! On n'aurait jamais gagé cela à l'époque.

En effet, il y a quelque chose d'insolite, de surréaliste dans cette longévité, alors que le bord du gouffre fut le lot quotidien de la coop et que certains se préparaient sûrement à chanter requiem pour un phénix. C'est ce sinueux périple que suit à la trace le chapitre intitulé "Chronique des années de braise". Mais alors comment expliquer la survie de l'*Acpav*? Paul Tana parle du désir sauvage de faire du cinéma et plusieurs cinéastes en témoignent. Derrière l'image, il faut deviner l'enthousiasme qui a motivé un nombre incroyable de jeunes cinéastes à investir énergie, temps et argent dans une entreprise qui les servait, bien sûr! (d'ailleurs la contradiction entre la motivation coopératiste et le désir de faire son film, un point c'est tout, se repère tout au long de l'histoire de l'*Acpav*), mais qui en même temps permettait à une aventure cinématographique d'exister, qui n'aurait pu exister en dehors de la coopérative.

La liste des productions de l'*Acpav*, que nous publions, est impressionnante, pas tant en nombre qu'en qualité. Pratiquement toute une génération de cinéastes, qui a aujourd'hui dans la trentaine, y a fait ses premières armes, son écolage, et même davantage; et non seulement de réalisateurs, mais aussi de techniciens et de producteurs. Et qui plus est, les films produits à l'*Acpav* comptent parmi les plus importants de la décennie tournés hors de l'*ONF* et qui exploraient des voies nouvelles dans le domaine de la fiction cinématographique. Jean Chabot qualifie Pierre Harel d'ouvreur de frontières. En fait c'est tout l'*Acpav* qui fut animée d'un esprit de pionnier et les dix ans de son histoire constituent bien le plus beau western de l'histoire du cinéma québécois.

Nous avons essayé dans ce dossier de témoigner de tout cela, de montrer comment ces dix années furent un perpétuel processus avec ses discontinuités, ses décélérations, ses éclatements, ses réussites aussi; un processus dont le dynamisme reposait autant sur la vitalité de la structure coopérative que sur le bouillonnement social-national des années 70. Bien sûr, il aurait fallu inscrire davantage l'*Acpav* dans son contexte historique. Bien sûr, il aurait fallu la situer davantage dans l'ensemble du paysage cinématographique québécois. Nous n'avons pu qu'effleurer tout cela, et encore seulement à travers l'activité de la coop. Nous espérons seulement avoir pu convaincre le lecteur de l'importance culturelle et cinématographique de l'*Acpav*, avoir pu lui fournir quelques informations et réflexions sur cette expérience originale et surtout avoir pu aiguïser sa curiosité pour qu'il retourne voir les films de l'*Acpav*.

L'*Acpav* fut toujours déficitaire, c'est vrai. Mais où le cinéma qu'elle a produit aurait-il pu se produire? Les dettes de l'*Acpav* ont contribué à la richesse globale du cinéma québécois. Ne serait-il pas temps de le reconnaître?

MATIÈRES

Présentation p. 3

Chronique des années de braise p. 4-14

Un désir sauvage de faire du cinéma p. 15-24

Les conseils d'administration p.25

Témoignages p. 26-31

Les films p. 32-34

On en a dit... p. 35-46

Chronique des années de braise

1971

Le 18 janvier 1971, 11 cinéastes signent une déclaration d'association. Ils veulent former une coopérative "*dans le but de faciliter et de promouvoir la conception et la production de films de court et long métrage et autres oeuvres audio-visuelles, par des jeunes artistes québécois*". L'Acpav vient de naître (sa reconnaissance date du 6 février). Dans quel contexte cela se produit-il? Nous en sommes aux premières années de la SDICC. En ce temps-là, la Société se sent encore obligée envers les jeunes cinéastes canadiens. En 1969-70, elle donne 100,000\$ à six cinéastes désireux de réaliser leurs premiers longs métrages et 25,000\$ à huit autres pour tourner du court métrage. L'année suivante, d'autres pressions se font sentir car les jeunes réalisateurs s'organisent de plus en plus. Deux possibilités se présentent alors: aider les cinéastes à la pièce ou aider un regroupement de cinéastes.

Dans un premier temps, la SDICC choisit la réalisation à la pièce, jette son dévolu sur la Côte ouest et le 12 février 1971 débloque 50,000\$ pour financer des films dramatiques peu coûteux qui témoigneront de l'aptitude des réalisateurs à diriger des acteurs ou une équipe technique. Par ailleurs, la SDICC décide d'allouer un montant analogue aux jeunes cinéastes québécois. Or un certain nombre d'entre eux travaillent déjà à la mise sur pied d'un regroupement baptisé *Coopérative de production des cinéastes indépendants*. Cette coopérative ne brûle pas d'enthousiasme pour la solution émiétée de la SDICC car elle considère que de subventionner des productions individuelles, c'est dilapider en quelques mois une somme qui pourrait servir à de meilleures fins. En effet, mieux vaut utiliser cet argent pour acquérir un équipement de base et consolider une structure de production. Cette idée, la *Coopérative* réussit à la vendre à la SDICC qui s'engage, dès novembre 1970, à lui verser les 50,000\$ réservés aux jeunes cinéastes québécois. Reste alors la formalisation de toute l'entreprise: incorporation de la coopérative sous le nom d'*Association coopérative de productions audio-visuelles*, puis accord officiel de la SDICC le 14 avril 1971. Le communiqué de presse précise que cette subvention va à l'Acpav, "*qui s'est donnée, dès le départ, la triple tâche de fournir des services administratifs et techniques en plus d'apporter une aide à la pré-production. La coopérative a été formée en vue d'aider le jeune cinéma en mettant à la disposition des personnes intéressées les instruments administratifs et techniques nécessaires à la production et à la réalisation de films. Pour le jeune cinéaste, l'absence d'administration et de planification de la production a été, jusqu'à présent, l'une des principales pierres d'achoppement et l'un des rôles de la coopérative est d'assurer, à un prix raisonnable, de tels services*".

A ce moment-là, une trentaine de cinéastes font partie de la coop. Le premier projet auquel elle s'attelle, c'est BULLDOZER¹ de Pierre Harel. BULLDOZER avait été mis en branle en même temps que le projet de la coopérative et l'implication de la SDICC les liait l'un à l'autre. Pour la SDICC, BULLDOZER devait servir non seulement d'école aux jeunes cinéastes mais aussi d'endroit où expérimenter une nouvelle technique de transfert vidéo sur pellicule; cette raison expliquait l'intervention massive de l'organisme fédéral: 78,000\$ sur un budget de 85,000\$. Voilà donc l'Acpav branchée sur un projet concret alors que son fonctionnement n'est pas encore au point. Or ce projet secoue sérieusement la jeune Acpav dans la mesure où, d'une part, le film "pète" rapidement son budget (110,000\$ dépensés à l'été 71²) et où, d'autre part, son exécutif se voit handicapé par l'absence permanente de deux de ses membres et fait face à plusieurs problèmes internes.

Dans le magazine *Point de mire* du 17 septembre, Me Gabriel Lalonde³ témoigne de cette période: "*C'est alors qu'a commencé ce que nous nous étions pourtant bien juré d'éviter: la division du groupe en deux clans, ceux qui étaient montés à Rouyn autour d'Harel et ceux qui restaient à Montréal autour de Frappier. Ceux de Montréal se sont mis alors en frais d'organiser d'interminables réunions d'orientation, remettant en question ce sur quoi nous nous étions entendus au départ. Comme il semblait de plus en plus évident que le clan d'Harel ne reviendrait pas au sein de la Coopérative à la fin du tournage du film, on organisa deux assemblées plénières qui se terminèrent par la démission de l'exécutif. On en a donc élu un autre comprenant des anciens membres (Chabot et Daigle) et des nouveaux (Mireille Dansereau, Yvan Patry et Hubert-Yves Rose). J'ai cru que les choses allaient enfin se remettre en branle. Mais les conflits idéologiques, doublés de conflits de personnalités, reprurent de plus belle.*"

Voici donc l'Acpav avec un nouveau conseil d'administration et une nouvelle orientation. Cette orientation met l'accent sur le caractère des projets, sur la participation des membres et particulièrement de leurs délégués, l'exécutif. L'Acpav veut alors se donner une politique de production. Cela provoque de vifs débats au sein de l'exécutif. Il y a d'un

-
- 1- Nous utiliserons toujours le titre de sortie du film, peu importe ses titres de travail.
 - 2- Au cours de l'année 71, tout ce budget sera révisé et renégocié et au 30 décembre, l'Acpav estimera son coût de production à 135,100\$ pour lequel elle aura reçu de la SDICC 134,608\$
 - 3- Me Lalonde fut relié à l'Acpav de sa création en 70 à septembre 71.

côté ceux qui s'interrogent sur la signification du travail qui s'accomplit dans un cadre collectif, fruit d'une motivation commune, et qui veulent dépasser la thérapie individuelle pour produire suivant une ligne précise dans un cadre précis (Y. Patry); il y a ceux qui insistent sur le fait que le conseil doit proposer des schémas de fonctionnement viables sans imposer de politiques définies (M. Daigle); il y a finalement ceux qui optent pour la définition d'une plateforme à laquelle adhéreraient les membres (J. Chabot, M. Dansereau).

Au début de l'été 71, l'Acpav caresse plusieurs projets de long métrage: l'un de Claude Beaugrand, l'autre de Marc-André Forcier, le troisième de Mireille Dansereau, LA VIE RÉVÉE. C'est celui-ci qui en est au stade le plus avancé et c'est sur celui-ci que s'exerce d'abord la philosophie de la responsabilité collective. Pour avoir une idée de ce que cela implique concrètement, voici des extraits d'une lettre envoyée par l'exécutif à Dansereau et Patrick Auzépy et disponible pour tous les membres de la coop: *"Devant le stade avancé de votre production, il est impossible de mettre en place tous les mécanismes de transformations du scénario. Nous vous suggérons donc un ensemble de données en sachant bien que nous discuterons ce qui est possible de corriger avant le tournage et après le tournage (si évidemment ces suggestions vous semblent appropriées)... Au niveau de la cohérence de la logique interne du film, le scénario souffre d'un certain nombre de carences. En gros le film —selon votre propos— doit nous montrer une transformation, une évolution chez les personnages. Or on ne la sent pas... Pour qu'il y ait transformation, il faut qu'il y ait passage d'un état statique à un état dynamique, de l'aliénation des personnages à une désaliénation (libération). Il faudrait donc que la première partie du film fasse un constat probant de l'aliénation (société de domination, éducation, conditions de travail, etc.). Cela doit reposer aussi sur des faits réels et non des faits oniriques subjectifs... Toute la partie psychanalytique et onirique du film semble stéréotypée et de fait apparaît comme la plus faible... Ce n'est sûrement pas un 'reflet dynamique et stimulant de la collectivité' féminine*



LA VIE RÉVÉE de Mireille Dansereau

québécoise... Fondamentalement, ce sont donc nos éléments de révision. Ils poursuivent logiquement —nous le croyons— les normes nouvelles mises de l'avant par la Coopérative à tous les niveaux (financement coopératif, travail d'équipe, autonomie de diffusion, dépassement individualiste, idéologie différente, etc.) pour toutes ses productions et pour ses membres."

Cette lettre n'est qu'un reflet de l'ensemble des débats qui agitent l'Acpav et qui se concrétisent principalement dans deux textes exemplaires, le premier d'août, le second de septembre dans l'unique Bulletin de liaison publié par l'Acpav:

I: Point de départ et planification

1. Un premier objectif: exister concrètement

Jusqu'à maintenant, le travail des membres fondateurs de la Coopérative, ainsi que le travail de l'actuel conseil d'administration a été axé principalement sur la consolidation des bases concrètes de fonctionnement: administration, achat et location de matériel d'équipement, répartition budgétaire, secrétariat, etc. D'où une planification nécessairement centrée sur le court terme. Cette première phase de développement, dans les conditions actuelles, c'est-à-dire en fonction, surtout, du capital disponible et des ressources humaines et matérielles dont nous disposons, a été menée lentement (il ne pouvait en être autrement) mais sûrement, de sorte que de nouveaux objectifs, plus globaux et nécessitant une planification d'un autre ordre, peuvent dorénavant être visés. Ces nouveaux objectifs, compte tenu des contraintes objectives qui conditionnent toujours

l'évolution de la Coopérative, exigent que nous envisagions des solutions à court, moyen et long terme aux problèmes de participation que pose inévitablement un travail de production dans un cadre collectif.

C'est dans cette perspective que la permanence de l'Acpav, de concert avec les membres du conseil d'administration, travaille actuellement à rôder un certain nombre de mécanismes qui favoriseront: a) la participation des membres, b) l'élaboration de nouveaux modèles de production et de diffusion, c) la participation de la Coopérative, en tant qu'organisation collective, à la réalité cinématographique québécoise, en fonction de ses besoins culturels, politiques, économiques et sociaux(...)

3. De nouveaux objectifs à définir a) La participation des membres:

La Coopérative, par définition, est un cadre collectif de recherche, de production et de réalisation. C'est donc presque un truisme de dire que nous devons, à l'intérieur de l'Acpav, favoriser la participation de tous les membres à la définition et à la réalisation des objectifs. Il n'en demeure pas moins que cette évidence comporte un nombre de problèmes relatifs à l'organisation collective du travail. Un de ces problèmes est la communication ou, mieux, la circulation de l'information à l'intérieur de l'organisation...

Un deuxième problème propre à l'organisation collective du travail est la nécessité de la présence active des membres au sein de la Coopérative. Ici

4- Référence au Manifeste de l'Association professionnelle des cinéastes du Québec "Le cinéma: autre visage du Québec colonisé" publié au printemps 71.

nous avons cru bon de poursuivre en la systématisant et en la changeant d'un contenu critique, l'expérience des projections amorcée au tout début de l'existence de la Coopérative(...)

b) L'élaboration de nouveaux modèles de production et de diffusion

c) La Coopérative dans la réalité québécoise:

Le simple fait d'avoir mis sur pied une coopérative de production témoigne, en soi, d'une prise de position face à l'industrie cinématographique capitaliste (pour qui le film est une marchandise comme les autres dont il faut retirer le maximum de profit et dont la valeur correspond à sa valeur marchande). Or, vouloir échapper aux conditions 'aliénantes' de production/consommation imposées par les monopoles industriels du cinéma exige aussi que nous sachions nous situer clairement dans la réalité historique où s'inscrit objectivement notre travail. Autrement dit, nous avons à inscrire consciemment notre démarche dans le rapport des forces qui déterminent actuellement la situation politique, culturelle, sociale et économique du Québec. C'est là tout le sens de la phrase du manifeste de l'APCQ, reprise dans la politique de production de l'Acav:

"Nous voulons que la collectivité québécoise retrouve au cinéma un reflet d'elle-même qui soit juste, dynamique et stimulant."

La 'solution cinématographique collective' dont la Coopérative est une première manifestation concrète

demande donc à être poussée plus loin. Et pour être conséquents avec nous-mêmes, pour éviter, en d'autres mots, d'être réduits à un petit groupe marginal de producteurs privilégiés, nous devons nous donner les outils nécessaires à un enracinement véritable et à un engagement authentique dans la réalité québécoise(...)

Les nouveaux modèles de production et de diffusion

1. Nouveaux modèles de production: les modules.

Le module se définit comme une unité de RECHERCHE, de PRODUCTION et de RÉALISATION dans une sphère précise. Il réunit des conseillers spécialisés (personnes ressources) un ou des réalisateurs et des techniciens selon le besoin (4 à 6 membres, dont un responsable officiel). Chaque module est responsable de son activité propre. Cette autonomie interne a comme corollaire une liaison étroite avec l'exécutif, liaison assurée par l'animateur de la Coopérative (Normand Bissonnette).

Ainsi, tout projet s'inscrivant dans un module est d'abord étudié par le module en question; le résultat de cette étude est ensuite soumis au conseil d'administration qui verra à décider s'il convient de produire le document (film magnétoscope, audio-visuel, etc)...

Dans un premier temps, ces unités de réalisation devront nécessairement fonctionner par commande, les contraintes budgétaires de l'Acav ne permettant pas de financer les projets de ce secteur de production. C'est

pourquoi il est recommandé que les modules prennent d'abord connaissance de la réalité et des besoins immédiats de leur champ d'activité. Cette priorité devra être respectée si l'on veut que la structure modulaire de la Coopérative fonctionne dans les plus brefs délais possibles.

Pour l'instant, il est possible de mettre sur pied trois modules:

- a) un module "film pédagogique"
- b) un module "film de réhabilitation"
- c) un module "film d'animation socio-culturel, socio-économique, socio-politique."

Ces modules constituent la base initiale de la structure modulaire. Nous prévoyons qu'il faudra éventuellement les subdiviser pour créer d'autres modules lorsque le besoin s'en fera sentir(...)

2. Nouveaux modèles de diffusion

Il ne s'agit évidemment pas de concurrencer la diffusion du produit-film sur le marché de consommation, mais bien plutôt de penser un moyen de diffusion axé sur l'utilisation de films (ou tout autre document audio-visuel) dans différents milieux en fonction des besoins de ces milieux...

Pour ce qui est des stages de formation socio-politiques, nous signalons que le CQDC, le FRAP et le CFP (Centre de formation populaire) travaillent ensemble, depuis un certain temps déjà, à structurer des groupes d'étude et de travail intéressés à utiliser le film dans leur travail de formation à la base⁵.

II: Politique de production

-Prémisses (analyse du travail antérieur)

La Coop a été très souvent jusqu'à maintenant une réunion artificielle de cinéastes latents: des gens se sont greffés à une certaine subvention sans qu'on détermine un terrain d'entente, sans qu'on précise le cadre de production. Il faut maintenant partir de cette polarisation un peu négative du départ pour faire de la Coop un pôle positif et dynamique, pour trouver notre identité propre.

-Définition interne: la Coop en elle-même.

Il nous reste de fait à déterminer spécifiquement ce que serait une coopérative de cinéma au Québec en 1971. Nous proposons la définition suivante: c'est une assemblée de

cinéastes qui décide de faire des films dans un cadre collectif selon une motivation commune.

Cette motivation commune implique une politique culturelle et économique cohérente dont les jalons sont les suivants:

- une ligne générale qui s'inspirerait de la dernière phrase du Manifeste de l'APCQ: "Nous voulons que la collectivité québécoise retrouve au cinéma un reflet d'elle-même qui soit juste, dynamique et stimulant."
- l'invention de nouvelles formes de travail et de nouveaux modèles de production: (dépasser la perspective individualiste)

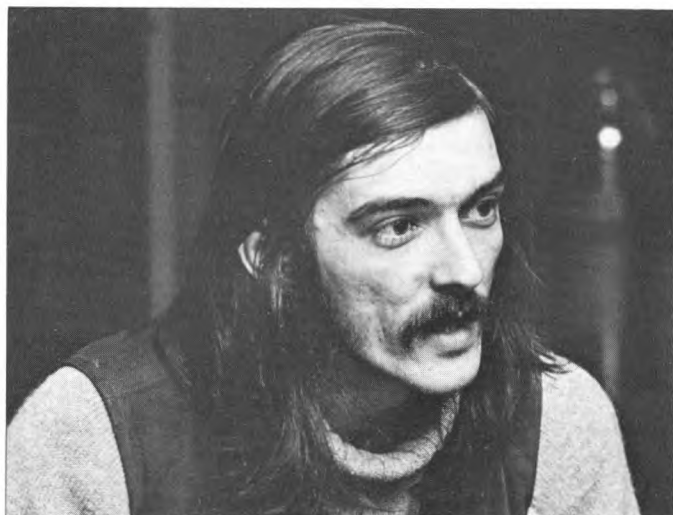
- une méthode de financement basée sur des petits budgets.

-Définition externe (la Coop par rapport aux autres pôles de production du cinéma d'ici)

Par notre ligne générale, nous voulons faire des films clairs, simples et enracinés. En fait, nous allons à l'encontre de tout un cinéma, d'ici et d'ailleurs, qui participe à la domination culturelle et économique du peuple québécois. Tout en produisant, en commençant dans les cadres établis, il nous faut chercher des solutions cinématographiques collectives.

5- Ici le Bulletin reprend un long texte descriptif intitulé "La formation des militants et le cinéma" paru dans le Bulletin de liaison du FRAP, vol. 1 no. 4, août 71.

On pourrait croire que l'Acpav n'en demeure en cette première année qu'au plan général, ce qui est assez vrai. Néanmoins elle acquiert tout l'équipement nécessaire à la prise de vues, au son et au montage, aménage des locaux d'administration et de travail, met en branle certains projets concrets (LA VIE RÉVÉE et AU SUJET D'UN CAMP D'ÉTÉ -



Roger Frappier

photo: Bruno Massenet



Jean Chabot

1972

Le début de l'année 72 donne lieu à de sérieuses remises en question. La tendance pragmatiste au sein de l'Acpav n'a jamais laissé tomber et les grandes déclarations d'intention ont beaucoup de difficulté à s'incarner dans des réalisations précises. Le climat est donc propice à un ré-équilibre des forces. Le tout se matérialise lors de l'Assemblée générale du 11 mai. La lecture du procès-verbal nous révèle un nouveau son de cloche. Même s'il est affirmé que "L'Acpav doit être vue par l'industrie privée comme un outil à la disposition des cinéastes et du même coup ne s'inscrivant pas dans les schémas traditionnels de la concurrence", on souhaite néanmoins que le domaine de la commandite soit davantage exploré et que les projets de longs métrages soient acceptés selon certaines considérations de rentabilité. Il y en a qui vont même jusqu'à souhaiter la coupure du lien ombilical avec la SDICC à cause de sa propension à imposer des exigences qui ne coïncident pas avec celles de l'Acpav. Le conseil d'administration élu par l'assemblée reflète bien la nouvelle orientation "productrice", Roger Frappier y représentant la tendance la plus radicale.

On peut percevoir le changement d'atmosphère dès la première réunion du nouveau conseil où l'on discute surtout d'appui à fournir à certains projets concrets et de la politique concernant le prêt ou la location d'équipement⁶. Mais dès la réunion suivante les affaires se corsent. Pourtant la SDICC vient de renouveler sa subvention de 50,000\$, ce qui

garantit le travail de l'année, et le lancement de LA VIE RÉVÉE est prévu pour le mois suivant. Alors que se passe-t-il pour qu'à nouveau les choses aillent mal? Il se passe tout simplement qu'on se demande si l'Acpav doit adhérer à l'Association des producteurs de films du Québec (APFQ). Cette question qui peut sembler anodine pose en fait tout le débat de la spécificité de l'Acpav. A l'intérieur du conseil, le clivage devient manifeste. D'un côté, il y a ceux qui ne croient pas que l'Acpav produise des films si différents de ceux des autres maisons de production. De l'autre, ceux qui sont convaincus du contraire et qui craignent même que la convention que le Syndicat national du cinéma (SNC) est à négocier avec l'APFQ soumette l'Acpav à des exigences qui ne seraient pas à son avantage. Pour résoudre le problème, on invite les membres du conseil à mettre par écrit leur conception de l'Acpav.

Le premier à se mouiller est Alain Chartrand. Constatant que l'Acpav n'est pas une école et que ses membres ont de la difficulté à s'occuper d'eux-mêmes, il propose de mettre l'accent sur la production, de s'acheminer vers l'indépendance vis-à-vis de la SDICC et de ne pas adhérer à l'APFQ pour ne pas y être assimilé. Roger Frappier opte quant à lui pour un questionnement global. On peut résumer sa pensée en quelques points saillants:

1- "Le problème de l'Acpav est enraciné dans des problèmes globaux plus fondamentaux comme celui de la nature de la société québécoise et plus spécifiquement celui de la production cinématographique au Québec noyé volontairement dans le modèle américain d'expression qui découle naturellement de la mise sur pied de l'industrie par les fédéraux. Tant qu'on ne changera pas la forme d'expression on dira toujours la même chose avec des sujets différents."

6- A noter que l'Acpav innove au pays en s'équipant d'une caméra super-16 dans l'espoir de tourner à meilleur marché des films qui, gonflés en 35mm, auraient ainsi un meilleur accès aux salles. LA VIE RÉVÉE est leur première production dans ce format.

2-La seule différence qui caractérise l'Acpav, c'est d'être subventionnée par le fédéral, ce qui est aliénant. Il faut se détacher de la SDICC et se tourner vers d'autres portes. Mais l'Office du film du Québec (OFQ) ne joue pas son rôle et, pour ce qui est de l'Acpav, lui offre des "pinottes". "Vaut mieux mordre la main de quelqu'un qui nous offre un bonbon quand on a faim que de rassasier son appétit pour dix minutes."

3- Le système coopératif de l'Acpav, c'est de la blague. Le cinéaste est toujours exclus de la démarche globale de son

film et n'est pas propriétaire de son travail qui revient à l'Acpav. L'Acpav est donc un regroupement de "cinéastes marginaux qui administrent d'autres cinéastes marginaux de la même manière que certains cinéastes moins marginaux."

Si l'année 72 se déroule sous le signe du questionnement, cela n'empêche pas l'Acpav de se consacrer à la production. Elle met en chantier deux courts métrages, participe à quelques films, mais surtout entreprend la production de deux nouveaux longs métrages: TU BRÛLES... TU BRÛLES... et UNE NUIT EN AMÉRIQUE.

1973

L'année 1973 débute par un coup d'éclat. Une dizaine de membres prennent rendez-vous avec le directeur de l'OFQ, rendez-vous qu'ils publicisent par la présence de journalistes. Ils veulent lui demander pourquoi l'Acpav ne figure pas parmi les maisons de production appelées à soumissionner sur les commandites gouvernementales. Or, puisque la commandite rapporte, ne pas figurer sur la liste, c'est se voir privé de pain quotidien et, de plus, cela constitue un jugement de valeur inacceptable aux yeux de l'Acpav. Cette action d'éclat, si elle permet à la coop de s'affirmer, lui rapporte peu à court terme. Elle laisse toutefois présager ce qui deviendra l'élément-clé de la réorganisation de l'Acpav: la commandite.⁸

En effet ce qui préside à l'activité de l'Acpav cette année-là, c'est la réorientation, que ce soit au plan de la production, de la diffusion ou de l'administration. Pourtant, par certains côtés, l'année ne s'annonçait pas différentes des autres: pleine de problèmes. C'est d'abord Frappier qui ouvrait le bal en démissionnant avec fracas. En mai, c'est à Robert Tremblay de brasser un peu de "marde". Il a en coproduction avec l'Acpav un film, LE QUEBEC SUA JOB, dont il voudrait retrouver entièrement les droits et les partager avec les figurants. Or l'Acpav manifeste certaines réticences, ce qui lui vaut l'accusation d'être une entreprise capitaliste comme les autres maisons de production et non une vraie coopérative. L'Acpav décide finalement de redonner à Tremblay tous les droits du film contre remboursement de son investissement.

Mais le cas Tremblay pose à nouveau la question de la définition de l'Acpav: coopérative de production ou maison de services? Encore une fois les membres du CA sont invités à prendre leur plume de philosophe. Le résultat paraît en juillet sous le titre: "Première synthèse concernant l'orientation de l'Acpav." Ce document de sept pages marque un jalon important dans l'évolution de la coop parce que, n'en demeurant pas au plan théorique, il énonce des recommandations précises concernant la production, la régie interne et la diffusion. Cette synthèse sera reprise par la suite, à peine modifiée, dans un texte d'orientation intitulé "Principes d'une politique de production à l'Acpav — Documents sur la réorganisation interne de l'Acpav" ainsi que dans la convocation de l'assemblée générale du 13 octobre (huit pages!).

Quels sont les points saillants de ces documents? On y réaffirme que "l'Acpav est un groupe de cinéastes et ar-

tisans qui se donnent ensemble des moyens de productions afin d'organiser, produire, distribuer, mettre en marché toute production audio-visuelle pour ses membres et pour d'autres" et que "ces derniers se réunissent pour détenir en commun et d'une façon égale un bien indivisible. (Ils) considèrent le cinéma comme une industrie, un lieu de production culturelle et comme moyen de communication de masse."

Cette définition implique que "l'Acpav vise avant tout à répondre à un besoin social, compte tenu toutefois des rapports de force existants actuellement dans le milieu du cinéma. L'Acpav retient comme priorités de satisfaire aux besoins de ses membres sans pour autant oublier la fonction sociale qu'elle peut jouer comme coopérative vis-à-vis de la production, la diffusion et l'exploitation cinématographique en général. La coopérative suppose avant tout un engagement coopératif de la part de ses membres. La formule implique de façon explicite que chacun de ses membres doit collaborer pour bâtir et gérer le bien qu'ils détiennent en commun. Les membres doivent s'impliquer dans une participation intéressée (cf politique financière) qui se traduit en une prise en charge concrète de leur part de l'existence de la coop."

Les autres points touchent à la production. Déjà l'assemblée générale du 4 mai avait parlé des problèmes financiers qui résulteraient de la fin de la subvention de la SDICC; on entrevoyait alors entre 20 et 25,000\$ de déficit de fonds de roulement qui s'ajouterait au déficit antérieur de 15,000\$. A cela venait s'ajouter le manque d'argent pour terminer les

7- Cette lettre de Frappier pavera la voie à sa démission d'avril suivant.

8- A noter qu'en mai l'assemblée générale proposera de mettre sur pied des coproductions de commandite avec *Prisma*. *Prisma*, par la bouche de son porte-parole Bernard Lalonde, déclinera l'offre.

9- Une des causes de tout cela, c'est la quasi absence de commandites et de productions entièrement financées (i.e. ne nécessitant pas d'investissement de la part de l'Acpav); durant l'année, l'Acpav n'obtient que quatre commandites du gouvernement québécois. Par ailleurs, elle termine quatre longs métrages (BULLDOZER, L'INFONIE INACHEVÉE, NOEL ET JULIETTE et UNE NUIT EN AMÉRIQUE), quatre courts métrages (AU SUJET D'UN CAMP D'ÉTÉ, LE LOUP BLANC, LES ÉTOILES ET AUTRES CORPS, Y'A TOUJOURS UN MAUDIT BOUT) et met en branle deux projets de long métrage: LA PIASTRE et l'ABSENCE.

films en chantier.⁹ La situation semblait tellement grave que le conseil qui précéda l'assemblée spéciale entrevit trois possibilités pour s'en sortir: liquider les biens et la production, transformer l'Acpav en école de cinéma ou demander une participation substantielle des membres. Naturellement les coopérants privilégiaient cette dernière proposition et ils la mirent à la base de leurs suggestions de réorientation.

Le plan de redressement qui fut adopté le 13 octobre mise autant sur l'engagement financier des membres (investissement per capita de 500\$) que sur l'appel à un dynamisme plus grand pour obtenir des productions entièrement financées, les seules à pouvoir couvrir les frais de fonctionnement de la coop. L'Acpav rompa dorénavant avec l'idée d'une maison de services et choisissait de tout mettre en place pour privilégier la production. Elle décide d'ailleurs d'adhérer finalement à l'APFQ.

Au plan interne, la grande innovation est la constitution d'un triumvirat baptisé Comité de régie interne (CRI) et composé de deux producteurs délégués et de la secrétaire exécutive. Le CRI, c'est une sorte d'exécutif pour tout ce qui touche à la production, "le creuset des politiques discutées et sur lesquelles statue le CA". Il prépare donc l'information destinée au CA, lui fait ses recommandations et sert de lieu de coordination entre les politiques des productions et celles de la coop. Le CRI devient dans les faits le placenta de la vie acpavienne. Le seul petit problème à surgir survient lorsque Guy Bergeron propose de différencier les producteurs délégués; l'un s'occuperait de la commandite (lui), l'autre des longs métrages (Daigle); on opte toutefois pour une répartition équitable des différents types de production.

La réorganisation interne prévoit aussi un pendant au CRI, le comité de diffusion (qui dans les faits fut toujours sacrifié). Qu'en est-il au juste? L'histoire commence lorsque les cinéastes de l'Acpav prennent conscience du fait que les distributeurs ne sont pas prêts à diffuser un cinéma différent et que leurs films risquent donc de dormir sur les tablettes ou, mais est-ce mieux, de bénéficier d'une sortie-suicide. Ils posent comme diagnostic que "trois fois sur quatre l'exploitation de tels films s'est résumée par un échec à la fois culturel (personne ou presque n'allait voir ces films) et économique (pas de public, pas de recettes)." A la mi-avril l'Acpav décide donc de prendre ses affaires en main et de sortir elle-même TU BRÛLES... TU BRÛLES dans un cinéma excentrique, le Rex près du Carré St-Louis, dans une salle de second ordre. Le moins que l'on puisse dire, c'est que, pour toutes sortes de raisons, l'aventure ne constitue pas un succès et ne fait pas débloquer le cul-de-sac.

Néanmoins l'Acpav ne démord pas (c'est d'ailleurs un de ses traits de caractère). Depuis quelques temps déjà, elle a acheminé au Conseil des Arts un dossier où elle met l'emphase sur tous les domaines où son travail fait preuve d'expérimentation et d'innovation: super-16, diffusion, étapes de pré-production, production comme telle. Elle espère donc obtenir de l'argent qui ne serait pas destiné à l'administration, mais à la production et à la diffusion. Rapidement, à la lumière de l'expérience TU BRÛLES, on ne conserve comme axe que la diffusion qui fait l'objet d'un dossier précis envoyé au Conseil.

On y lit notamment:

Les films québécois à petits et moyens budgets sont actuellement très peu vus et deviennent pourtant de plus en plus nombreux. Il est donc urgent d'organiser un circuit de diffusion parallèle, qui empêcherait les films de jeunes cinéastes d'être morts-nés.

A date, les tentatives d'organismes et de cinémas en ce domaine ont eu des résultats limités: Les films restent très peu vus et le public touché demeure restreint. Il faudrait donc une recherche orientée et une organisation permanente pour créer un marché à ce type de films. Il n'est évidemment pas question de battage publicitaire, mais, l'offre existe et doit se faire connaître pour être en demande. Chaque film a son public, qu'il s'agit de rejoindre par l'établissement d'un réseau adéquat.

Quel rôle l'Acpav, en tant que producteur de films, doit-elle jouer dans le système exploitation-distribution?

La place qu'elle occupe actuellement (avec les autres compagnies à priorités semblables) face à l'exploitation et à la diffusion, est extrêmement problématique. En effet, ses priorités en matière de production sont de faire des films à faible budget, n'impliquant pas de super-vedettes, tant chez les comédiens que chez les réalisateurs, et de tenter une approche originale de la réalité québécoise qui s'inscrit dans ce courant particulier qu'on nomme le jeune cinéma. Le système actuel d'exploitation/diffusion ne peut évidemment recevoir ces films puisqu'il se base sur leur coefficient commercial.



En pratique l'Acpav propose une expérience pilote animée par Gilles Lavigne qui serait la suite logique et naturelle de la fabrication des films. Elle s'articulerait 1) Autour d'une "recherche planifiée pour identifier les potentiels sur lesquels on peut fonder un cadre de diffusion intégré", recherche qui comporterait une analyse des expériences-pilotes de distribution, une étude des marchés de la consommation et des recherches sur les conditions d'organisation d'un réseau permanent; 2) autour de la création d'une équipe permanente et de la mise sur pied d'un réseau d'information.

Pour réussir dans cette tâche complexe et faire en sorte que les jeunes cinéastes prennent en main leur destinée l'Acpav demande au Conseil des Arts 65,000\$. Elle en obtient 35,000 en juin. Par malheur, vu les difficultés financières de la coop, une partie importante de la subvention (16,000\$) est affectée au maintien des services de production. Cette décision ne va pas sans alerter le Conseil des Arts qui, dès décembre, s'inquiète du sort de sa subvention. L'Acpav devra donc, au cours de l'année 1974, trouver une manière de s'en sortir. A court terme, la coop ne procède qu'à la création d'un comité de diffusion chargé de concevoir un rapport à remettre au Conseil des Arts afin notamment d'obtenir le 10,000\$ qu'il lui doit toujours sur sa subvention.

Qu'apporte donc l'année 74 au plan de la diffusion? Il est symptomatique que ce ne soit qu'à l'assemblée générale du 2 mars que certains regrettent que l'Acpav n'ait jamais rencontré le *Conseil québécois pour la diffusion du cinéma* (CQDC, fondé en 1969) dont le mandat est précisément la diffusion du cinéma québécois et qui pourrait participer aux projets de la coop. En effet le comité de diffusion se perçoit comme facteur catalytique de la distribution du film québécois et les propositions qu'il formule confirment bien cela: regroupement des compagnies qui veulent distribuer leurs films, achat ou location d'une salle ou d'un café-théâtre consacré au cinéma québécois. Durant plusieurs mois, le comité de diffusion vit sur ces quelques projets. Au mois d'août, le *Conseil des Arts* convoque l'Acpav pour faire le point sur toute la question. Comme le *Conseil* vient d'accorder une subvention au CQDC, il estime que l'Acpav doit abandonner la diffusion et se dit prêt à verser le 10,000\$ résiduel à de la production. Devant le refus de l'Acpav qui réaffirme son rôle de diffuseur, le *Conseil* ne peut que lui suggérer fortement de se différencier du CQDC. A cet effet, le CA rencontre Lucien Hamelin, directeur du CQDC, qui lui fait part de ses intentions de diffuser TU BRÛLES, NOËL ET JULIETTE et BULLDOZER et lui précise que les objectifs du CQDC ne concurrencent en rien ceux des distributeurs et donc de l'Acpav.

Celle-ci peut donc aller de l'avant avec son nouveau projet: l'association *Acpav-Faroun*. Le projet, qualifié de réaliste et positif, vise à préserver l'entité propre de la coop tout en ouvrant des perspectives à long terme. L'entente entre les deux compagnies stipule que Jacques Cyr, responsable de la diffusion à l'Acpav, irait travailler chez *Faroun* à la distribution des films de la coop et des films québécois de *Faroun*. Son salaire et ses frais de déplacement seraient défrayés par l'Acpav (10,000\$, le solde de la subvention du *Conseil des Arts*) et *Faroun* mettrait à sa disposition un bureau ainsi que tous les autres services nécessaires aux opérations: expédition, vérification, entreposage, etc. Quant aux recettes, elles seraient partagées selon la provenance des films.

Le premier geste posé par Cyr, c'est de publier un dépliant intitulé "Le cinéma québécois, c'est pour tout le monde" où, en plus de notules sur les 36 films en distribution, on peut lire la déclaration suivante: "*Le cinéma québécois, un cinéma d'avenir. Il est évident que pour énoncer un tel propos, il faut d'abord savoir de quoi on parle; connaître le cinéma d'hier, avoir une vue assez large sur le cinéma d'aujourd'hui et de ses projets futurs. Dans ce domaine, il est grand temps de passer aux actes... Le cinéma québécois n'aura d'avenir que dans la mesure où il répondra à la réalité québécoise. Quels sont les problèmes du cinéma québécois? Entre autre, un problème de distribution: savoir d'abord ce qui existe, où et comment on peut se le procurer. Il existe depuis peu un centre de distribution du film québécois Faroun-Acpav, qui peut combler cette lacune.*"

La première nouvelle du succès de l'entreprise, c'est à l'assemblée générale d'avril 75 qu'on l'a: en quatre mois, on a loué pour 4,814\$ de films québécois dont 1,175\$ reviennent à l'Acpav. On devine aisément qu'avec un tel bilan, il est impossible d'amortir l'investissement de base. Prévues pour un an, l'expérience tourne donc en queue de poisson et met fin aux velléités distributrices de l'Acpav. Dorénavant elle passera par des organismes de distribution, que ce soit

en août 76 *Le Nouveau Réseau* (qui reçoit de la SDICC des dizaines de milliers de dollars) qui fit circuler TI-CUL TOUGAS, L'ABSENCE et LA PIASTRE, ou des distributeurs comme tels.

Revenons maintenant à la production au début de l'année 1974. Le sujet qui revient le plus souvent cette année-là, c'est la commandite, au point où ceux qui proposent de produire plus régulièrement des courts métrages comme étape préalable aux longs métrages se font suggérer de trouver comment les financer. Cette priorité accordée à la commandite explique qu'en mars le CA décide de limiter la production de long métrage à deux par an afin de donner aux producteurs le temps de s'occuper de la vache à lait qui seule peut renflouer la coop. On va même jusqu'à indiquer un ordre d'importance pour les soumissions: SGME, OFQ, publicité. On précise même, pour éviter les faux-pas: "*Dans tous les cas, le principe coopératif doit être considéré pour que les commandites servent à financer la coopérative: le membre réalisateur-producteur ne devra pas profiter de son statut pour s'accaparer de gros bénéfices, et devra être en mesure d'informer le CA sur les conditions financières de sa production à tous les niveaux.*" (CA, 10 décembre).

Si l'on ne jure maintenant que par la commandite, c'est que le déficit de l'Acpav la menace perpétuellement d'asphyxie et que, pour survivre à court terme, on a dû emprunter 20,000\$ à une caisse populaire. Toutefois, pour s'en sortir, l'Acpav décide de s'adresser encore à la SDICC. Le 19 avril, on rencontre donc la *Société* pour lui soumettre un dossier-dettes (56,100.84\$ comprenant les dettes de UNE NUIT EN AMÉRIQUE et le déficit de sortie de TU BRÛLES). A cette occasion, la SDICC propose à la coop un accord-cadre de cinq ans qui régirait les productions de l'Acpav qui, en ce qui concerne le long métrage, ne peuvent se réaliser sans la SDICC.

Comment réagit l'Acpav? Elle a d'une part en pré-production LA PIASTRE pour lequel elle a débauché de *Prisma* Bernard Lalonde, et la SDICC y participe. Elle a ensuite deux projets devant la *Société*: L'ABSENCE et TI-CUL TOUGAS. Y aurait-il là danger de chantage? Le 8 mai, le portrait se précise. La SDICC accepte d'éponger le déficit de l'Acpav en lui accordant 56,000\$ à titre d'investissement supplémentaire dans chacun des films produits avec son aide. Quant aux deux projets, elle refuse L'ABSENCE et accepte d'investir 110,000\$ dans TI-CUL TOUGAS. L'accord-cadre et le cas TOUGAS domineront finalement le second semestre 1974, relayant dans l'ombre la production d'un pilote pour ce qui deviendra la série LE SON DES FRANÇAIS D'AMÉRIQUE.

Après plusieurs discussions concernant l'accord-cadre, l'Acpav formule un certain nombre de propositions. Elle pose d'abord un préalable: que la SDICC s'engage à mener à terme UNE NUIT EN AMÉRIQUE et finance à 80% LA PIASTRE. Elle opte ensuite pour un accord qui s'étendrait sur trois ans dont elle examine les données: l'Acpav possède un pool de neuf réalisateurs qui durant cette période réaliseraient soit leur premier long métrage, soit leur second, soit leur troisième. Donc, sur trois longs métrages annuels, un seul sera une première oeuvre; conséquemment l'Acpav produira des films qui s'inscriront dans le marché commercial. Or en étudiant les expériences passées, on constate que l'Acpav a dû différer entre 65 et 100% de sa part, les artisans entre 32 et 60% de la leur, le tout pour

permettre la production des films.¹⁰ La seule manière de remédier à cette situation précaire, c'est que la SDICC investisse 80% du coût des films.¹¹

Comme on peut s'en douter, la SDICC manifeste quelques réticences à cette proposition. Le 31 juillet, elle convoque une réunion des représentants de l'industrie. Abordant le cas de l'Acpav, tout le monde s'accorde pour souhaiter qu'elle s'en tienne aux budgets modiques (et certains préféreraient même aux premières oeuvres); autrement, que la SDICC considère l'Acpav comme les autres maisons de production. Tout le débat se cristallise autour de TI-CUL TOUGAS dont le budget vient d'augmenter à 283,000\$ avec demande à la SDICC de 208,000\$, soit 98,000\$ de plus que

prévu et 80% du budget. Evidemment la Société refuse; l'Acpav baisse donc à 255,500\$ et la SDICC accepte de monter à 155,500\$. Cette décision de la SDICC est d'une certaine manière entérinée le 28 août lors d'une autre rencontre SDICC-Acpac-Industrie privée; cette dernière accepte alors que l'Acpav produise autre chose que des films à budget modique ou des premières oeuvres sans toutefois recevoir plus de 60% du devis et sans prétendre dorénavant monopoliser les premières oeuvres. L'année 74 se termine donc par un bond qualitatif et deux longs métrages en tournage. Les dettes ont été pratiquement effacées. Néanmoins, puisqu'il reste toujours des problèmes dans l'air, le dernier conseil de l'année crée un comité spécial pour réorganiser l'administration, la production et les services.

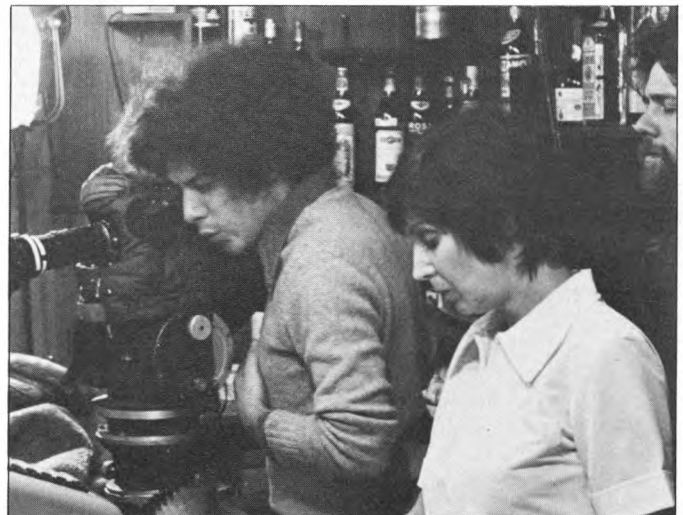
1975

L'année 75 s'ouvre par une réunion consultative avec la SDICC. Le conseil prépare donc quelques notes et propositions. On y constate que les productions de l'Acpav ne rencontrant pas les exigences du marché commercial, aucun investissement privé ne peut combler les 40% non couverts par la SDICC. C'est pourquoi on remet de l'avant le 80% pour les budgets modiques et les budgets moyens (qui seraient une étape intermédiaire avant le budget commercial). La coop propose aussi que la SDICC développe un programme pour la production de courts métrages dramatiques essentiels à la recherche cinématographique. La SDICC n'acquiescera à aucune de ces demandes (sauf qu'elle mettra sur pied un programme de scénarisation) et durcira même ses positions: 20 mois plus tard, suite à une

lettre de Gratien Gélinas, l'Acpav devra se rendre à l'évidence: elle entre mal dans le cadre de la SDICC car ses films ne sont pas assez rentables et n'obtiennent pas de financement extérieur, et elle n'entre pas non plus dans celui du Conseil des Arts parce que ses films coûtent trop cher; heureusement qu'alors existera l'Institut québécois du cinéma (IQC) qui deviendra le nouveau bailleur de fonds des productions acpaviennes. Pour en terminer avec l'année 75, disons qu'elle est marquée aussi par les préparatifs de sortie de UNE NUIT EN AMERIQUE (en avril) et de LA PIASTRE (janvier 76), par le tournage de L'ABSENCE et de L'EAU CHAUDE, L'EAU FRETTE et par l'obtention par Tana d'une subvention du Conseil des Arts pour tourner son deuxième CONTE DE LA RUE BERRI.

10- Financement des films

	Budget	Investissement équipe	Investissement coop
LA VIE RÉVÉE	96,000	18,500 (50%)	12,300 (100%)
L'INFONIE INACHEVÉE	121,000	12,000 (80%)	13,400 (100%)
TU BRÛLES...TU BRÛLES	100,000	14,500 (39%)	7,000 (100%)
NOËL ET JULIETTE	100,000	14,000 (50%)	14,000 (64%)
UNE NUIT EN AMERIQUE	130,000	12,000 (32%)	12,000 (100%)
LA PIASTRE	115,000	20,000 (50%)	11,000 (65%)
Total:	662,000	91,000	69,000



LES GENS HEUREUX N'ONT PAS D'HISTOIRE de Paul Tana

11- A noter que, même avec 60%, l'Acpav dépasse la moyenne nationale qui oscille entre 35 et 40%.

1976

Comme on peut le voir, l'année 75 marque un temps d'arrêt et se déroule sous le signe de l'activité régulière. Le danger, c'est qu'un tel ronronnement ne rapporte pas beaucoup et engage la coop sur la voie du déficit. Cela se confirme l'année suivante; on ne mettra en chantier aucun nouveau long métrage et à peine quelques commandites (dont LES INTERLUDES) seront décrochées. Le bilan financier de 1976 se révèle donc catastrophique: 40,000\$ de chiffre d'affaires! L'assemblée générale du 29 juin soulève à peine le problème pour discuter surtout de parts sociales et de recrutement de nouveaux membres. Mais devant la tournure des événements, une nouvelle assemblée est convoquée trois mois plus tard qui discute des modalités pour réduire les frais de fonctionnement et stopper le déficit. On décide alors de couper sur les frais de loyer et de faire marche arrière en remettant à l'honneur l'idée d'une coopérative de services. On convoque même à la fin septembre une autre assemblée générale qui ne fixera au conseil qu'un seul objectif: faire connaître l'Acpav et ses films.

Il y a par contre cette année-là un événement qui revêt une importance politique pour l'Acpav: le conflit APFQ-SNC. Nous avons déjà parlé de toutes les tergiversations de l'Acpav quant à son adhésion à l'APFQ. Or en 1976 les rapports deviennent de plus en plus tendus entre les producteurs et les techniciens, surtout avec le dépôt en avril du projet de convention collective mis de l'avant par le SNC. En juillet, la grève éclate. L'Acpav doit prendre position. Le 12 août, son conseil résout qu'il "reconnait le SNC comme représentant pour les techniciens pigistes sur le territoire québécois et en conséquence mandate Bernard Lalonde pour négocier une convention collective". D'autre part l'Acpav souhaite "que les membres de l'APFQ et les autres producteurs québécois adoptent la même attitude pour rétablir un dialogue malheureusement rompu. Si la situation actuelle devait se prolonger, le cinéma québécois en sortirait affaibli au détriment des parties en cause". Par cette résolution, l'Acpav se dissocie de l'APFQ qui, en retour, ne l'admet plus à ses réunions de peur qu'elle dévoile les stratégies qui s'y discutent. La coop se trouve donc exclue de facto.¹²

1977

L'Acpav entreprend l'année 77 avec la ferme intention de redresser sa situation. La solution, toujours la même: produire des films financés. On forme un atelier de commandites (J.C. Burger, J. Saulnier) chargé de faire les démarches nécessaires pour se replacer sur le marché. On travaille aussi sur 15 NOV. En six mois, le chiffre d'affaires atteint 200,000\$ (il sera de 250,000\$ pour l'année); il faut dire que la venue de l'IQC et de Radio-Québec ajoutent des possibilités de subventions qui sont exploitées. Mais les problèmes ne sont pas pour autant réglés. On trouve anormal que les deux permanents soient payés par le biais d'un Projet d'initiatives locales. Même si par le déménagement

d'avril on économise sur le loyer, la question de la qualité de l'administration reste entière. Finalement, il y a toujours les dettes: dette sur 15 NOV., situation embrouillée concernant LE QUÉBEC EST AU MONDE, dizaines de milliers de dollars dûs aux différents laboratoires. Pour s'en sortir, on essaie encore de s'adresser au Conseil des Arts qui se dit sensible aux demandes de l'Acpav mais qui ne peut subventionner des entreprises déficitaires. Le Conseil suggère de s'adresser à la Direction générale du cinéma et de l'audiovisuel (DGCA) pour épouger la dette et après cela, il se dit prêt à discuter de stratégie tripartite. Le problème, c'est que le directeur de la DGCA, Michel Brûlé, n'a jamais eu une oreille très attentive aux problèmes de l'Acpav et toutes les démarches auprès de lui seront vaines.¹³ L'année 77 se termine toutefois sur une bonne nouvelle; quatre producteurs "culturels" (Acpav, Cinak, Educfilm, Prisma) se regroupent pour soumettre à la SDICC, à Radio-Québec et à l'Office de télévision éducative de l'Ontario (OTEO) un projet de production de un million échelonné sur deux ans. Or ce projet est accepté en septembre, ce qui garantit des rentrées de fonds.



LE QUÉBEC EST AU MONDE de Hugues Mignault

- 12- A noter que cette année 76 en est une de crise et de polarisation dans le milieu du cinéma québécois causées par l'adoption de la loi-cadre sur le cinéma (juin 75) qui accentue les clivages, la création de l'IQC qui devient enjeu politique et monétaire, le triomphe des productions commerciales: en mai, on liquide le CQDC; les techniciens se scindent et l'Association des professionnels du cinéma (pro-producteurs) est formée à la fin août avec 70 membres dont 50 proviennent du SNC; les orientations cinéma commercial/ cinéma culturel deviennent irréconciliables; les affrontements qui ont lieu sur le terrain de l'IQC (voir par exemple le texte de l'ARFQ); etc.
- 13- En 1978, certains protesteront de ne pas trouver l'Acpav inscrite au fichier central de la DGCA pour avoir droit aux commandites.

1978

L'année 78 ressemble à celle qui vient de passer. Rien n'est réglé avec les labos qui se font de plus en plus menaçants. La situation du QUÉBEC EST AU MONDE demeure embrouillée et déficitaire et des dépenses ont été engagées sans assurance de couvrir les frais. La plupart des conseils d'administration sont consacrés à de l'information sur les films en cours et les projets; deux sont mis de l'avant, LES GRANDS ENFANTS (dans le cadre de l'accord des

quatre) et AU CLAIR DE LA LUNE.¹⁴ A propos de ce dernier film, le vieux débat de la rentabilité des longs métrages refait surface. Puisque tous ont apporté à l'Acpav des dettes, ne vaudrait-il pas mieux de produire des commandites qui font vivre la coop? De toute façon, la télévision n'achète-t-elle pas surtout des courts métrages comme la série sur la courte-pointe acquise par Radio-Québec (alors que Radio-Canada refuse généralement les productions de l'Acpav¹⁵).

1979

Naturellement le débat sera encore tranché en faveur des longs métrages. Pourtant ceux-ci causent bien du souci à l'Acpav. L'année 79 s'ouvre sur un dépassement de 12,500\$ sur VIE D'ANGE, 7,000\$ sur LE QUÉBEC EST AU MONDE (à quoi s'ajoute un 15,000\$ manquant pour finir le film). Le budget d'AU CLAIR DE LA LUNE dépasse les 500,000\$, ce qui laisse présager des problèmes. La situation est tellement mauvaise qu'on décide de vendre les deux caméras qui de toute façon coûtent cher d'entretien et ne sont pas assez souvent louées. Au mois de mars, une firme comptable se penche sur l'administration de l'Acpav et constate l'incohérence, le marasme, l'approximatif qu'on y retrouve; elle suggère plusieurs mesures d'ordre, de contrôle, d'économie. A titre d'exemple, elle remarque que seuls deux membres ont payé leur part sociale de 500\$ (alors que la mesure est votée depuis 1976). En mai l'Acpav réagit sur ce point précis en sommant ses membres de payer au moins 50\$. Résultat: purge du tiers des coopérateurs; 11 personnes quittent l'Acpav qui se retrouve maintenant avec 22 membres.

Voici donc la coop avec une équipe réduite mais motivée qui doit affronter d'énormes problèmes financiers. Une des solutions envisagées, qui ressemble davantage à une fuite en avant, c'est de faire appel le 13 juin à la Société de développement coopératif (SDC) pour lui demander une aide financière et technique. Le 20 août, l'Acpav apporte de nouvelles précisions: "Nous sommes à repenser présentement notre façon de fonctionner et à élaborer certaines hypothèses de restructuration possible. Voici les grandes lignes d'une possibilité:

- Séparer la coopérative de services et la coopérative de production.
- Structurer et équiper la coopérative de services au niveau du montage, de l'administration qui a prouvé sa rentabilité dans le passé.

14- A noter que pour ce film, l'Acpav et André Forcier inc. forment une compagnie, Les productions Albinie, qui se chargera de produire le film; la part de l'Acpav y est de 30%.

15- En février 79, Radio-Canada fournira quelques raisons éparses: le public se plaint lorsqu'on présente des films québécois aux heures de pointe et aux autres heures, ça ne paierait pas assez l'Acpav; ça sacre dans certains films; d'autres sont en noir et blanc, etc.



LES GRANDS ENFANTS de Paul Tana



LES OISEAUX NE MEURENT PAS DE FAIM de François Dupuis

- Adapter une politique de production en co-production avec des cinéastes artisans qu'ils soient incorporés ou non afin de responsabiliser financièrement les gens qui initient les productions à l'Acpav.
- Systématiser la démarche de commandite éducative."

Le 10 septembre, la SDC répond qu'elle ne peut prendre de décision car il manque au dossier "une stratégie explicite de développement des productions sur trois ans ainsi que des prévisions de revenus et dépenses qui lui correspondent." Cette nouvelle sera la dernière que donnera la SDC même si quelques mois plus tard on s'étonnera de n'avoir rien de neuf de ce côté. Dans le fond, probablement que les administrateurs de l'Acpav ne croyaient pas beaucoup en cette société créée justement pour aider les coopératives à rentabilité assurée.

Plus les jours passent, plus la situation de l'Acpav devient urgente. "Jamais nous n'avons été acculés au mur comme nous le sommes aujourd'hui bien que nous ayons paradoxalement de bonnes perspectives d'avenir" écrit le conseil à

l'Institut le 5 octobre en lui demandant de l'aide. Cette démarche échoue également puisque l'Institut n'a pas le mandat d'aider les entreprises. Que faire dans ces circonstances? Certains proposent de tourner des INTERLUDES où les salaires seraient réinvestis dans l'Acpav, d'autres parlent d'un spectacle-survie. A court terme, on met la permanence au chômage, on n'entreprend aucune nouvelle production et on convoque une assemblée générale pour faire le point. Il est grand temps.

La coop a un découvert de plus de 10,000\$ dans son compte courant et la caisse menace de procéder si on ne le comble pas en quelques jours. Au total le déficit de l'Acpav avoisine 54,500\$ à la caisse (découvert plus emprunt), 25,000\$ chez les fournisseurs (dont le terrible 13,000\$ du QUÉBEC EST AU MONDE)¹⁶, le reste en fonctionnement. Pour aller au plus pressé, les membres acceptent de verser en une semaine 500\$ chacun en parts sociales pour annuler le découvert. On décide aussi de demander l'aide d'Ose-Art pour couvrir le salaire d'une permanente. L'année se termine finalement sur une mauvaise nouvelle: l'OTEO écrit au Groupe des 4 qu'il se retire du projet commun pour 80-81

1980

Au colloque du Mont Sainte-Marie tenu à l'automne 79, François Dupuis avait compris qu'il était possible d'aller chercher au Conseil des Arts un fonds de roulement dans le cadre du programme de formation au médium cinéma. Sonder ce terrain, c'est le premier geste que pose l'Acpav en 1980; elle évoque diverses possibilités, dont un atelier de production. La réponse vient huit mois plus tard: l'Acpav reçoit 12,000\$ pour mettre sur pied deux ateliers (scénarisation: documentaire et fiction) qui fonctionneront huit semaines à l'automne 80 et connaîtront un véritable succès: une trentaine d'inscriptions.

Au plan financier, l'année 80 s'annonce dure à cause des dettes accumulées et des situations troubles; ainsi, sur AU CLAIR DE LA LUNE, l'Acpav veut régulariser sa situation avec *Les productions Albinie* qui lui doivent 10,000\$. Mais le danger vient du QUÉBEC EST AU MONDE où il reste 26,000\$ à payer (dont 11,000 en dépassement). La situation déficitaire de ce film constitue donc une menace grave et un fardeau pour l'Acpav; elle entrevoit même de vendre le film pour payer les dettes. A court terme, la responsabilité du film est enlevée au réalisateur H. Mignault et au producteur B. Lalonde. L'Acpav tentera aussi de renégocier avec l'IQC une réouverture du contrat de manière à modifier les clauses de première récupération afin de pouvoir éponger immédiatement les dettes advenant une vente du film. Face aux labos, la situation évolue au sens où *Les laboratoires de film Québec* s'adressent à la justice qui, en août, condamne l'Acpav à tout payer ce qu'elle doit, même les dettes de JOS CARBONE qu'elle contestait comme relevant de *Ciné-Nord*. Durant l'année 80, seules trois productions sont mises en chantier: L'ÉTÉ DES ABEILLES, LES CANDIDATS et LA MAISON LAMONTAGNE.

L'ensemble de cette situation amène le conseil d'administration à se pencher à nouveau sur la politique de production, comme lors des premières années. On parle d'avoir des projets qui assurent une certaine stabilité, de diversifier sa production, de délaissier le cinéma d'auteur (ultra-majoritaire) au profit des commandites et des séries télévisées et finalement d'élargir le bassin des réalisateurs en allant chercher des gens d'accord avec la structure coopérative. C'est dans cette perspective aussi que durant toute l'année seront débattues plusieurs questions touchant à l'administration: les catégories de membres, les taux d'administration fixes ou variables, la nécessité de se conformer aux règlements de fonctionnement, la tâche de l'administrateur, etc. En fait l'année 80 se veut une année de redéfinition où les leçons de dix années d'existence sont tirées pour asseoir l'Acpav sur de nouvelles bases solides pour la décennie à venir. Pour la première fois de son histoire, un court métrage de l'Acpav, LES OISEAUX NE MEURENT PAS DE FAIM de F. Dupuis, a mérité un prix dans un festival.¹⁷ Est-ce un présage? Souhaitons-le.

Pierre Véronneau

16- Pour éviter de se faire mettre à l'avenir devant certains faits accomplis, le conseil résout que dorénavant tout projet devra être adopté par lui avant d'être envoyé aux organismes de financement. Cela vise notamment le nouveau projet de Mignault, LE CHOIX D'UN PEUPLE.

17- Auparavant trois longs métrages de l'Acpav avaient obtenu des prix: L'INFONIE INACHEVÉE (*Canadian Film Awards* 1973, Meilleure bande sonore), TI-CUL TOUGAS (*Prix de la critique québécoise* 1976) et L'EAU CHAUDE, L'EAU FRETTE (Grand prix de la Presse, *Festival de l'humour*, Chamrousse 1978).



Table ronde avec Jean Chabot, Marc Daigle, François Dupuis, Bernard Lalonde, Louise Surprenant, Paul Tana.¹

CQ: Il y a deux textes qui marquent la naissance de l'*Acpav*. Le premier est le texte officiel de la Déclaration d'Association, en date du 18 janvier 1971. Il se lit comme suit: "L'Association est formée pour les fins suivantes: dans le but de faciliter et de promouvoir la conception et la production de films, de courts et de longs métrages et autres oeuvres audiovisuelles, par de jeunes artistes québécois". Le second, un communiqué de la *SDICC*, daté du 14 avril 1971: "La *Société de développement de l'industrie cinématographique canadienne* a annoncé aujourd'hui, à Montréal, qu'elle a accordé une subvention de 50,000\$ à l'*Association coopérative de productions audio-visuelles* qui s'est donné, dès le départ, la triple tâche de fournir des services administratifs et techniques en plus d'apporter une aide à la pré-production". Il y a donc dix ans, l'*Acpav* était créée. Peut-on dire qu'il y ait un lien direct entre l'apparition de cette société de production de type coopératif et la nature de la société québécoise d'alors, en rapport bien sûr avec le type de production cinématographique qui s'y faisait?

JC: La question est trop vaste. Il faut se rappeler le contexte. A l'époque la *SDICC* démarrait également, elle avait attribué aux Canadiens-Anglais un montant de 50,000\$ en le divisant en dix bourses de 5,000\$. Au Québec on préférait avoir le montant global qu'on allait se partager entre nous, et puis qu'on allait affecter à l'achat d'équipement et à nous donner une base qui puisse nous permettre de durer, de manière autonome, au-delà d'un film, d'une production. Je pense que cela avait commencé ainsi.

MD: Et, jusqu'à un certain point, cet argent allait permettre une continuité en ce sens que la plupart des cinéastes pour qui la subvention était disponible pour des courts métrages avaient déjà tourné un long métrage et ne trouvaient pas de moyens pour continuer. Jean (Chabot) était dans ce cas-là, moi également. Pierre Harel avait déjà fait des films. Mireille

Dansereau avait aussi réalisé des films. C'était des cinéastes qui voulaient faire leur première ou leur deuxième production et il n'existait pas dans le milieu cinématographique d'alors des maisons de productions qui étaient capables d'absorber ou d'intégrer, par exemple, le groupe formé à l'*ONF*, suite au programme des premières oeuvres². Il n'y avait aucune possibilité pour qui que ce soit de continuer à oeuvrer au sein de l'*ONF* ou dans quelque autre maison de production à Montréal. C'est alors que nous avons décidé de regrouper toutes les ressources qui étaient disponibles, de trouver des locaux, de s'acheter de l'équipement, de mettre sur pied une certaine permanence et de développer des projets. A ce moment-là, nous n'étions plus au stade de la pré-production, nous avions des projets qui étaient sur le point d'être produits. Nous nous regroupions pour faire de la production.

JC: Au Canada anglais, les cinéastes sont partis avec des sommes de 5,000\$ ou 10,000\$; ça s'est par la suite atomisé. Du côté québécois c'était assez centralisé pour vraiment former une base. En 1971-72 il n'y avait pas tellement de maisons de productions prêtes à ouvrir leurs portes à de jeunes cinéastes tels que Pierre Harel, Mireille Dansereau, Jean-Guy Noël, Roger Frappier, moi-même, et plus tard, André Forcier. Le commencement a été long, ce fut une espèce de vacuum que l'*Acpav* a rempli.

CQ: Mais le fait de fonder une coopérative plutôt qu'une compagnie, à quoi cela correspondait-il comme choix?

1- Certains participants n'ont pas assisté à toute la table ronde.

2- Programme de production mis en place à l'*ONF* en 1969 sous la direction de Jean-Pierre Lefebvre dans le but de permettre à de jeunes cinéastes de réaliser soit leur premier long métrage (AINSI SOIENT-ILS de Yvan Patry, JEAN-FRANÇOIS XAVIER DE... de Michel Audy, MON ENFANCE À MONTRÉAL de Jean Chabot, QUESTION DE VIE de André Théberge), soit un court métrage (TI-COEUR de Fernand Bélanger, JOLI MOIS DE MAI de Gilles Thérien, POLLU-SONS de Claude Hazanavicius). Le programme ne fut pas renouvelé.

MD: Je pense que cela correspondait aux expériences que nous avons à ce moment-là. Je pense que, Jean (Chabot) et moi, on avait des expériences de coopération. L'idée n'a pas germé au sein de la *SDICC*. Il y avait eu des réunions bien avant de parler d'argent disponible ou de subventions. Je me souviens d'une réunion six mois, peut-être un an, auparavant, où on travaillait à jeter les bases d'un groupe de production sous forme de coopérative. Cela correspondait aux expériences que les gens avaient vécu dans leur milieu.

CQ: Ce système coopératif impliquait-il, au départ, une idéologie commune?

JC: Oui, l'idéologie de la pratique. Nous voulions une base qui reste ouverte à l'ensemble des membres, par exemple si, pour le montage, on achète une *Steenbeck*, elle reste alors à la disponibilité du groupe. C'est ce genre d'approche que j'appelle idéologie pratique.

CQ: Mais au début ce n'était pas si simple que cela. Il y avait le clan de Harel qui tournait *BULLDOZER* en Abitibi et l'autre groupe qui restait à Montréal autour de Frappier, Patry, Chabot et qui développait davantage une perspective de réflexion. Y avait-il une polarisation entre ces deux groupes?



Louise Surprenant

JC: Au début c'était un bouillon de culture, il y avait effectivement de tout à l'intérieur de l'*Acpav*. Cela allait de l'extrême-gauche à ce qui est devenu aujourd'hui un petit peu pas mal à droite. Pour des considérations d'ordre pratique tu avais de tout. Le vacuum était tel qu'il y a beaucoup de monde qui sont entrés de force dès que furent jetées les premières assises de la coopérative.

CQ: Mais ce qui est surprenant, c'est que ces gens-là, les protagonistes, ils n'étaient plus là quelque six ou huit mois plus tard. Un troisième groupe a finalement pris la relève

JC: Mais ça c'est typique de l'*Acpav*, de celle que j'ai connue. L'*Acpav* est continuellement en renouvellement, tu sais, il y a eu dix *Acpav*.

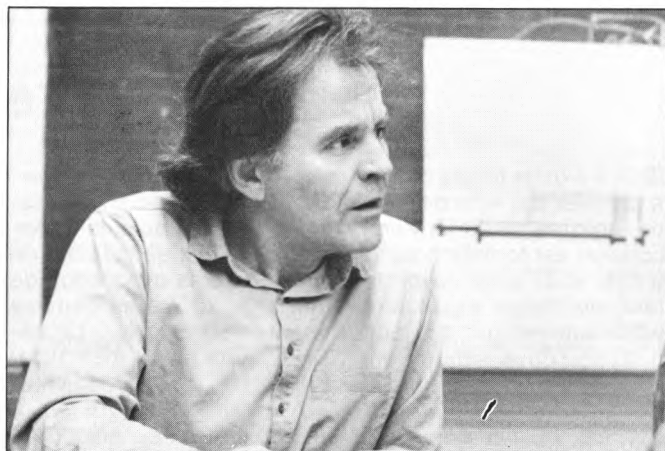
BL: Suite à la production de *BULLDOZER*, j'ai connu Marc puis l'*Acpav*, c'était quand même au début et cela m'a permis, tout en n'étant pas à l'*Acpav*, de regarder de loin, bien sûr, ce qui s'y faisait et de me rendre compte qu'il y passait des cinéastes, les uns après les autres. Malgré cela, il y avait quand même des gens qui voulaient faire des films. Dans le fond, moi, je trouve intéressante l'histoire des films qui se sont faits là. Bien sûr, il y a eu des querelles, des petites chicanes, parce qu'il y a eu "power trip" chez plusieurs personnes.

JC: Je voudrais revenir sur la gang de Pierre Harel. Harel c'est un entrepreneur, c'est un ouvrier de frontières, c'est un bûcheron et je pense qu'il l'a prouvé aussi en faisant *VIE D'ANGE*. S'il n'y avait pas eu Harel, il n'y aurait peut-être pas eu d'*Acpav*.

FD: Il est, avec Jean-Guy Noël, un des rares à avoir tourné deux longs métrages à l'*Acpav*.

BL: Pierre m'a raconté les débuts de l'*Acpav* dans une perspective très pratique. Il avait déjà l'idée de faire du commercial, de faire en sorte que la boîte se rentabilise un peu. Il ne faut pas oublier aussi qu'il existait d'autres modèles, *Les Cinéastes Associés*³, par exemple, avec lesquels on était en contact et qui nous ont influencés.

FD: Je voudrais revenir aux textes du début. Le terme important dans la Déclaration d'Association me semble être "les jeunes", c'est-à-dire ceux qui avaient réalisé quelques films, pas nécessairement la nouvelle vague, mais quasiment, les nouvelles recrues en tout cas, des cinéastes qui commençaient ou qui voulaient poursuivre après une certaine expérimentation. J'ai l'impression que l'*Acpav* a toujours joué, à l'intérieur de l'industrie cinématographique québécoise, un rôle d'apprentissage et, pour faire le lien avec le système coopératif, je pense qu'une des valeurs propres à ce système c'est qu'en principe, tout le monde



Bernard Lalonde

peut être au courant de tout. Avoir accès à tout, cela permet d'apprendre, qu'on soit producteur, réalisateur ou technicien. Il est difficile de trouver un concept opérationnel d'institution où tu peux apprendre mieux que dans une coopérative parce que là tu touches à tout, tu t'impliques dans tout et que tu bénéficies de l'expérience de ceux qui t'ont précédé, par rapport aux aspects pratiques d'une production. C'est une valeur qui existe encore aujourd'hui à l'*Acpav*. D'un point de vue historique il n'y a jamais eu à ma connaissance de paramètres idéologiques comme tels à l'intérieur de l'*Acpav*; et si l'on cherche à en établir un, le seul vraiment tangible, ce pourrait être une orientation vers l'affirmation d'un jeune cinéma national. Mais en ce qui concerne la politique interne de gauche ou de droite, ces débats-là, à ma connaissance, ne se sont jamais véritablement passés à l'intérieur de l'*Acpav*. S'il y en a eu, ça n'a jamais bloqué le processus...

3- Compagnie fondée en 1964 par 4 cinéastes (Jean Dansereau, Denys Arcand, Bernard Gosselin, Gilles Groulx) qui veulent tenter une aventure différente de celle qu'ils vivent à l'*ONF* tout en pouvant contribuer à former de bons techniciens et réalisateurs dans l'entreprise privée. Elle tournera des commandites (*MONTREAL, UN JOUR D'ÉTÉ, QUÉBEC?, COMMENT VIT LE QUÉBÉCOIS*, etc.) et deux longs métrages (*À SOIR ON FAIT PEUR AU MONDE, LE MARTIEN DE NOËL*).

PT: Ces débats idéologiques se faisaient à l'intérieur d'un film entre le producteur, son équipe et les quelques personnes autour de lui. Le caractère fondamental de la coopérative est bien cette idéologie pratique dont on parlait tout à l'heure, à savoir: Comment produit-on un film? Comment établit-on à l'intérieur d'un organisme coopératif les règles du jeu si nous voulons que ce film-là puisse être produit au profit de tout le monde? En dix ans, la coopérative, étrangement, fut un lieu de réflexion autant sur l'auto-gestion que sur le cinéma et de fait, cette idéologie pratique fut extrêmement importante. A la coop, on peut noter un manque de relations des cinéastes entre eux au niveau du débat de fond sur le cinéma en tant que tel: sur quelle sorte de cinéma on fait, pourquoi est-ce qu'on le fait et comment on le fait; la discussion avait toujours lieu au niveau pratique de la production et c'est peut-être pour cette raison que la coop a pu survivre pendant dix ans. Peut-être que si on s'était enfermé dans un carcan idéologique très, très serré, comme on a d'ailleurs tenté de le faire, la coop n'existerait plus aujourd'hui.

CQ: Si nous reprenons ce que vous venez de dire en faisant référence aux cinéastes qui ont travaillé à la coop, est-ce qu'on peut dire que l'Acpav a développé un style de cinéma, un "style Acpav"?



Marc Daigle

PT: Cette absence de matrice idéologique fait en quelque sorte qu'il ne peut exister un cinéma Acpav et, pour reprendre ce que François disait tout à l'heure, il n'y a qu'une ligne directrice commune, celle d'un cinéma de jeunes réalisateurs. La marque Acpav, je ne sais vraiment pas où elle est.

BL: Il y a une marque Acpav mais de là à dire qu'on y retrouve des dimensions ou des répercussions idéologiques, c'est autre chose. On a développé une expertise légale concernant les contrats et la protection des droits d'auteurs. Cette façon de rechercher des dispositions légales originales a été, à mon avis, une des caractéristiques propres à l'Acpav⁴.

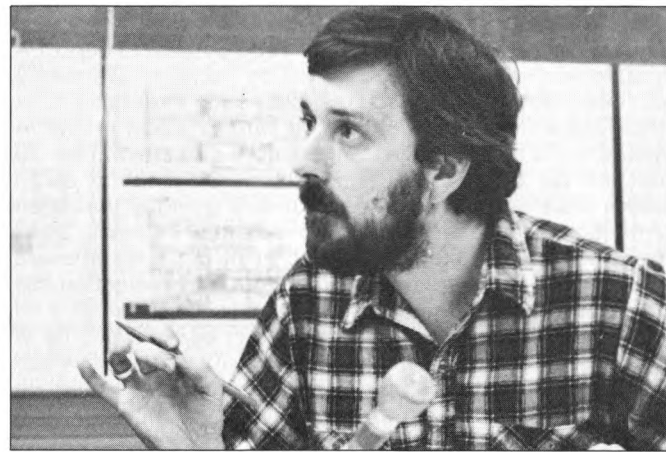
MD: La finalité de la coopérative c'est, avant tout, la production de films dans un cadre coopératif. Cela peut paraître simpliste à dire mais je pense que si l'Acpav existe encore aujourd'hui c'est parce qu'elle a produit et continue de

produire des films.

JC: Dans le milieu du cinéma, aujourd'hui comme il y a dix ans, tu as un pattern intégré. Si tu veux faire un film dans une maison bien établie, il y a un contrôle auquel tu es subordonné, à partir du haut jusqu'en bas. A l'Acpav, si on cherche un coefficient au niveau de l'idéologie, c'est dans une espèce de délinquance autocratique qu'il faut le trouver, aussi bien aujourd'hui qu'à l'époque. Les films qui ont été produits à l'Acpav ne pouvaient pas passer dans le modèle intégré des autres maisons de production. Cela vaut aussi bien pour les films comme BULLDOZER, TU BRÛLES... TU BRÛLES..., ou encore VIE D'ANGE. Ce sont des films qui étaient impensables à produire autrement qu'à l'intérieur d'une structure autocratique de jeunes délinquants cinématographiques.

PT: Je me demande si la coopérative n'a pas été victime d'une sorte d'idéologie du phénomène "jeunes cinéastes". En ne les intégrant pas dans les sociétés bien établies et en leur offrant une boîte bien à eux, ne risquait-on pas d'en faire un monde à part? A l'époque, on venait de vivre mai 68, elle était très forte cette idéologie de la jeunesse.

JC: Il y avait de cela peut-être mais si l'on veut trouver un



François Dupuis

caractère particulier à l'Acpav, c'était aussi celui du Salon des refusés qui, toute proportion gardée, au niveau de la comparaison bien sûr, a quand même donné naissance à l'impressionnisme.

FD: Dans l'esprit de la SDICC, l'Acpav c'était une boîte de jeunes. Quand en 1974-75 ils ont décidé de nous couper la subvention et que nous voulions continuer avec TI-CUL TOUGAS, ils se sont servis de ce prétexte-là.

CQ: Comment se fait-il que des cinéastes comme Michel Bouchard, Roger Frappier, Jean Chabot, Mireille Dansereau ne sont pas restés à l'Acpav? Dans une lettre adressée au Conseil d'administration et datée de juin 1972, Roger Frappier fait le commentaire suivant: "Je trouve que l'Acpav est une maison de production identique à toutes les autres sauf qu'elle est subventionnée par le gouvernement fédéral".

FD: Roger a toujours eu des jugements bien tranchants.

CQ: Est-ce qu'il ne mettait pas le doigt sur un problème bien réel?

MD: Personne n'était magicien. La différence c'est qu'on essayait de mettre tout en commun. Je pense que lorsqu'un cinéaste se détache et dit "moi, mon cheminement person-

4- B. Lalonde fait allusion aux diverses tentatives d'établir des formules de contrat différentes de celles existant ailleurs et qui privilégient l'association entre les cinéastes et la maison de production et le partage des droits de propriété.

nel c'est ça" et que toi, tu veux continuer à fonctionner dans le groupe, tu lui dis "au revoir ou bonne chance!" Il n'y a absolument aucune rancœur là-dedans, indépendamment de la façon dont cela peut-être rapporté dans des lettres ou ailleurs. Je ne sais pas ce que Roger pense maintenant de la coopérative, mais en tout cas, ça ne semble pas être quelque chose qu'il a sur le cœur. Cela fait partie des règles du jeu de pouvoir dire à un moment donné "je ne suis plus à l'aise avec le groupe qui est là pour telle ou telle raison et je le quitte". L'expérience du groupe n'est peut-être pas la même que l'expérience individuelle de chacun.

BL: Il y a eu, historiquement, des ruptures assez pénibles qui se sont faites, mais pour nous autres c'est un phénomène normal. Un cinéaste qui passe à l'*Acpav* peut décider d'aller ailleurs pour chercher autre chose. Il arrive parfois que la structure devienne trop lourde pour lui et qu'il juge préférable de partir. Même si tu essaies de créer de nouvelles structures hiérarchiques, les modèles classiques risquent de se répéter, même si c'est dans un contexte différent.

FD: A un moment donné, tu te dis que l'*Acpav* c'est une boîte comme les autres, dans la mesure où, même dans un système coopératif, tu es forcé, que tu le veuilles ou non, de jouer avec les règles de l'industrie. Il te faudra toujours de la pellicule *Kodak*, tu auras à passer par les mêmes laboratoires que les autres et pour l'équipement tu seras invariablement obligé de le louer ou de l'acheter. De même pour les subventions, tu seras pris pour t'adresser à la *SDICC* ou à l'*Institut québécois du cinéma*. C'est un fait. A l'*Acpav*, il y a eu, de janvier à novembre de cette année, 35 réunions du Conseil d'administration. On dira ce qu'on voudra mais ce facteur-là, ça veut dire quelque chose en terme de collectif, de travail, de potentiel humain. Dans n'importe quelle boîte à Montréal, et tu peux les prendre toutes, il y a une personne qui dirige tout, de la sélection des scénarios à la post-production. Pour nous, ça s'impose à un moment donné de faire des réunions et ce n'est pas de la "réunionite", car ça permet à de nouveaux cinéastes d'apprendre et à ceux qui sont déjà là de continuer. On dira ce qu'on voudra mais cette attitude, elle ne se retrouve nulle part ailleurs à Montréal.

JC: Quand on parle du départ de plusieurs cinéastes c'est aussi de la première vague, dont j'étais, qu'il s'agit. Entre autres raisons, je suis parti de l'*Acpav* alors que *UNE NUIT EN AMÉRIQUE* avait été bloqué par Gratien Gélinas et qu'il est resté ainsi immobilisé pendant presque deux ans. Le film était sur un calorifère à *Télé-Montage*. A un moment donné tu désespères et tu te dis que la force n'est pas nécessairement dans le groupe, alors tu brasses à nouveau les cartes et tu dis OK! Ce n'est pas tellement le mythe d'avoir SA compagnie mais la perspective d'être plus fort à quatre qu'à douze. A douze ça devient trop lourd, en tout cas, c'était inopérant. Alors ce qui se passe, c'est que, sur les douze, il y en a huit qui partent et quatre qui restent, puis il y en a huit autres qui s'ajoutent. Je pense que l'histoire de l'*Acpav* ça toujours été un petit peu comme ça.

PT: Ce qui me frappe dans cet extrait de la lettre de Frappier c'est qu'en fin de compte, il crée deux entités. Lui d'un côté, l'*Acpav* de l'autre. Durant toutes ces années nous avons tenté de "responsabiliser" les membres face à l'*Acpav* en tant que collectivité. L'*Acpav* n'est pas seulement la responsabilité du Conseil d'administration. C'est un milieu autogéré et la prise de conscience de cette dimension est complexe, de même que la mise en pratique de l'autogestion n'est pas facile. Tous les cinéastes de l'*Acpav* ont à assumer l'*Acpav* et à un moment donné ça peut arriver que tu ne l'assumes plus.

CQ: Y a-t-il eu des cinéastes qui venaient chez vous comme dans n'importe quelle autre maison de production ou, tout simplement, pour profiter des services de l'*Acpav*?

BL: Il me semble qu'il faut voir l'*Acpav* sous un autre aspect...

PT: En tant que lieu d'apprentissage...

BL: Il y a eu des évolutions, des étapes, la première et la deuxième vague, mais l'on cherchait toujours à répondre au besoin du groupe. C'est dans ce sens qu'à un moment donné, on en est arrivé à se demander pourquoi on ne ferait pas des deuxièmes, des troisièmes films. Pourquoi y aurait-il des limites à ce qu'un cinéaste produise ou veuille produire de nouveau à l'*Acpav*? C'est une instrument et ça reste encore un instrument. L'idéologie c'est être pratique et utile: se mettre ensemble pour avoir des services. C'est un peu comme aller à la *Caisse populaire* ou à la *BCN*. Le service qu'on te donne te coûte de l'argent, que l'on soit dans un cadre capitaliste ou de type coopératif. La seule différence c'est que dans une coopérative tu as voix au chapitre. Ça peut devenir aussi un objet de conflit. Prends, par exemple, un cinéaste qui réalisait son film; il prenait évidemment beaucoup de place. A un moment donné cela créait beaucoup de tensions, c'est normal, c'est le principe coopératif.

CQ: Est-ce exact que les Conseils d'administration de l'*Acpav* étaient souvent formés selon les films qui se tournaient?

MD: C'est vrai aujourd'hui comme ce l'était aussi à l'époque. Il n'y a pas de problèmes à ce qu'il en soit ainsi. Auparavant, les gens étaient au Conseil d'administration avant que les films se tournent, aujourd'hui, ils y sont après.

LS: Si tu as une voix au chapitre, ça veut dire également que tu travailles sur autre chose que ta "vue" à toi et alors là, ce n'est plus la même chose. Je pense que ce qu'il y a de fondamentalement différent maintenant à l'*Acpav*, c'est qu'il y a des gens qui fonctionnent pour l'*Acpav* plutôt que de travailler uniquement pour eux-mêmes. C'est ainsi qu'elle a trouvé sa nature profonde et ça lui a pris dix ans. Ce n'est pas beaucoup pour en arriver à un tel mûrissement. Pour moi, c'est bien important. L'*Acpav* c'est aussi une façon différente de fonctionner au niveau de la production, c'est beaucoup plus compliqué que d'aller voir un seul bonhomme et de lui vendre ton histoire.

FD: Je suis tout à fait d'accord avec Louise sur ce point là.

BL: Tu n'as pas le choix de protéger la structure puisque tu te protèges toi-même. Finalement tu penses toujours à toi. C'est certain que si tu te brûles et que tu fais crouler avec toi l'organisation, tu ne continueras pas toi-même.

JC: Il y a une chose aussi qui a changé. En 1971, 72, 73, il y avait des divergences de vues qui allaient de Yvan Patry à Mireille Dansereau autour d'une même table, c'était immense. Je pense qu'aujourd'hui c'est un petit peu plus homogène. Et c'est peut-être la raison pour laquelle un gars comme Frappier est sorti à un moment donné, désabusé sur le plan idéologique. Il y avait des querelles épiques, à cette époque-là; j'en ai vécu quelques-unes qui dépassaient l'entendement. Quand on raconte l'histoire des films on oublie qu'autour de ces mêmes films, il y avait des chicanes épouvantables. Quand Yvan Patry disait à Mireille Dansereau: "Ton film ça n'a pas de bon sens, on ne peut faire cela", Mireille Dansereau se sentait attaquée à juste titre et elle répondait. A un moment donné, il y a des gens qui partaient en disant: "Ça n'a plus d'allure, je m'en vais chez nous, je ne suis pas venu ici pour me chicaner". Tout ça a énormément joué.

CQ: Mireille Dansereau raconte qu'elle vivait une situation de terreur à l'Acpav surtout en rapport avec l'analyse qu'on faisait de son scénario. Le Conseil d'administration d'alors, composé uniquement d'hommes, lui reprochait de ne pas montrer de vrais rêves de femmes. Pourriez-vous parler un peu du rôle de femmes à l'Acpav ?

LS: Elle est grande ouverte à toute la population féminine du cinéma! Je pense que les mâles de l'Acpav se sont heurtés à des femmes fortes, en autant que je les connaisse et qu'ils se sont protégés à ce moment-là. Comme ils avaient la force du nombre, ce sont eux qui ont gagné.

PT: Voyons donc! Qu'est-ce que c'est ça? C'est du féminisme classique.

LS: Je ne charrie pas. Je pense que je peux comprendre pourquoi Mireille était terrorisée. Tu traites mon discours de féministe simplement parce que je te parle d'une réalité qui était celle de cette époque-là, c'est tout. Je ne vous attaque pas personnellement.

PT: Mais non, mais non. Ça n'a rien à voir... On parle des femmes qui se sont succédées à la coopérative et qui étaient terrorisées par le pouvoir mâle.

FD: Je m'excuse mais toi, Louise, te sens-tu terrorisée au Conseil d'administration?

LS: Moi, non! Je ne me sens pas terrorisée, pas du tout.

BL: C'est très typique du genre de débat qui aurait pu avoir lieu à l'Acpav il y a quelques années.

LS: Je me replace plutôt dans le contexte de l'époque où je sais très bien comment les bonshommes pouvaient réagir à une parole différente de la leur. Récemment on a reçu à la coopérative un scénario écrit par une femme. Je suis désolée mais il n'a pas eu une compréhension aussi générale que s'il avait été celui d'un bonhomme. Tout simplement parce que c'est une approche différente, que c'est une bonne femme qui l'a écrit. Autant on a été conditionnée en tant que femme à recevoir les trucs des hommes, autant, je pense, que cette démarche est à faire de l'autre côté.

FD: Même aujourd'hui?

LS: Ben voyons!

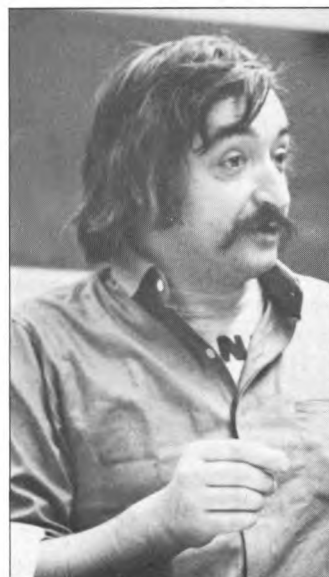
MD: On a quand même réalisé LA VIE RÉVÉE.

JC: Je ne pense pas que Mireille a tourné dans une atmosphère terroriste mais, je l'admets, je n'étais pas très ouvert face à LA VIE RÉVÉE.

CQ: Après avoir lu les procès-verbaux des dix ans d'existence de l'Acpav, on ne peut s'empêcher de s'interroger sur les problèmes administratifs et l'on va même jusqu'à dire que cela tient du miracle si la coop a survécu jusqu'à maintenant? De telles difficultés sont dues à quoi?

MD: Moi je dirais que ce fut la faiblesse et la force de l'Acpav. La faiblesse parce que rien n'était clair, les règles du jeu n'étaient pas établies. La force parce que ça permettait de s'adapter à peu près à n'importe quelle situation, selon les lignes de force des réalisateurs qui étaient là à tel ou tel moment.

CQ: Est-ce que le départ de plusieurs cinéastes n'a pas été causé par cette mauvaise administration?



Jean Chabot



Paul Tana

MD: Oui, certainement.

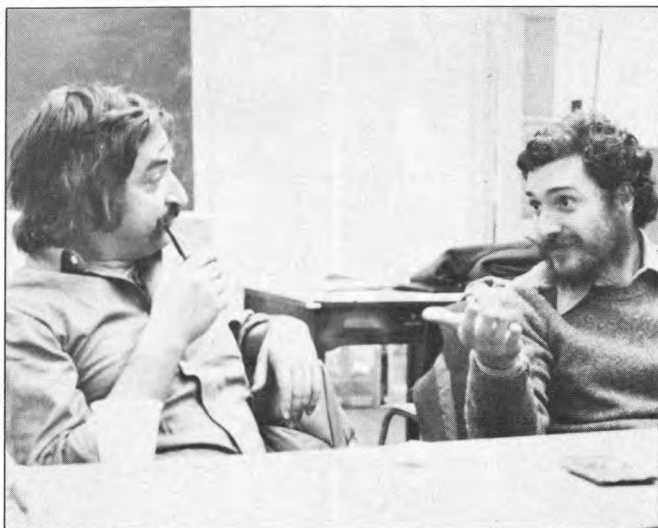
CQ: C'est donc beaucoup plus une faiblesse qu'une force.

MD: C'est en même temps une force parce que ça permettait ainsi à d'autres cinéastes de venir. Si tu dis que sur le plan de l'administration ça tient du miracle, c'est parce que ce n'était pas rigide. S'il en avait été autrement je pense qu'on aurait pu faire éclater l'organisation au premier projet. J'ai vécu les discussions au Conseil d'administration autour de LA VIE RÉVÉE et, je pense, qu'il aurait été très facile en étant rigide de ne rien faire du tout. L'objectif qu'on conservait c'était d'abord de faire des films. L'administration c'est un instrument qu'on essaie de perfectionner. Maintenant ça devient une préoccupation. Quand je dis qu'il y a des cinéastes qui ont vieilli ou mûri plus vite que l'Acpav, je ne mets pas le tort sur l'Acpav. La coopérative a évolué et vieilli à son rythme, au rythme du groupe et non pas au rythme d'un individu. Je pense que les difficultés qu'on a eues à l'Acpav c'est quand elle a été identifiée à des personnes. Je puis en parler en connaissance de cause parce que j'ai déjà été une des ces personnes à qui l'Acpav a déjà été identifiée. C'est la pire des choses qui puisse arriver à une coopérative.

CQ: D'une part, l'Acpav est toujours au bord de la faillite. On la traîne en cour. On peut douter du fait que de vivre au bord de la banqueroute puisse constituer quelque chose de positif. D'autre part, une coopérative de production qui est obligée de vendre ses moyens de production, que ce soit sa table de montage, sa *Nagra*, ou son *Magnasync*, pour avoir du comptant, c'est grave. La mauvaise administration produit des effets très négatifs, dans ce cas-là.

MD: Le problème c'est que les individus qui sont là décident de mettre en commun suffisamment de moyens et d'énergies pour fonctionner. Ce qu'on a toujours gardé comme but, c'est de conserver ces moyens-là, de ne pas les garder jusqu'à l'épuisement, l'essoufflement. Vendre les moyens de production, pour moi, c'est un essoufflement. Actuellement, on pense beaucoup plus en termes de continuité. On a toujours comme objectif de faire des films, mais on commence à se dire qu'il faut laisser tomber certaines choses, qu'on n'ira pas chercher tout ce qu'on peut aller chercher.

CQ: Cette situation-là est possible maintenant que vous êtes devenu un groupe subventionné par le *Conseil des Arts*?



Jean Chabot, Marc Daigle

MD: Je pense que le *Conseil des Arts* peut maintenant nous subventionner parce qu'on a pris ensemble la décision de garder l'essentiel. Il n'y aurait pas eu de subventions si on n'avait pas pris cette décision et si on n'avait pas agi dans ce sens-là. Vendre de l'équipement (je n'étais pas là au moment où ça c'est fait) cela a pu être une simple décision de gestion. Il y a certaines analyses qui ont été faites au plan administratif pour savoir si c'était rentable de posséder de l'équipement.

FD: Le poids de l'industrie, le poids des pressions par rapport au type de film, la difficulté de les financer c'est une réalité concrète ça. Et elle n'existe pas uniquement dans une coopérative, elle existe aussi pour des maisons de production comme les *Ateliers audio-visuels*, *Prisma* et plusieurs autres à Montréal. Nous ne sommes pas les seuls à avoir des dettes envers les laboratoires. D'autre part, c'est bien beau d'avoir une *Eclair*, une super-16, mais cela implique d'avoir les moyens de l'entretenir. C'est peut-être effectivement une erreur de capitaliser sur l'équipement. Je trouve que le total des dettes de l'*Acpav* depuis les débuts jusqu'à maintenant, c'est bien minime quand on les compare aux compagnies incorporées. C'est facile de dire que l'administration à l'*Acpav* était déficitaire. Si tu parles des expériences des coopératives au Québec, si tu prends *Tricofil*, *Manseau*, ou d'autres, il ne faut jamais oublier qu'indépendamment de la structure interne qu'ils se donnent pour essayer de fonctionner, tous ces groupes n'ont pas le choix, ils doivent manoeuvrer à l'intérieur d'une industrie de type capitaliste, dans un système bien identifié. A l'*Acpav*, on n'a pas le choix non plus, on a beau avoir été au bord du précipice, on ne mourra pas tant et aussi longtemps qu'on produira des films et qu'il y aura assez de monde intéressé à placer des énergies sur quelque chose qui n'entre pas dans le pattern individuel du pourcentage d'actions à avoir pour siéger sur un Conseil d'administration, mais qui te permette de prendre sur un pied d'égalité toutes les décisions d'orientation de ton entreprise.

CQ: Après quelques années l'*Acpav* a décidé de se départir des services d'un comptable qui avait l'air de lui rendre de très mauvais services. Le nouveau comptable vous a remis un rapport très détaillé de ce qu'il fallait faire en disant: "Vous avez des comptes ouverts n'importe où, ça n'a pas d'allure, fermez vos 28 comptes, mettez de l'ordre là-dedans"... Il y avait peut-être un côté amateur dans l'administration que le Conseil actuel est sûrement en train de réviser. Mais à une époque, une telle situation a pu amener l'*Acpav* au bord de la faillite.

FD: A une certaine époque on laissait les spécialistes à l'extérieur. On manquait d'expérience. Un bout de temps, on s'est même passé d'un avocat, on se disait qu'on était capable de régler nos problèmes nous-mêmes. Avec le temps, on a appris à utiliser ces gens-là en acceptant les règles du jeu.

JC: Quand Yvan Patry, Mireille Dansereau, moi-même, sommes partis, toi Marc, tu étais un des seuls, sinon le seul, à rester depuis les tout débuts. Comment as-tu fait pour trouver des énergies? C'est quoi ton cheminement personnel pour rester pendant dix ans?

MD: J'étais le seul producteur dans le bureau et je continuais à correspondre à la finalité de la coopérative. Je pense que c'est la seule réponse que je peux te donner.

JC: Comment t'es venu cet engagement? Tu aurais pu aller ailleurs, une fois tes preuves faites?

MD: Il y avait une correspondance entre ce que je voulais faire et ce que la structure coopérative me permettait de faire. C'est aussi simple que cela.

JC: Mais tu n'as jamais été tenté de fonder par exemple *Les productions Marc Daigle Inc.*?

MD: Non, absolument pas. Cela n'aurait pas été dans le sens de mes valeurs, de mon idéologie.

PT: Si la coop a survécu jusqu'à présent c'est peut-être parce qu'elle a vécu si l'on peut dire, une idéologie donnant/donnant. Il y avait beaucoup de cinéastes et d'administrateurs qui en étaient à leurs premières armes, la coopérative leur permettait ainsi un certain apprentissage. Eux, de leur côté, ils pouvaient donner de leur temps à la coopérative. C'était, certes, dans une finalité personnelle, égoïste, mais derrière cette démarche-là très individualiste, il s'est développé petit à petit ce qu'on pourrait appeler une conscience de l'autogestion. Cela veut dire qu'on tente, dans un métier, un des plus individualistes qui soit, de collectiviser des efforts.

LS: Dès l'instant où tu penses que la coopérative est le meilleur instrument pouvant te servir, tu penses évidemment à toi mais tu n'hésites pas à soigner la qualité de l'instrument avec lequel tu vas travailler. C'est une prise de conscience qui peut être malaisée et longue à faire mais tu te dis à un moment donné que tu vas mieux fonctionner dans ton métier si ton instrument de travail se porte bien.

CQ: Il y a un aspect qui nous a frappé à la lecture des procès-verbaux, nous avons senti qu'à un moment donné les techniciens et les réalisateurs formaient deux clans qui ne concevaient pas le coopératisme de la même façon et qu'il y avait comme une coupure entre les deux. Certains ont même démissionné à cause de cela. Pourriez-vous parler de cette double face de l'*Acpav*?

FD: A l'origine d'un film il y a d'abord une idée, il y a d'abord un réalisateur. Tu as ensuite le producteur puis les techniciens. C'est un réflexe que de parler ainsi dans cet ordre-là. Parmi les membres de l'*Acpav* il y a toujours eu un bon nombre de techniciens et ils ont activement participé aux prises de décisions. La question qui s'est souvent posé lorsqu'on formait les équipes de tournage était: Est-ce qu'il faut embaucher exclusivement les membres de la coopérative? Est-ce qu'on va travailler en atelier fermé?...

JC: C'est un des problèmes typiques d'une coopérative. L'expérience de la coopérative de tomates de *Manseau*,

c'était ça aussi. Entre les dirigeants, les penseurs du programme et les gens qui y allaient pour cueillir les tomates ou pour monter les serres, il y avait des divergences d'opinions. Tu as eu beaucoup de démissions là aussi, mais tu as toujours du sang neuf qui arrive.

FD: Tu ne peux pas solutionner les problèmes du système à l'intérieur d'une coopérative. Ce n'est pas possible. Les individus qui sont membres font aussi partie de la société, ils ont une éducation, une façon de penser et participent à des règles du jeu, qui, malgré la bonne volonté, sont prédominantes dans la structure actuelle de la société. Le système coopératif ce n'est pas LA solution, c'est une des solutions parmi plusieurs autres. Quelle que soit l'idéologie, il y a une vérité qu'on ne m'enlèvera pas de la tête, c'est que la force existe dans le groupe.

BL: A cause des problèmes de fond évidents, il y a eu des techniciens qui se sentaient moins à l'aise que d'autres à l'Acav. Je pense que c'était des problèmes de politique de production, des problèmes de lucidité par rapport à l'orientation qu'on prenait. A un moment donné on était "pogné" parce qu'on avait pris sur notre dos des productions assez lourdes, que ce soit avec TI-CUL TOUGAS ou avec L'EAU CHAUDE, L'EAU FRETTE. Les préoccupations causées par de tels tournages bouffaient toutes nos énergies et faisaient en sorte que l'organisation interne était placée au second rang. Mais il fallait les faire ces films, ils ne pouvaient pas ne pas exister.

JC: Pourquoi es-tu passé de l'ONF à Prisma et ensuite à l'Acav ? N'y avait-il pas des besoins idéologiques qui font tout d'un coup tu vas à l'Acav et puis tu y restes ?

BL: Ce serait parce que l'idée, la compréhension spontanée que j'ai du cinéma part du principe qu'on ne peut pas faire du cinéma tout seul et que j'ai besoin d'un minimum de structures pour fonctionner. Ce qui est à la fois fatigant à supporter et en même temps indispensable. C'est épuisant présenter un projet à un conseil d'administration et défendre des budgets. Il ne faut pas être trop paranoïaque. Comme partout ailleurs il s'agit d'essayer de planifier les conflits d'intérêt qui peuvent régner parmi des membres par rapport à des budgets.

LS: Etant la seule technicienne au Conseil d'administration et pour répondre à la question concernant le rapport techniciens/réalisateurs, à laquelle personne n'a encore répondu, je voudrais dire que tout est une question d'intérêt. Si tu es préoccupé par le cinéma, tu vas chercher, en tant que technicien ou comme réalisateur, comment tu peux influencer sur son évolution. En tant que technicienne je trouve ça très intéressant de travailler dans une boîte qui n'a pas de patron. Il y a des responsables, je reçois des directives, mais j'ai mon mot à dire. Je trouve importante mon implication de technicienne car ce que j'y apporte est aussi essentiel que ce que le producteur ou le réalisateur peuvent y amener. Ailleurs, j'écoute un patron, ici je dis aux gars: "Vous charriez!" Cette attitude est importante dans une vision plus large de ton métier. C'est peut-être un peu plus lourd mais c'est beaucoup plus agréable. Je ne suis pas pour la normalisation par la base, je ne suis pas pour que le Conseil d'administration accepte nécessairement un scénario à l'unanimité. Un scénario qui provoque des controverses, c'est signe de santé. Cela peut vouloir dire qu'on cherche à faire un cinéma différent, en dehors des modes. Il est essentiel qu'il y ait des cinéastes qui se situent à un autre niveau, qui aient une autre conscience que celle du fric ou de la gloire personnelle. Je trouve que l'Acav a un rôle à jouer dans ce sens-là à l'intérieur du cinéma québécois.

JC: Est-ce que ce rôle tu le retrouves dans les dix ans de production de l'Acav ?

LS: Moi, je suis nouvelle. Les vieilles histoires de l'Acav, je ne les connais pas toutes et elles ne m'intéressent pas. Ce que je cherche n'existe pas et n'existera peut-être jamais mais la coopérative c'est une façon de le chercher. Je suis en recherche à l'Acav. Je ne dis pas que j'en suis satisfaite, mais au moins j'aurai pris les moyens pour m'en faire un instrument. Je trouve que dans le milieu du cinéma, c'est ce qu'il y a de moins dégueulasse parce que cela m'appartient et que ça n'appartient pas rien qu'à moi. Je pourrais ouvrir ma petite compagnie mais ce que je trouve intéressant c'est de rencontrer dans un lieu donné des cinéastes avec qui je peux échanger des idées à tous les niveaux. Mon but premier à l'Acav c'est qu'on s'y retrouve réalisateurs, techniciens et producteurs afin d'avoir un échange d'idées, autrement que sur le terre-à-terre de tous les jours ou que sur la petite "vue" que tu vas faire, qui est certes intéressante mais limitée.

BL: On parlait continuellement de ce rêve-là dans les années passées à l'Acav. C'est quasiment un rêve que de vouloir fonctionner dans des rapports autres que ceux de boss/esclaves.

JC: Comment se fait-il qu'il n'y ait qu'une seule Acav à Montréal ?

FD: Il y en a une autre qui s'appelle la *Coopérative des cinéastes indépendants* mais elle ne produit plus.

JC: Pourquoi cela n'a pas fait boule de neige ?

FD: Au mois de mai dernier nous nous sommes posés la question au Conseil d'administration. On a même envisagé de transformer l'Acav en organisme de services pour qu'il se développe des modules. Je ne pense pas que nous soyons impérialistes. Mais toi, Jean, qui est parti, tu serais peut-être plus en mesure de donner réponse à cela.

JC: Je ne peux pas donner la réponse. Roger Frappier, André Melançon et moi-même on en parlait récemment, et l'on se disait que nous aussi il faudrait qu'on se regroupe car dans les conditions actuelles de production, en 1980, il y a un plafonnement, un certain blocage: même avec l'expérience dont nous disposons maintenant, la production d'un prochain film n'est pas tellement plus simple aujourd'hui qu'elle l'était alors. Cette situation est évidemment en coïncidence avec ce qui s'est passé en 1970-71.



Paul Tana, François Dupuis

LS: Tu devrais leur suggérer de venir à l'Acpav.

FD: Ou de revenir à l'Acpav.

JC: On pourrait aussi retourner à l'Acpav mais ce n'est pas cela que je pose comme question. Ce que je disais, c'est qu'on ne réussit pas à se re-coaguler si je peux dire. Il y a peut-être une définition de l'Acpav en rapport avec son rôle d'apprentissage, qui nous met dans une drôle de situation. Les individualités sont rendues trop fortes.

LS: Vous avez tellement peur de vous manger les uns les autres que l'individualité va l'emporter sur la collectivité. Les cinéastes ont une telle crainte de se faire bouffer dans ce milieu-là qu'il est difficile de croire que tu ne te feras pas bouffer à l'intérieur d'un groupe comme l'Acpav. Et je pense que pour l'instant à l'Acpav, on se respecte assez pour éviter qu'il y ait "power trip".

PT: Il n'y a pas d'autres Acpav parce que je pense qu'on n'a pas encore prouvé l'efficacité pratique de l'autogestion. On est encore en train de définir les règles en ce domaine. L'exemple Acpav n'est pas encore assez "parfait", achevé. Derrière cet idéal autogestionnaire, il y a toujours eu des individus qui voulaient faire des "vues". Un désir sauvage de faire du cinéma. La coopérative c'était ça et c'est peut-être ça encore: un paradoxe. D'un côté un sentiment d'individualité très fort et de l'autre un désir de collectiviser les "individualités" pour inventer une nouvelle pratique, une façon moins "sauvage", plus civilisée de faire du cinéma.

JC: C'est plutôt faire un type de cinéma.

BL: Les risques de faillite à l'Acpav ont toujours été causés par les films qui se créaient, par le manque à gagner sur le financement des films. Les dettes que l'Acpav traîne, c'est du manque à gagner à l'administration. La discipline qu'on doit encore apprendre c'est comment manoeuvrer comme producteur et comme membre du Conseil d'administration quand tu mets toutes tes énergies sur un film en même temps que tu te préoccupes de bien faire rouler la boîte. Comment concilier cela, c'est ça l'histoire de l'Acpav et le fait qu'elle existe encore ce n'est pas un si mauvais signe que cela...

CQ: Il y a toujours eu à l'Acpav des contradictions entre ceux qui faisaient des longs métrages, ceux qui réalisaient des courts métrages et enfin ceux qui s'occupaient des commandites. Cette opposition a amené des membres à dire: "Les longs métrages foutent l'Acpav dans le trou, les commandites lui apportent de l'argent, pourquoi est-ce qu'on n'en fait pas davantage?" Pourriez-vous développer autour de ces trois pôles-là? Il y a ici, autour de la table, des personnes qui ont pratiqué ces trois types de cinéma.

FD: Je trouve cette question intéressante, mais avant d'y répondre et pour vider la question de ceux qui sont partis, je voudrais dire ceci: Parmi les gens qui ont fait des longs métrages de fiction à la coopérative et qui sont partis combien, parmi ceux-là, ont réussi à tourner un autre long métrage? Il y en a très peu, c'est significatif.

BL: Le conflit qu'il y avait, ce n'était pas tellement entre les courts ou les longs métrages...

PT: C'était les commandites.

BL: La commandite tu comprends, elle est budgétée. Tu prends 15% d'administration et tout est clair.

FD: Le droit de propriété ne t'appartient pas.

BL: Le long métrage et le court métrage ça coûte officiellement 10% d'administration au départ, mais l'Acpav en réinvestissait la moitié en services pour le personnel, les bureaux, le téléphone, etc. C'était le cercle vicieux dans lequel on s'est enfoncé. Puis, en 1976-77, on a eu une crise assez importante, on s'est retrouvé dans un tout petit local et l'on se disait: "Nous sommes en déficit, faisons donc davantage de films l'an prochain". Nous suivions quand même le cycle des problèmes qu'il y avait à la SDICC et dans le milieu en général. Mais on a réagi un peu en retard et on s'est retrouvé avec de grosses dettes sur le dos. C'est alors qu'on a repris les commandites, ce fut la période des INTERLUDES et c'était payant. On a ainsi réussi à payer une partie des dettes tout en continuant à faire d'autres films. La difficulté de financer un film que ce soit à l'Acpav ou ailleurs c'est un problème bien réel. Nous ne sommes pas un cas unique. Et je trouve que les différents spécialistes qui ont touchés à l'Acpav, que ce soit les avocats ou les comptables, essayaient de nous caser dans des modèles classiques et ça ne marchait jamais. On ne consacrait pas tellement d'argent et de temps à l'administration. Il était plus important d'acheter de la pellicule avec que de donner de l'argent à un comptable.



UNE NUIT EN AMERIQUE de Jean Chabot

CQ: Le secteur de la commandite ne s'est donc jamais développé autant que les conseils d'administration le souhaitaient?

FD: Tu as toujours eu des cinéastes à l'Acpav qui étaient sûrement un peu plus rationnels et qui comprenaient qu'en faisant des commandites tu pouvais apprendre à faire autres choses. Il y en avait d'autres qui, pas tant par prétention mais comme individu, comme personne, estimaient que leurs énergies devaient être consacrées à dire, à définir et à exprimer quelque chose de plus personnel. Je pense que c'est une question de philosophie générale c'est-à-dire de la nature même de l'expression cinématographique.

JC: Il n'en demeure pas moins qu'en 1972-73 les possibilités de commandites à l'Acpav étaient nulles, non pas pour des raisons d'expérience de production ou de réalisation puisque des commandites j'en ai faites en dehors de l'Acpav tout de suite après UNE NUIT EN AMÉRIQUE et qu'on avait quand même, à ce moment-là, administré des productions pour environ 300,000 \$. Pourquoi? C'est à d'autres qu'il faut le demander mais à l'époque certainement que personne ne levait le nez sur les commandites. Je me rappelle d'une rencontre: on était allé une vingtaine rencontrer les gens de l'Office du film du Québec pour demander justement des commandites, sans succès malheureusement. Et ça aussi, je dois dire, a certainement joué un rôle déterminant dans le fait que plusieurs cinéastes ont quitté l'Acpav. Pour des raisons de survie quasiment.

FD: A un moment donné l'Acpav a eu une certaine crédibilité. Il y a des marchés qui se sont ouverts petit à petit. Par exemple, un gars comme Jean-Claude Burger a produit pendant des années et continue de produire encore des commandites. En terme de pourcentage, les commandites c'étaient 15% qu'on prenait sur le cash qui entrainait, les courts métrages c'était autour de 10% et les longs métrages, compte tenu qu'il y avait une secrétaire, un comptable, un directeur de production, généralement ça se situait entre 3 et 5%.

PT: Je pense que derrière le long métrage il y avait ce que l'on peut appeler un esprit d'aventure, de risque. La coopérative, bon gré mal gré, risquait avec le producteur sur un long métrage, parce qu'il fallait qu'il se fasse, à tout prix. Le désir sauvage de faire un certain type de cinéma était plus fort que tout. Tandis que pour la commandite, on ramenait tout en terme d'opérations comptables propres. Il fallait que $1 + 1 = 2$.

BL: Une compagnie privée n'aurait jamais pris le risque de commencer le tournage d'un long métrage avec des contrats non signés. A un moment donné, tu te lances tête perdue, tu fonces, c'est clair.



TU BRÛLES... TU BRÛLES de Jean-Guy Noël

LS: Si tu es dans une coopérative pour faire du cinéma, tu n'es pas là pour faire de la commandite. Si je veux en faire, j'irai à *Radio-Québec* ou à *Radio-Canada*, je n'irai pas travailler à l'Acpav. Il peut y avoir un désir de changer la façon de voir la commandite mais c'est une utopie. En tant que cinéaste tu as envie de créer et en faisant une commandite tu as aussi envie de créer, de changer quelque chose. C'est un défi différent, mais tu n'es pas, au départ, à l'Acpav pour faire de la commandite.

FD: A l'époque, l'entreprise privée acceptait mal notre concurrence dans ce secteur parce que nous étions subventionnés. A partir du moment où tout le monde devient subventionné, le problème n'existe plus. Bien sûr qu'il faut garder l'expression au premier plan mais je pense que le métier de réalisateur c'est une chose qui s'apprend. Un cinéaste qui tourne un film seulement à tous les trois ans, il a beau avoir quelque chose à dire, il n'en demeure pas moins qu'il est rouillé! La commandite et le court métrage sont des moyens de lui assurer l'entraînement nécessaire à son métier.

CQ: Il y a eu une époque où l'Acpav a songé à séparer les producteurs délégués, un pour les commandites, c'était Guy Bergeron, un pour les longs métrages, c'était Marc Daigle. Est-ce qu'actuellement une idée comme cela pourrait être remise de l'avant?

FD: Non, pas dans ce sens-là. Dans la mesure où par exemple, si tu reçois un appel d'offres tu ne peux pas y aller comme au bingo. Il y a une mécanique à respecter à l'intérieur de l'Acpav. On fait appel aux préoccupations des producteurs et, s'ils ne sont pas pris sur quelque chose d'autre, on les met en contact avec les auteurs puis, s'ils sont intéressés, on répond à l'offre. Nous ne sommes plus obligés de reprendre la bataille que les cinéastes ont dû mener dans le passé. L'Acpav c'est maintenant une entité reconnue.

BL: Même dans le marché des commandites, tu dois chercher ton intérêt. Il y a des choses intéressantes et d'autres que tu ne veux pas toucher comme les commerciaux, par exemple. Tu as le droit de faire ce choix-là aussi. Si tu n'apprends rien, il vaut mieux laisser tomber. Les tensions qui ont existé entre le secteur commandite et celui du long ou du court métrage étaient dues aux écarts de rentabilité entre les deux. Pour le long métrage, les rentrées d'argent étaient vraiment minimes. La commandite faisait alors vivre le long métrage mais elle ne peut pas le faire constamment. Il faut que le film d'auteur s'auto-rentabilise à un moment donné sinon il y a une frustration qui se crée.

CQ: L'Acpav a toujours voulu agir sur la distribution de ses films. On a d'abord fait appel à Gilles Lavigne à l'époque de *TU BRÛLES... TU BRÛLES*. En 1975, il y a ensuite eu une entente avec *Faroun*; Jacques Cyr a été engagé comme permanent à la diffusion. Plus tard d'autres relations ont été créées avec le *Conseil québécois pour la diffusion du cinéma (CQDC)*, le *Nouveau Réseau* ou encore avec les nouvelles sociétés de distribution (*Cinéma Libre*, *Les films du crépuscule*, etc.). L'Acpav a donc essayé dans toutes les directions, quel bilan en faites-vous?

FD: Je pense que les expériences qui ont été tentées à l'Acpav avec Jacques Cyr et le *Nouveau Réseau* correspondaient au problème majeur du cinéma au Québec, c'est-à-dire la distribution et l'exploitation. L'Acpav a cherché des solutions. Elle produisait des films pour qu'ils soient vus. Il y a eu effectivement la phase où l'Acpav a tenté d'avoir sa propre façon de distribuer ces films. Ce fut un premier réflexe et c'était normal.

CQ: Tu en fais donc un bilan négatif?

FD: Pas du tout, c'est de l'histoire. On n'avait pas le choix, on était à la fois producteur et distributeur. Il y a eu l'expérience de Jacques Cyr chez *Faroun* puis, si je classe les étapes dans l'ordre, nos films ont été distribués par le biais du *CQDC*. Ensuite, à la disparition du *CQDC*, l'argent de la *SDICC* et du *Secrétariat d'Etat* accordé pour la diffusion est allé au *Nouveau Réseau*. Actuellement, nos films sont distribués par *Cinéma Libre*, *Les films du crépuscule*, *Carrefour International* et *Parlimage*. Nous n'avons plus à jouer un rôle de distributeur puisqu'il y a maintenant des personnes qui s'occupent d'étudier le marché et la façon de le pénétrer.

CQ: Est-ce que vous en êtes satisfait?

FD: Pour l'instant l'expérience est jeune. Nous venons tout juste de nous regrouper en association (*Association vidéo et cinéma du Québec*). Le processus de réflexion que nous amorçons est d'abord orienté vers une civilisation de la concurrence. A chacune des maisons de distribution, son type de films, comme il y a des publics pour les différentes catégories de films qui se font. L'expérience du *CQDC*, elle s'est perpétuée car chacune des fonctions qu'il y avait à l'intérieur de cet organisme, tu la retrouves à l'intérieur d'une des maisons de distribution membres de l'AVECQ.

Pour moi c'est un bilan positif mais cela ne veut pas dire que tous les problèmes soient réglés pour autant. La coordination de tout cela va peut-être faire avancer les choses.

PT: Des choses sont en train de se faire, mais il reste que dans la dure réalité du présent, la situation est difficile à vivre au niveau de la distribution. A une époque on s'est rendu compte que nos films n'étaient diffusés nulle part, ou du moins qu'ils se retrouvaient trop souvent sur les tablettes. C'est alors qu'on a demandé une bourse au *Conseil des Arts* et qu'on a engagé des personnes en leur donnant le mandat de distribuer nos films. Mais le travail a été fait à très court terme, on avait de l'argent qu'on a investi dans la distribution puis ce fut tout. Il n'y a pas eu de pensée très approfondie sur le sujet. Le problème c'est que l'on se retrouve encore aujourd'hui en 1980, malgré l'optimisme apporté par quelques maisons de distribution, dans une situation qui n'est peut-être pas tout à fait semblable à celle d'il y a 5 ans mais qui n'en est pas tellement différente.

BL: L'*Acpav* a toujours été une machine qui a bougé en fonction des individus. Dans ce sens-là, l'expérience de distribution de *TU BRÛLES... TU BRÛLES...* qui a été menée par l'*Acpav* est significative. Avant même d'avoir des budgets au *Conseil des Arts*, Marc (Daigle) était parti avec le film et l'avait montré aux gens. Avec *UNE NUIT EN AMÉRIQUE*, on avait un contrat de distribution avec *Cinépix* mais il fallait que tu t'en occupes toi-même sinon il restait sur les tablettes. Avec *BULLDOZER*, ce fut la même chose, pour que ça bouge, il fallait s'en occuper.

FD: Je crois que nous commençons à tirer des conclusions des expériences que nous avons vécues. Le problème de la distribution va se régler quand il y aura suffisamment de gens conscients pour être capables, en terme d'effectifs, de forcer les autorités à adopter des mesures qui correspondent aux besoins déterminés du milieu. L'*Acpav* a joué un rôle, nous avons posé des jalons et maintenant nous essayons de ne pas nous lancer dans n'importe quelle aventure qui nous est proposée. Je voudrais maintenant aborder le problème Québec/Canada. Il faut arrêter de voir un mur entre nous deux et de penser que, parce que nos films ne peuvent pas s'amortir sur le marché québécois, il faut tourner en anglais. Le Canada est ouvert aux films québécois et il suffirait peut-être d'avoir une politique de doublage ou de sous-titrage pour que ce marché nous soit accessible. Ce marché est à côté de nous et l'on doit arrêter de ne viser que la francophonie. Il est important qu'on cesse d'avoir des attitudes chauvines. Il faut aussi reconnaître qu'il y a des cinéastes au Canada qui vivent la même sorte d'oppression que les cinéastes québécois; ils rencontrent exactement le même type de problèmes que nous, avec peut-être plus d'acuité encore, à cause de la présence américaine qui leur enlève droit de cité. La politique de sous-titrage vaut aussi pour eux. Il se tourne au Canada des films importants par rapport au genre de cinéma et de problèmes que nous vivons ici et il faut qu'ils nous soient accessibles.

BL: C'est cette ardeur dont témoigne François qui fait durer l'*Acpav*.

Propos recueillis au magnétophone par Pierre Jutras et Pierre Véronneau, le 21 novembre 1980 et revus par les intervenants.



NOËL ET JULIETTE de Michel Bouchard



BULLDOZER de Pierre Harel

Les conseils d'administration*

1970-71

Yves Beauchemin
Pierre Bédard
Jean Chabot
Marc Daigle
Mireille Dansereau
Martial Filion
Danièle Gagné
Pierre Harel

1971-72

Nardo Castillo
Jean Chabot
Marc Daigle
Mireille Dansereau
Yvan Patry
Hubert-Yves Rose

1972-73

Guy Bergeron
Alain Chartrand
Marc Daigle
Roger Frappier
François Jalbert
Jean Rival

1973-74

Jean-Claude Burger
Alain Chartrand
Marc Daigle
Serge Giguère
Gilles Lavigne
Brigitte Sauriol
Paul Tana

1974-75

Claude Bonin
Jean-Claude Burger
Diane Cailhier
Alain Chartrand
Robert Favreau
François Labonté
Brigitte Sauriol
Paul Tana

1975¹

André Bélanger
Roger Cantin
Dominique Chartrand
Nicole Fréchette
François Labonté
Bernard Lalonde
Robert Vanherweghem

1975-76²

Roger Cantin
Marc Daigle
René Gueissaz
Louis Hébert
Daniel Kieffer
Bernard Lalonde
Robert Vanherweghem

1976-77

Jean-Claude Burger
Roger Cantin
Marc Daigle
Dagmar Gueissaz
Bernard Lalonde
Hugues Mignault
Robert Vanherweghem

1977-78

Noël Almey
Jean-Claude Burger
Suzy Cohen
René Gueissaz
Bernard Lalonde³
Bernadette Payeur
Paul Tana

1978-79

Jean-Claude Burger
Roger Cantin
Bruno Carrière
René Gueissaz
Bernard Lalonde
Bernadette Payeur
Marcel Sabourin

1979-80

Jean-Claude Burger⁴
Roger Cantin
Bruno Carrière⁵
François Dupuis
René Gueissaz
Bernard Lalonde
Marcel Sabourin

1980-81

Marc Daigle
Louis Hébert
Bernard Lalonde⁶
Marcel Sabourin
Louise Surprenant
Paul Tana

* Nous ne tenons pas compte des postes occupés. Les assemblées générales ont normalement lieu en début d'année.

1- du 8 avril au 15 septembre.

2- à partir du 15 septembre.

3- on modifie les statuts qui interdisent à un membre de siéger plus de deux man-

ats.

4- remplacé par Marc Daigle en décembre.

5- remplacé par Paul Tana en décembre.

6- doit quitter avant la fin de son mandat.

Témoignages

Une belle aventure de jeunesse...

par Alain Chartrand

C'était il y aura bientôt dix ans, que j'arrivai à la Coop., alors située de biais à l'école des Beaux-Arts, rue Sherbrooke.

J'allais demander au Conseil d'administration de cette coopérative de jeunes cinéastes la permission d'avoir une salle pour monter mon film ISIS AU 8, qui avait été tourné les fins de semaine de l'hiver 71 avec des amis, un peu de pellicule, mon argent de poche et celui de mon caméraman: Michel Caron.

Je disposai rapidement d'une salle de montage, la nuit seulement, car elle était occupée durant la journée. C'était dans les débuts de la Coop., il y avait des jeunes de mon âge des noms de Daigle, Bergeron, Dansereau (Mireille), Frappier, Chabot et quelques autres.

Peu de temps après, je m'engageai à travailler au sein du Conseil d'administration de l'Acpav. L'atmosphère qui régnait était un stimulant incroyable. C'était là mon refuge, mon centre de travail, mon deuxième chez moi.

Des jeunes cinéastes, dans la vingtaine, avaient décidé de se prendre en main et de s'organiser collectivement en se créant une maison de production à leur image. Ils avaient compris que le regroupement était la solution au peu d'embauche en réalisation dans le secteur privé, où il était pratiquement impossible de faire des films.

Nous voulions assumer notre production cinématographique et nos

rêves en dehors des cadres traditionnels et du cinéma commercial. C'était poser un geste nécessaire à notre survie de cinéastes mais l'Acpav fut aussi notre école de cinéma.

Nous avions à créer d'autres concepts de production cinématographique dans une formule coopérative incompatible avec les notions de profit et d'autorité. Chaque membre était l'Acpav avec son vote et son droit décisionnel.

La SDICC s'accommodait bien à voir fourmiller ces jeunes cinéastes dans la même boîte. Il n'y avait qu'un canal entre les jeunes cinéastes et les institutions: c'était la Coop.

Nos gestes, comme les projets de réalisation des membres, l'implication de nouveaux moyens de production ou de nouveaux membres, étaient longuement discutés, étudiés et votés collectivement. C'était neuf et fertile. Bientôt, plusieurs autres jeunes cinéastes rejoignirent notre groupe: Sauriol, Tana, Burger, Lalonde, Noël, Cantin, Bouchard, Favreau, Labonté, etc.

En quelques années, la liste de productions, de longs et courts métrages, fictions et documentaires devint impressionnante. Pour des plus jeunes, dans les CEGEP, nous devenions l'exemple vivant du nouveau cinéma.

La Coop. prenait de l'expansion. Nous occupions maintenant deux étages. Tout le monde s'y retrouvait à toute heure pour jaser, café à la main, de projets à faire, de films en montage,

en préparation ou en tournage. Bref, c'était une ruche en bonne santé, même si les individus gagnaient difficilement leur vie de pigiste.

Bien sûr, tous les membres de l'Acpav désiraient faire leur film et la Coop. était la seule maison de production à avoir une structure d'accueil intéressante, intelligente et bien organisée. Plusieurs cinéastes tournèrent leur premier long métrage à l'Acpav.



Alain Chartrand

La tâche d'administrer une boîte qui n'a pas de recettes mais une comptabilité différente pour chaque film, était très accaparante, mais aussi enrichissante sur plusieurs plans. Les cinéastes sont peu habitués à faire leur budget, à le suivre en cours de tournage, à négocier des ententes et à jouer le rôle de producteur. Pour ma part, les cinq années que j'ai consacrées à l'Acpav m'ont appris beaucoup de choses face à mon métier.

A cette époque, il n'y avait que la SDICC comme interlocuteur au niveau financier pour le cinéma de salle. Elle nous consentit un fond de roulement jusqu'en 73. Cela les arrangeait de nous envoyer tous les nouveaux cinéastes pour que nous les produisions. C'était l'Acpav qui absorbait, à elle seule, la relève du cinéma avec tout ce que cela comporte. Nous nous battions contre les politiques commerciales et voulions que les courts métrages, l'animation, le moyen-métrage de fiction ou documentaire soient subventionnés. L'Acpav innovait en produisant ce type de films. Quant aux longs métrages, la SDICC nous obligeait à trouver un distributeur avant de consentir un investissement. C'était absurde. Elle pensait rentabiliser des premières oeuvres à petits budgets (125 à 150 mille dollars) avec 60% du budget en liquide. Le reste sortait de l'Acpav, qui investissait son administration, et de nos poches. Les techniciens différaient leur salaire à 50% et leur temps supplémentaire. Et on accusait les jeunes cinéastes de ne pas faire de films commerciaux ou rentables... Pendant ce temps, près de nous, les films dits commerciaux se pétaient la gueule au box-office! (MUSTANG, QUELQUES ARPENTS DE NEIGE, JE T'AIME, LE P'TIT VIENT VITE, et d'autres).

L'Acpav devenait ainsi un ghetto. En tant que producteur, elle investissait à chacune des productions ses actifs et son avoir.

Elle ne pouvait toucher à son pourcentage d'administration, de profit, d'imprévu et elle investissait son équipement.

Après plusieurs batailles pour faire reconnaître notre maison de production dans le milieu cinématographique

et auprès des organismes publics, nous obtenions quelques commandes gouvernementales. Quant à la T.V., elle était très peu intéressée à la coproduction et l'Acpav a travaillé d'arrache-pied pour gagner une certaine reconnaissance.

Nous nous permettions cependant des expériences qui nous stimulaient: le super 16, les gonflages en 35mm, la stéréophonie. L'Acpav était un merveilleux outil, mais l'argent ne rentrerait pas. Les budgets augmentaient d'année en année et les investisseurs n'étaient pas intéressés à nos produits culturels. A quoi bon faire des films qui restaient sur les tablettes après tant d'efforts quotidiens? Ce problème existe encore actuellement, hélas.

J'ai démissionné en 75 pour une raison de divergence de vue sur l'avenir de l'Acpav et les moyens à prendre pour lui assurer une certaine autonomie.

Ce que je déplore, c'est que la plupart de mes compagnons de l'époque n'ont pu se retrouver dans une autre aventure collective de production. Chacun des cinéastes est parti de son côté, se cherchant un producteur privé, du financement ou optant pour la fabrication de commerciaux ou pour la télévision.

L'Acpav a été durant toutes ces années le nerf central du jeune cinéma québécois, formant plusieurs cinéastes, artisans techniciens et producteurs. Ce fut un mouvement comparable à l'équipe française de l'O.N.F. dans le passé, et à *Coopératio*. Plusieurs sont encore là pour témoigner de ces années folles où l'on décidait nous-mêmes de nos aventures cinématographiques envers et contre tout.

Alors que nous arrivions tout empreints de l'exotisme de notre folklore de base, le rêve planétaire de Trudeau nous invitait au voyage. Le temps de réchauffer l'intérieur d'une canadienne doublée moitié duvet, moitié laine, de pointer la tuque à pompon bleue et blanche vers l'avenir, la ligne d'horizon coupée par l'écharpe tissée sur un "Clément", et nous étions démangés par le besoin viscéral de reprendre racine. Et ça, ça prend du temps. Mais moins, probablement, lorsqu'on veut s'identifier à un cinéma culturel dit "national": l'immersion est plus rapide, plus totale.

Etre étranger, ce n'est donc pas la même chose pour tout le monde. Bien que je reconnaisse très bien la nature déprimante de certaines expériences vécues par les LES VOLEURS DE JOB de Tahani Rached, je peux affirmer que ce que j'en ai vécu moi-même ne m'a pas traumatisé, et me sert justement de vécu, cette denrée nécessaire à tout travail de création.

Exercer son métier de cinéaste dans une coopérative de production, c'est vouloir pousser un peu plus loin la démarche vers une société renouvelée, c'est vouloir appliquer à soi-même ce qu'on devrait crier à tout le monde: deviens ton propre boss; cri subversif s'il en est. Même le Mouvement Desjardins résiste encore aux entreprises de production autogérées, qui sont pourtant la plupart des coopératives.

On reproche souvent à l'autogestion son romantisme, son utopie. Il y a tout de même des choses à corriger dans cette société, et ce n'est pas en restant continuellement assis sur des vieilles structures, que ça va changer. Il faut chercher à redonner à chacun le plus de pouvoir de décision possible, puisque décider est la faculté la plus noble d'un individu. Encore faut-il ne pas pousser la noblesse jusqu'à décider pour les autres.

Si le ton (et le fond) du discours est très diversifié d'un membre de l'ACPAV à l'autre (nos films en témoignent), et que nos premiers objectifs communs (cinéma "national", recherche de qualité et de marchés), nous les partageons avec beaucoup d'autres dans le milieu, il en est un, irrationnel, mal défini au début, plein de contradictions, qui a fait que nous sommes restés sur le bateau dans les mauvais moments.

Dix ans, c'est tout de même quelque chose.

De tels préceptes, un tel vécu, plaquent tout antagonisme entre immigrés et Québécois de souche, au niveau des échanges folkloriques avec les ponctuations d'usage.

Immigré à l'ACPAV

par René Gueissaz

Il serait faux de comparer les immigrés de notre industrie culturelle avec tous les autres immigrés.

Tout d'abord, nous sommes pour la plupart des francophones, et si les motifs de la transplantation sont aussi d'ordre économique, nous avons été habitués à la marginalisation par notre

premier choix, celui du métier pour lequel, rêve hollywoodien ou non, nous étions prêts à payer le prix. Et peu d'entre nous sont arrivés ici sans avoir l'alternative de retourner là-bas. De plus, nous sommes supposément des communicateurs, ce qui facilite la compréhension.

Petite supplique pour une ACPAV contre les grosses machines

par Suzy Cohen

A l'heure où il faut plaire au plus grand nombre, où il est plus prestigieux de faire de la publicité qu'un long-métrage, où la qualité d'un film se joue sur les plus gros budgets, où "l'immédiateté" l'emporte sur la longévité, il est dur et périlleux de

vouloir aller contre la vague.

Ce contre-courant, l'ACPAV l'a risqué, il y a dix ans, au lendemain de "belles années". Elle a eu envie des sentiers difficiles, de ceux qui ne sont pas encore tracés. Elle a pris des ris-

ques, de très gros même, qui ont souvent mis son existence en danger.

Si, comme le roseau, elle n'a pas cédé contre vents et marées, c'est qu'il n'y a jamais eu de ligne directrice et qu'elle n'a eu de coopératif que le nom. Ce qu'elle a défendu, ce n'est qu'une chose au fond: un amalgame d'individualités qui ont résisté chacun à leur manière contre un certain cinéma hollywoodien. Pourquoi aurions-nous qu'un seul genre de film? Pourquoi n'aurions-nous pas le choix?

C'est pour cela que l'ACPAV ne demande que les moyens d'Etre, d'en arracher, de remettre sur le métier. Aucun cinéma ne s'est fait en un jour, ni même en dix ans, et, s'il est besoin de nous convaincre, nous n'avons qu'à voir le cinéma que nous donnent aujourd'hui le Brésil, la Hongrie et la Pologne...

Re: ACPAV/10 ans

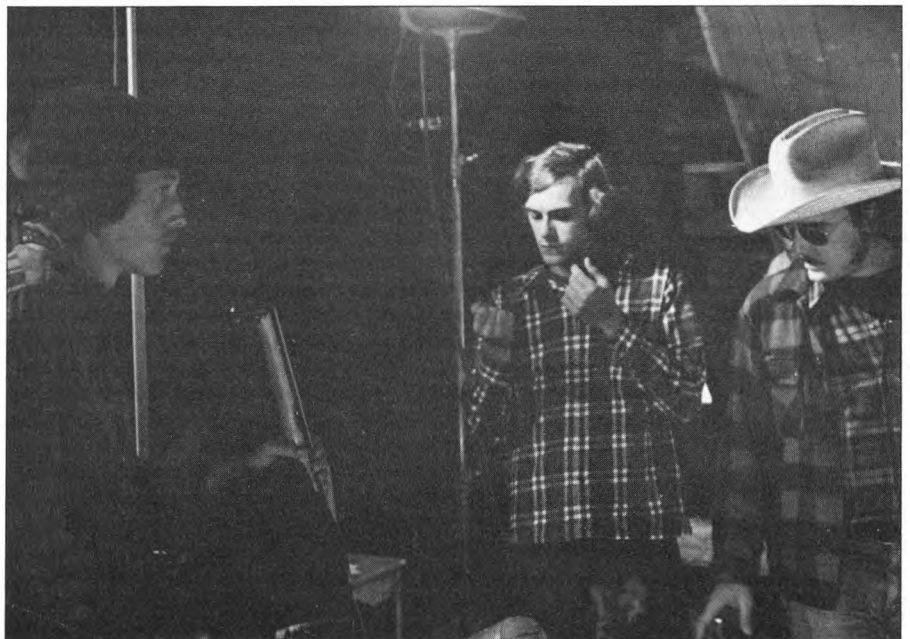
par Jean-Guy Noël

Je me souviens de ma première visite à l'Acpav, au 96 Sherbrooke Ouest, au 3e étage dans la grande pièce qui semblait bien petite pour l'assemblée de 96 personnes gonflées à bloc d'espoir, d'ambition, de pouvoir fictif sur la réalité (ou sur les autres) que donne le cinéma à ceux qui ont l'impression d'arriver au monde au milieu du monde. Bref, il y avait là beaucoup de monde: François Beauchemin, Pierre Véronneau, Marc Daigle, René Gueissaz, Guy Bergeron, Jean Chabot, Pierre Harel, Roger Frappier, Alain Chartrand, André Forcier, Mireille Dansereau, Diane Gailhier, Claude Beaugrand, Michel Caron, Danielle Kelleny, Jean Béliveau et Gordie Howe... Mets une "gang" comme celle-là dans ton "char" puis t'auras plus besoin de gaz pour avancer, mais il n'y aura plus de place pour toi aussi. Tout le monde assis le long des murs, qui sur une chaise, qui sur le "poster" de POUR LA SUITE DU MONDE, donc bien assis autour d'un grand trou vide à remplir, comme un crachoir pour jeunes consommations. Question de s'assurer que chacun savait bien de quel crachoir il s'agissait, un "smatt" (c'était pas Jean-Claude Labrecque) propose qu'on fasse un tour de table, chacun disant ce qu'il faisait là et sur-

tout ce qu'il attendait de l'Acpav. Belle occasion aussi de dire plus ou moins ostensiblement son nom. C'était bien puisque personne n'avait de NOM mais tous un nom. Chacun y alla donc de sa petite phrase historique. C'était

beau et bon d'entendre toute cette jeunesse verte et mauve. "Moi j'connais personne ici mais j'annonce que mon intention est de faire du cinéma, de me prendre pour un réalisateur, et de prendre l'Acpav pour une maison de production, c'est pourquoi je suis ici."

L'Acpav devait être pendant les 5 premières années de son existence la soupape de sûreté d'une industrie en pleine effervescence. Je crois qu'elle joua bien son rôle, injectant à cette industrie, à petites doses contrôlées, le sang nouveau nécessaire à sa régénération, tout en donnant bonne



TU BRÛLES... TU BRÛLES de Jean-Guy Noël

conscience aux "installés-confortablement" qui évitaient ainsi que les jeunes loups leur sautent à la figure en cette ère du "flower power" qui faisait de tout ce qui avait plus de 35 ans un vieux con irrécupérable dans lequel ne pousseraient même pas les patates du New Brunswick.

Autre souvenir. Une discussion tenue à la même époque où longuement je défendais que le cinéma était d'abord et avant tout un art. De son côté Guy Bergeron maintenait, avec arguments convaincants à l'appui, les producteurs ont toujours des arguments convaincants (convaincant étant employé dans le sens de con vaincre et non pas de vaincre le con, bien sûr) que le cinéma n'était rien d'autre qu'une industrie. Pendant des heures je dus faire face aux sourires et soupirs malicieux de Guy qui semblait dire "ça ne se peut pas être bouché et naïf comme ça", lorsqu'un jeune blanc bec à grosses lunettes vint se mettre le nez entre nos pieds et lancer désinvoltement, les bras en l'air "voyons donc les gars vous êtes à côté du sujet, c'est bien évident que le cinéma c'est rien d'autre qu'une technique". Quelques 7 ou 8 ans plus tard j'avoue que peut-être avaient-ils l'un et l'autre

raison, mais je maintiens toutefois que le cinéma doit se réaffirmer comme un art. En cette ère de prospectus de financement et de course au film techniquement parfait, il est plus que de mise de l'affirmer bien haut. Même si c'est dans le désert.

C'était le côté "école" de l'Acpav. On y apprenait le métier tout en confrontant nos vues théoriques. Avoir le plaisir et le loisir d'en parler tout en l'exerçant. Nulle part ailleurs n'ai-je pu avant et depuis me trouver dans un contexte permettant ce genre d'exercice. Jamais aussi n'ai-je trouvé ailleurs un tel amour du cinéma vécu dans son quotidien. L'Acpav disait-on à cette époque dans les couloirs du "vrai cinéma professionnel" ce sont des amateurs. Oui, c'est bien ce qu'on était, des amateurs éperdus de cinéma. Personne ne niera aujourd'hui que, sans avoir eu le monopole du "jeune cinéma" en ces années 70, l'Acpav aura été très déterminante dans la formation d'une relève qui s'affirme maintenant.

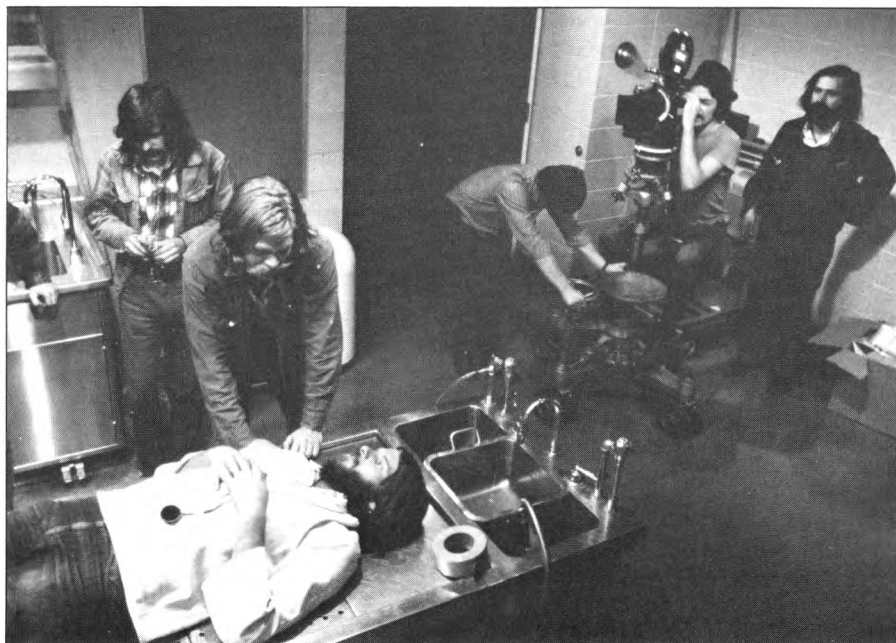
Bien sûr que l'Acpav aura aussi été pour moi une expérience humaine en plus d'un cheminement de production.

Comment ne pas parler de Marc Daigle lorsqu'on pense à la Coop. Il en aura été l'âme, souvent le guide, espèce de Talleyrand, pendant ces dix années. Avec discrétion, doigté et détermination à la fois (originaire de la campagne, il a la ténacité et la patience du paysan), il aura su la maintenir en vitesse à travers les pires remous. Comment aussi ne pas penser à René Gueissaz dont la générosité et le sens critique aura nourri plus d'un créateur, à Bernard Lalonde, bulldozer déterminé qui aura réussi à produire des films "pas produisables", à Bernadette Payeur qui saura passer à travers tout ça sans trop perdre le sourire et son humeur "pas trop pire".

Pour moi cette période, allant de 1971 à 1977, où mon deuxième domicile était rue Sherbrooke restera un âge d'art. Je souhaite que l'Acpav tienne encore le coup pendant 25 ans, le temps de se faire la crédibilité nécessaire pour entrer dans le Larousse, avec illustration en couleurs d'un jeune cinéaste de 60 ans. C'est peut-être ce qu'il faudra à certains pour comprendre l'importance qu'aura eue l'Acpav dans l'évolution du cinéma au Québec depuis 10 ans.

Un moulin de projets

par Guy Bergeron



UNE NUIT EN AMÉRIQUE de Jean Chabot

De ces dix années de la coop, et des quatre premières où j'y ai passé tout mon temps, il me reste une impression trop riche pour être facilement définissable, et les images subjectives sont certes les plus persistantes.

D'abord, les centaines de personnes qui y sont passées, comme j'y suis passé. Si la coopérative a connu un membership variant entre 12 et 65 membres (il y en a actuellement 16), une loi qu'on dirait naturelle a voulu que le groupe opérant ait toujours été d'environ douze à quinze personnes, dont les têtes et les projets ont changé au fil des saisons.

Sauf peut-être cette veille de Noël 71, dans le premier local d'une seule pièce de la coop: le loyer en était en souffrance, la production de LA VIE RÉVÉE étouffait presque dans son budget "première oeuvre" de \$105,000., personne n'était passé par là depuis quelques jours à cause du temps des Fêtes; nous nous sentions vraiment seuls, Marc Daigle, Mireille Dansereau et moi, songeant en termes pessimistes à l'avenir. La coop a survécu à cette première fin d'années, et à neuf autres.

J'ai évoqué LA VIE RÊVÉE, j'aurais pu ajouter TU BRÛLES... TU BRÛLES, LE LOUP BLANC, L'INFONIE INACHEVÉE, UNE NUIT EN AMÉRIQUE et toutes les productions qu'a suscitées l'Acpav. Elles demeurent et peuvent être vues.

Si on peut raconter l'aventure de l'Acpav par ces films qui en sont la manifestation la plus importante, on peut la raconter aussi par le biais de centaines de réunions hebdomadaires (ou plus fréquentes encore!). Une poignée de cinéastes administrait une compagnie de production cinématographique, et de la façon la plus difficile pour nous "Québécois" et "cinéastes", en coopérant. Les mécanismes, pour ceux qui les ignoreraient, ressemblent beaucoup plus à ceux du syndicat de la compagnie qu'à ceux de son Conseil de Direction.

On a étiré et trituré toutes les notions de démocratie et de délégation, surtout au début où l'assemblée des membres avait tendance à administrer chaque production. Les comités, d'étude ou de régie interne, se sont succédés, certains inutiles, d'autres vitaux (c'est facile de juger, en rétrospective!). Il fallait rendre des comptes à cette mini-société de cinquante personnes où se créaient facilement des factions. C'était peu après 1968. "L'administration" avait mauvaise bouche. Les crises internes furent nombreuses.

Il est probable que ces expériences rejoignent celles de quiconque a vécu une expérience collective dans sa vie.

On pourrait s'étonner de ces dix ans

de la coop quand on en a vécu l'implantation dans le milieu. Il aura fallu, à cette poignée de cinéastes indépendants que nous étions, convaincre les compagnies locatrices de services, les institutions gouvernementales ou bancaires, nos compétiteurs, de la viabilité de cette compagnie hybride, innovatrice par sa structure, marginale par son produit. Il a fallu modifier dix fois par année la planification pour tenir compte des revenus imprévisibles de la commandite, des projets de longs métrages qui "marchaient" ou qui "ne marchaient pas".

Mais, à ce qu'il semble, la loi du nombre, la base du coopératisme, a prévalu. Si on constate que le produit est numériquement important, c'est que les 15, 20 ou les 40 membres ont fait fonctionner un moulin de projets et de réalisations presque continu depuis 1971, même aux pires moments de crise dans le milieu du cinéma québécois. On serait sans doute renversé si on faisait l'inventaire de ce qui "n'a pas marché". Heureusement la problématique en a plus souvent été une de coordination, et non d'attribution.

Une image pour terminer: tous ces artisans qui ont réussi à faire des films qui n'auraient pas existé autrement, où tout (salaire d'abord!) était différé, et ce, en marge et à cause du fonctionnement "légitime" de l'Acpav, elle-même considérée par beaucoup comme marginale.

Je les salue et je salue tous mes collègues passés et présents de la coop.

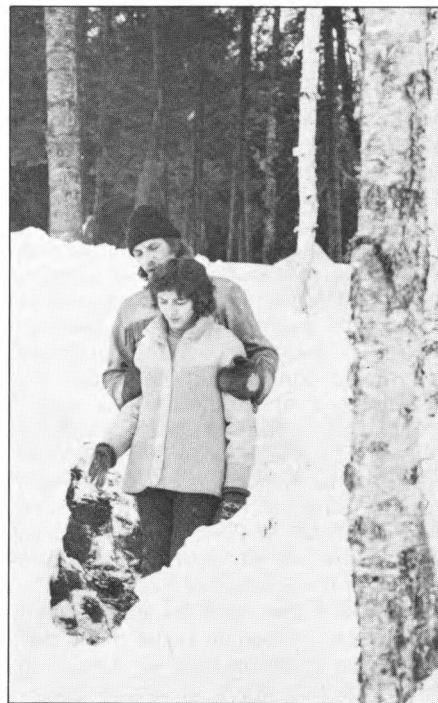
L'ACPAV... c'est quoi ça?

par Roger Cantin

Chacun des membres de cette coopérative de production ferait à cela une réponse tenant plus de ses vues et désirs que d'une définition précise et objective de l'ACPAV.

En fait la raison d'être de l'ACPAV réside probablement dans cette "souplesse" permettant au réalisateur d'y faire des films (n'importe quel

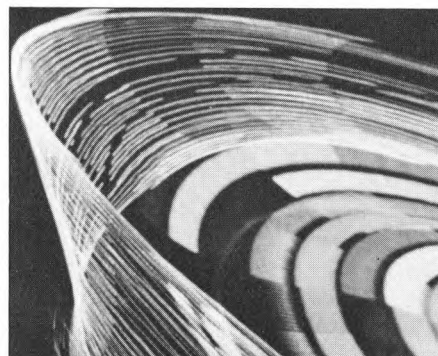
genre!), un peu comme s'il les produisait lui-même, sans "big-boss" pour le surveiller. L'auteur garde ainsi le contrôle de sa production et des droits sur son "oeuvre"; puisque dans ce cas chacun fait valoir qu'étant membre à part entière sa parole a un poids égal à celle de quiconque. En fait, chacun se garde bien de mettre le nez dans les affaires de l'autre, de peur que celui-ci ne fasse de même. En con-



LE LOUP BLANC de Brigitte Sauriol



UN INSTANT PRÈS D'ELLE de Denyse Benoit



PIXILATION de Roger Cantin et Danyliè Patenaude

séquence chacun est vraiment le seul maître de sa production.

Voilà qui convient bien à l'“égocentrisme” de tout auteur de cinéma! Cependant certains y ont vu un avantage plus intéressant: advenant un “coup dur” (entendre: on pète le budget!), c'est la Coop qui aura à payer les dettes, tandis que le responsable sera parti produire ailleurs! Ou encore, un film avec un gros budget ne versera qu'une somme ridicule en frais d'administration à l'ACPAV, sous prétexte que le budget est serré tandis qu'un autre film, avec un budget dix fois moindre, versera plus parce que son producteur respecte les tarifs de l'ACPAV (de telles choses se sont habituellement produites en faveur des longs métrages et au détriment des courts métrages)*.

Ainsi, la structure décentralisée de la coop en constitue l'intérêt, l'originalité, et, paradoxalement, la grande faiblesse. Est-il utile de dire que cette faiblesse n'a si cruellement nui au développement de l'ACPAV que parce que certains ont agi en plaçant leur intérêt avant celui du collectif. De fait, la structure de l'ACPAV ne lui laisse aucune autre protection que celle qui lui est procurée par l'auto-discipline de ses membres.

Le paradoxe devient dilemme lorsque l'on tente d'instituer un contrôle efficace sur les productions: comment y arriver sans perdre la liberté d'action et de pensée que chacun vient chercher à l'ACPAV. (N'oublions pas que les cinéastes se regroupent à l'ACPAV sur la base d'un plus petit dénominateur commun: leur désir de faire des vues!).

L'équilibre est difficile à trouver, on peut même dire qu'il manque de stabilité. Sans doute faut-il s'y attendre lorsqu'on cherche à créer un nouveau genre de maison de production. L'ACPAV est une idée en période de gestation, (o.k. ça fait dix ans que ça couve! mais personne n'a réussi à la faire avorter!).

L'ACPAV continue, et qu'on ne jure que par elle ou qu'elle nous fasse jurer, après tout, un si grand nombre de films existent grâce à l'ACPAV qu'il faut souhaiter qu'elle continue à en produire plus encore.

* Les dettes que l'ACPAV a dû honorer sur des productions accaparent constamment les plus grandes énergies et empêchent de développer les services d'administration, de montage, etc... Donc lorsqu'une production paie un plein montant de frais d'administration sans voir les services se développer, on se demande pourquoi!

Lieu de recherche

par Denyse Benoit

Je suis allée rencontrer les gens de l'ACPAV fin 1973 avec mon scénario de long métrage “La ruée verte” sous le bras. Il y avait à ce moment là toute une animation parce qu'on produisait beaucoup. Et l'on pouvait se permettre de laisser vivre, en parallèle aux longs métrages de fiction que l'on produisait, un cinéma plus expérimental...

Je pus tourner COUP D'OEIL BLANC un court métrage, puis, UN INSTANT PRÈS D'ELLE, un autre court métrage avec l'ACPAV qui me laissait sa caméra, sa nagra, sa salle de montage pour un très bon prix.

Après, en 1975, l'ACPAV présentait un scénario de long métrage “Clarence BBQ” à la SDICC qui le refusait; ce fut très frustrant, mais il y avait des gens comme Bernard qui ne cessait de me stimuler. Et LA CRUE est née. Je voulais à tout prix tourner ce film, ce fut découragement sur découragement... aucun organisme ne voulait m'aider financièrement. En coup de tête, j'appelle Jacques Laliberté, que je venais de rencontrer à l'ACPAV, et on a réussi à produire le film sans argent.

L'ACPAV n'a pas hésité à ce moment là à nous louer son matériel à un prix que nos économies pouvaient leur offrir... Ça a été un beau moment de vie, de tournage et de complicité.

Et, après avoir tourné un premier long métrage LA BELLE APPARENCE dans des conditions financières “absurdes”, je reviens à l'ACPAV avec PRESQU'ÎLE, PRESQU'ELLE.

L'intérêt de l'ACPAV est qu'on peut tourner et faire son apprentissage avec des films d'artisans, mais aussi, que lorsqu'il est temps de passer à un film avec des moyens professionnels, l'ACPAV a la structure de production et des producteurs d'expérience pour mieux nous encadrer dans un tel projet.

A l'heure où la tentation est forte de

rejeter toute démarche de recherche et de couper les fonds à un cinéma d'auteur, l'ACPAV m'apparaît plus que jamais indispensable.

Pour passer de l'artisanat à un cinéma plus cher, mais qui se veut plus accessible à un grand public, il est bon de rappeler que le métier de réalisateur n'est pas “un coup de génie”... mais que le génie, s'il y a..., ça se travaille... Et pour arriver à avoir une maîtrise et un style personnel dans un film, il faut en faire des films, essayer, oser, ... et, y aller progressivement en assumant les risques que cela suppose.. de film en film...

La grande richesse du cinéma québécois, quand on le regarde de l'étranger (la rétrospective de Poitiers en 79 nous a permis de le constater), est son côté rustre, son réalisme, sa vérité et sa dureté.

Il faut que l'on fasse un cinéma national plus accessible et plus séduisant pour un grand public, mais il faut, cependant, réussir à garder ces qualités-caractéristiques. Et pour cela, il faut se permettre de rechercher de nouvelles voies, des formes originales, tout en conservant cette rudeur de notre climat, et cette sauvagerie de nos forêts pour enfin réussir à dire cette réalité (triste ou joyeuse...) en la transposant cinématographiquement.

Il faut donc qu'une maison comme l'ACPAV existe entre autres comme lieu de recherche et “étape de démarche”, afin que l'histoire de notre cinéma ne soit pas interrompue par des critères très subjectifs de rentabilité à court terme au nom du goût du public... comme si l'on pouvait savoir ce qu'attend ce public... On peut remarquer que notre public est disponible à un cinéma étranger “différent”, qu'il soit italien, allemand ou suisse, etc... Pourquoi ne pas lui faire confiance quant à un cinéma national au Québec?

Films produits par l'Acpav

1972

ISIS AU 8 d'Alain Chartrand, 16mm, couleurs/noir et blanc, 63 minutes.

LA VIE RÉVÉE de Mireille Dansereau, Super 16mm (gonflé en 35mm), couleurs, 85 minutes.

Y'A TOUJOURS UN MAUDIT BOUT, réalisation collective, 16mm, noir et blanc, 45 minutes.

1973

AU SUJET D'UN CAMP D'ÉTÉ de Maurice Rochette, 16mm, noir et blanc, 28 minutes.

LES SEPT DERNIÈRES MINUTES DANS LA VIE D'ARCHIBALD de Jean Cousineau, 16mm, couleurs, 7 minutes.

LES ÉTOILES ET AUTRES CORPS de Paul Tana, 16mm, noir et blanc, 14 minutes.

L'INFONIE INACHEVÉE de Roger Frappier, 35mm, couleurs/noir et blanc, 85 minutes.

LE LOUP BLANC de Brigitte Sauriol, 16mm, noir et blanc, 27 minutes.

NOËL ET JULIETTE de Michel Bouchard, Super 16mm (gonflé en 35mm), couleurs, 87 minutes.

TU BRÛLES... TU BRÛLES de Jean-Guy Noël, 16mm, noir et blanc, 95 minutes.

1974

BULLDOZER de Pierre Harel, 35mm, couleurs, 93 minutes.

EN GAROINE de Louis Hébert, 16mm, couleurs, 25 minutes.

PAREIL PARTOUT de Maurice Rochette, 16mm, noir et blanc, 40 minutes.

1975

DEUX CONTES DE LA RUE BERRI — 1. PAULINE de Paul Tana, 16mm, noir et blanc, 25 minutes.

LA PIASTRE d'Alain Chartrand, 16mm, couleurs, 82 minutes.

UNE NUIT EN AMÉRIQUE de Jean Chabot, Super 16mm (gonflé en 35mm), couleurs, 82 minutes.

1976

L'ABSENCE de Brigitte Sauriol, 16mm, couleurs, 93 minutes.

DEUX CONTES DE LA RUE BERRI — 2. LES GENS HEUREUX N'ONT PAS D'HISTOIRE de Paul Tana, 16mm, noir et blanc, 39 minutes.

TI-CUL TOUGAS de Jean-Guy Noël, 16mm (gonflé en 35mm), couleurs, 93 minutes.

1977

AU FIL DU TEMPS (Dans la série La courtepointe) de Bruno Carrière et Marcel Sabourin, 16mm, couleurs, 25 minutes.

POINT CONTRE POINT (Dans la série La courtepointe) de Bruno Carrière et Marcel Sabourin, 16mm, couleurs, 25 minutes.

RETOUR AU PAYS D'EN BAS de Jean-Claude Coulbois, 16mm, couleurs, 75 minutes.

UNE IMAGERIE À RENOUVELER (Dans la série La courtepointe) de Bruno Carrière et Marcel Sabourin, 16mm, couleurs, 25 minutes.

1978

GESTES de Claude Cartier, 16mm, couleurs, 17 minutes.

LES MAISONS DE CARTONS de Suzy Cohen, 16mm, couleurs, 27 minutes.

PIXILATION de Roger Cantin et Danyèle Patenaude, 16mm (gonflé en 35mm) couleurs, 15 minutes.

1979

J'VOUS CONTERAI ÇA UNE AUTRE FOIS de Pierre Desjardins, 16mm, couleurs, 28 minutes.

LES OISEAUX NE MEURENT PAS DE FAIM de François Dupuis, 16mm, couleurs, 31 minutes.

LE QUÉBEC EST AU MONDE de Hugues Mignault, 16mm, couleurs, 97 minutes.

SOLEIL D'HIVER de Jean Rival, 16mm, couleurs, 29 minutes.

VIE D'ANGE de Pierre Harel, 16mm, couleurs, 85 minutes.

Y A TOUJOURS MOYEN D'LES DONNER de Jean-Claude Coulbois, 16mm, couleurs, 28 minutes.

* L'année indiquée correspond soit à l'année de copyright inscrite sur le film, soit à celle de sa finition. Le tableau présente donc un certain décalage par rapport à l'activité quotidienne de l'Acpav.

1980

EN PRODUCTION

LES GRANDS ENFANTS de Paul Tana, 16mm, couleurs, 83 minutes.

LES VOLEURS DE JOB de Tahani Rached, 16mm, couleurs, 68 minutes.

LES CANDIDATS de Claude Laflamme, 16mm, couleurs.
L'ÉTÉ DES ABEILLES de Marcel Sabourin, 16mm, couleurs.

Films coproduits avec l'Acpav ou ayant bénéficié des services de l'Acpav

1971

ELLE ÉTAIT UNE FOIS UNE AUTRE FOIS de Jean-Guy Noël, 16mm, noir et blanc, 27 minutes.

L'EAU CHAUDE L'EAU FRETTE de André Forcier, 35mm, couleurs, 92 minutes.

LUTINEIGE de François Labonté, 16mm, couleurs, 10 minutes.

UNE SEMAINE DANS LA VIE DE CAMARADES de Jean Gagné, 16mm, couleurs, 242 minutes.

1972

IL FAUT CRRRIER PLUS FORT de Bruno Carrière, 16mm, noir et blanc, 11 minutes.

ROMÉO ET JULIETTE de Claude Laflamme, 16mm, couleurs, 9 minutes.

1977

15 NOV de Hugues Mignault et Ronald Brault, 16mm, couleurs, 98 minutes.

ALLONS PLUS LOIN de Nicole Duchesne, Claude Lortie et Claude Larue, 16mm, couleurs, 58 minutes.

LA DANSE SOCIALE de Jean-Rock Marcotte, 16mm, noir et blanc, 40 minutes.

JUIN 77 de Jacques Clairoux, Serge Ladouceur et Brice Defer Auboyneau, 16mm (gonflé en 35mm), 18 minutes.

UNE RÉVERIE HEUREUSE de Normand Forest, 16mm, couleurs, 15 minutes.

SANA'A de Suzy Cohen et Patrice Llavador, 16mm, couleurs, 15 minutes.

TOFFA SAMOA de Jean-Pierre Gauthier, 16mm, couleurs, 60 minutes.

1974

L'AUTOBUS de Roger Cantin, 16mm, couleurs, 17 minutes.
LA MORT DANS L'OEUF de Bruno Carrière, 16mm, noir et blanc, 55 minutes.

UNE AVENTURE de Roger Cantin, 16mm, couleurs, 7 minutes.

UN INSTANT PRÈS D'ELLE de Denyse Benoit, 16mm, couleurs, 10 minutes.

1978

L'AMIANTE, ÇA TUE de Richard Boutet, 16mm, couleurs, 30 minutes.

1975

AVENTURE DANS LES JUNGLES DU QUÉBEC de Roger Cantin, 16mm, noir et blanc, 28 minutes.

1979

BABIOLES de François Labonté, 16mm, couleurs, 24 minutes.

1976

4 ELLES DU BOUT DES DOIGTS de Suzy Cohen, 16mm, couleurs, 15 minutes.

ÂGE DE GUERRE de Jean-Claude Burger, 16mm, couleurs, 10 minutes.

LA CRUE de Denyse Benoit, 16mm, couleurs, 29 minutes.

1980

ON A ÉTÉ ÉLEVÉ DANS L'EAU SALÉE de Hugues Tremblay, 16mm, couleurs, 72 minutes.

Commandites produites par l'Acpav

1973

FRANÇAIS 02 de Paul Tana et Brigitte Sauriol, pour le SGME, bandes sonores.

1974

LA SÉCURITÉ DANS LES MINES — 1. LES VÊTEMENTS
2. LA CEINTURE de André Bélanger, pour le Ministère des Richesses naturelles, 16mm, couleurs, 12 minutes chacun.

1975

ENVOYEZ DE L'AVANT NOS GENS (Dans la série Le Son des Français d'Amérique) de Michel Brault et André Gladu, pour la Société Radio-Canada, 16mm, couleurs, 28 minutes.
LES RELATIONS FÉDÉRALES-PROVINCIALES de Jean-Claude Burger, pour le SGME, bandes sonores.
LES RUINES-BABINES (Dans la série Le Son des Français d'Amérique) de Michel Brault et André Gladu, pour la Société Radio-Canada, 16mm, couleurs, 28 minutes.

1976

DU FRANÇAIS BIEN RAFFINÉ de Jean-Claude Burger, pour la Régie de la langue française du Québec, 16mm, couleurs, 15 minutes.
LES INTERLUDES de Roger Cantin et Jean-Claude Burger, pour la Société Radio-Canada, 16mm, couleurs, série de 10 films d'une durée variant entre 4 et 7 minutes.
INTERMÈDES de Bruno Carrière, pour la Société Radio-Canada, 16mm, couleurs, 15 minutes.

1977

GESTION PAR OBJECTIF de Jean-Claude Burger, pour la Banque Fédérale de Développement, série de 10 vidéogrammes en version française et anglaise.
LES INTERLUDES de Roger Cantin, pour la Société Radio-Canada, 16mm, couleurs, 2ième série, 5 films de 5 minutes chacun.
INTERLUDES "4002" de Martial Fillion et Richard Clark, pour la Société Radio-Canada, 16mm, couleurs, 5 films de 8 minutes chacun.
INTERLUDES "COLLECTIONS" de Suzy Cohen, pour la Société Radio-Canada, 16mm, couleurs, 5 films de 10 minutes chacun.
INTERLUDES "GALERIES" de Jean-Claude Burger, pour la Société Radio-Canada, 16mm, couleurs, 5 films de 10 minutes chacun.
INTERLUDES "GASPÉSIE" de Hugues Tremblay, pour la Société Radio-Canada, 16mm, couleurs, 5 films de 8 minutes chacun.
INTERLUDES "JARDIN BOTANIQUE" de Claude Cartier, pour la Société Radio-Canada, 16mm, couleurs, 3 films de 8 minutes chacun.
INTERLUDES "QUARTIERS" de Claude Cartier, pour la Société Radio-Canada, 16mm, couleurs, 5 films de 8 minutes chacun.
SAFARI de Hugues Mignault, pour le Parc Safari Africain, 35mm, couleurs, 2 films de 30 secondes chacun.

1978

QUÉBEC, DES HOMMES ET DES SIÈCLES de Marcel Sabourin, pour le Ministère des Affaires Culturelles, 16mm, couleurs, 28 minutes.

EN PRODUCTION

LA MAISON LAMONTAGNE de Bruno Carrière, 16mm, couleurs.

On en a dit...

quelques extraits critiques*

* On constatera que malheureusement seuls les longs métrages ont eu droit à l'attention de la critique cinématographique. L'absence des courts métrages n'est donc pas imputable à notre volonté.

15 NOV

Un film majeur: 15 NOVEMBRE

...Si les élections du 15 novembre sont devenues historiques, le film lui aussi le devient, car il représente, finalement, le seul document vraiment important sur cet événement. C'est donc, à n'en pas douter, l'un des films majeurs de l'année.

Film à petit budget et dont le style est celui du reportage, on retrouve les qualités et les défauts, qui peuvent devenir d'autres qualités, inhérents à cette forme de cinéma. Le plus beau, c'est évidemment la spontanéité du film et que les caméras ont su capter sans défaillance. Des caméras extrêmement vivantes et mobiles...

15 NOVEMBRE est aussi un film qui soulève à nouveau toutes les émotions ressenties en ce soir de résultats d'élections. Il apporte, en plus, matière à réflexion puisque nous pouvons, maintenant, nous poser des questions face à la ligne de conduite du Parti Québécois en place depuis six mois.

Essentiellement structuré au montage, 15 NOVEMBRE a peu de points morts. Il est en général nerveux, serré, entrecoupé de moments qui lâchent la soupape. Le montage est assez remarquable.

A n'en pas douter, Mignault et Brault nous offrent un film percutant, qui est à voir. Non pas seulement pour revivre événements et émotions, mais parce qu'ils nous amène à nous dire: Et maintenant, où va-t-on?...

Pascale Perreault, **Journal de Montréal**, 25 juin 1977

Charron chialait, Payette balayait, Lévesque jubilait

... 15 NOV permet aux Québécois de revivre cet événement capital. Documentaire axé sur un fait politique, il apparaît de prime abord comme un geste politique: sympathique à la cause péquiste, il n'hésite



15 NOV de Hugues Mignault et Ronald Brault

pas à décrire parfois avec emphase l'euphorie qui s'était emparée ce soir-là des militants réunis au centre Paul-Sauvé, sans oublier, au passage, de souligner la déconfiture des libéraux.

15 NOV ne serait qu'un montage incohérent d'actualités filmées sans le talent de la monteuse, Annick de Bellefeuille. Utilisant le contrepoint, l'insert de titres de journaux, d'éditoriaux lus en ondes, le montage parallèle et une ironie savamment contenue, ce montage parvient à donner au film son allure de long crescendo...

Tourné avec des moyens de fortune, privé même de l'aide du nouveau gouvernement, 15 NOV marque une date importante non seulement au point de vue politique: ce cinéma documentaire qui nous est propre ne peut exister sans l'apport direct des cinéastes eux-mêmes. Ce cinéma d'avant l'indépendance est lui-même déjà indépendant. Financé par les techniciens qui y ont travaillé et par les maisons de service québécoises, 15 NOV n'est dû qu'à l'initiative du milieu cinématographique et sa diffusion sera assurée par une jeune maison de distribution, Cinéma libre, elle-même directement vouée aux intérêts des cinéastes.

Le symbole du balai, repris plusieurs fois dans le film, pourrait définir parfaitement 15 NOV. Profitant d'un balayage politique, le cinéma québécois y pratique un art qu'il a eu tendance à oublier par le passé et qui consiste à commencer par balayer son propre perron.

Luc Perreault, **La Presse**, 17 juin 1977

L'ABSENCE

Un décevant premier film

Après trois minutes de projection, j'ai éprouvé le sentiment ineffable et terrifiant d'être tombé (je m'excuse de l'anglicisme) dans un piège d'une heure et demie. C'est que L'ABSENCE, qui a toutes les excuses d'un premier long-métrage d'un jeune auteur, possède aussi tous les défauts d'un

film raté. Comme une mayonnaise qui aurait tourné...

Seulement voilà: il y avait la manière de le traiter, de ne le donner à voir sur l'écran, de l'incarner dans les personnages. Et là, pour diverses raisons, Brigitte Sauriol a manqué son coup. Techniquement d'abord, en nous servant un film dont la qualité sonore est inacceptable... En nous offrant également un traitement visuel qui tient davantage de la

télévision que du cinéma: on y a droit, comme dans tout bon téléroman, à quelques scènes de "tasses de café" avec gros plans alternatifs des deux personnages en présence...

Conséquemment, aussi, les personnages paraissent souvent parler faux. Il faut dire qu'ils sont (mal) servis par des dialogues qui sonnent souvent "théâtre".

Voilà pourquoi j'ai été pas mal déçu par L'ABSENCE...

Denis Tremblay, **Le Dimanche**, 27 mars 1977

L'ABSENCE: le cliché au secours du cliché

Ceux qui auront le courage et la patience de supporter jusqu'à la dernière image L'ABSENCE de Brigitte Sauriol mériteront, sans aucune hésitation possible, une médaille d'endurance. Le film contient une très mince idée étirée gauchement jusqu'à l'insoutenable...

Pour que les hantises de Louise deviennent tangibles et crédibles, il aurait fallu que Brigitte Sauriol intègre mieux le passé au présent, et nous fasse clairement comprendre la façon dont le départ du père a marqué l'enfant... Les retours en arrière ne



L'ABSENCE de Brigitte Sauriol

sont pas seulement affreusement et arbitrairement insérés dans le récit; ils n'apportent absolument rien à notre compréhension profonde du problème de Louise...

Brigitte Sauriol espère que l'abondance des dialogues (c'est un euphémisme!) sup-

pléera au manque d'informations visuelles. Dans L'ABSENCE, les personnages parlent, parlent et parlent encore. Ne faisant absolument pas confiance aux pouvoirs de l'image, la réalisatrice se rabat sur les dialogues comme s'il s'agissait de trouver désespérément une solution concrète à l'incapacité de visualiser le propos. J'ai rarement entendu à nonner autant de clichés dans un seul film. Les personnages disent des phrases fabriquées sur mesure selon les situations et prévisibles avant même qu'ils les prononcent... Certes, il s'agit d'un premier long métrage. Mais il existe des premiers longs métrages qui, en dépit de leurs imperfections, font preuve de talent, d'imagination et d'intensité. L'ABSENCE a coûté presque \$200,000. Brigitte Sauriol avait les moyens de faire un film, qui, au moins techniquement, aurait eu l'air impeccable. C'est la preuve que même une femme peut faire un mauvais film. Ce n'est pas un privilège fondamentalement masculin.

André Leroux, **Le Devoir**, 26 mars 1977

BULLDOZER

Une expérience pour Harel plutôt que pour le cinéma

... Y a-t-il eu surenchère de sentimentalisme autour du phénomène BULLDOZER? Le fait qu'il a failli ne jamais être présenté au public, les difficultés financières en cours de tournage, la qualité des interprètes, tout cela a-t-il contribué à créer autour de BULLDOZER un courant de sympathie irrépressible qui nous met mal à l'aise lorsqu'on constate que l'oeuvre est loin d'être un chef-d'oeuvre, comme on l'a écrit?

C'est un bon premier film d'un jeune cinéaste plein d'idées et au talent indiscutable. C'est une tentative exceptionnelle d'adapter à la fiction le style du cinéma-vérité (candid). Mais c'est une oeuvre qui à la longue laisse le spectateur insatisfait.

La minceur du scénario donne au film un ton d'inachevé, d'incohérence où les temps creux voisinent avec les moments d'une intensité dramatique remarquable...

On croirait que Harel avait en main tout ce qu'il fallait pour tracer un portrait saisissant d'individus primaires qui se débattent avec des sentiments qui les entraînent à l'auto-destruction. Il lui aura manqué de savoir faire tenir ensemble toutes les pièces du vitrail...

Harel a réussi à faire voir son premier long métrage. Il a fait ses classes en s'essayant les griffes avec courage sur un projet qui aurait signifié une faillite totale pour quiconque autre que lui. Comme toute première oeuvre, BULLDOZER est un film gauche qui laisse entrevoir des possibilités énormes chez son auteur. Espérons qu'elles s'affirmeront plus fortement dans un deux-

ième long métrage qu'il compte entreprendre cette année.

Claude Daigneault, **Le Soleil**, 26 février 1974

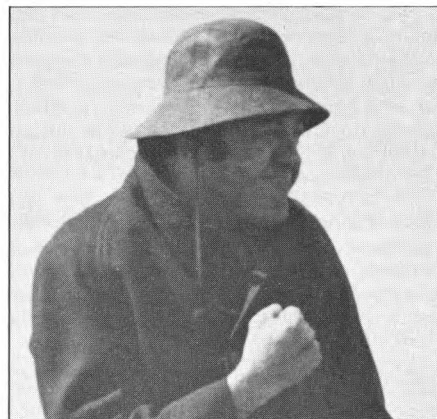
La beauté au fond d'une dépotoir

Quoi dire? Oui, BULLDOZER est un film intéressant. Captivant. Nouveau. Il nous arrive en plein coeur. Boiteux peut-être, infirme comme PAS D'PATTES, brouillon pour certains, mais sa beauté brouillonne, sa férocité boiteuse, ses accrocs, ne réussissent qu'à le rendre plus captivant. BULLDOZER surprend, et cela n'était pas arrivé dans le cinéma québécois depuis belle lurette. Imparfait, mais contenant les scènes parmi les plus belles (et les plus vraies) de notre cinéma. BULLDOZER ne laissera personne indifférent. Rares sont de tels films...

En ce sens, BULLDOZER est un film important. Il est sûrement celui qui s'approche le plus du film, du grand film québécois à faire. Ce film qui exprimera le plus fidèlement l'âme québécoise, l'âme de ce peuple de rien, de peu, ce peuple soumis, colonisé...

Harel nous atteint en plein coeur. Sa difficulté d'être, exprimée après combien d'autres, sonne juste. Son film est vrai. Pour ça, il n'avait pas besoin d'être réaliste, ou simple, ou logique, ou équilibré. Cette vie est-elle réaliste, simple, logique et équilibrée?

Robert Lévesque, **Québec-Press**, 17 février 1974



BULLDOZER de Pierre Harel

Un BULLDOZER laid

Tourné en 16 mm, BULLDOZER de Pierre Harel est une espèce de cauchemar ahurissant, presque toujours irritant et ennuyeux. Le fait que le film soit intentionnellement laid, criard et survolté ne réussit pas à le sauver du ratage le plus complet. Les couleurs, délavées et ternes, semblent irréelles comme sur des cartes postales de mauvaise qualité. Harel a voulu faire un film primitif et crû sur la pauvreté morale, affective et sociale d'un petit monde stagnant replié sur lui-même par la force des choses.

Evidemment, BULLDOZER essaie, très maladroitement d'ailleurs, de se donner un fil conducteur... L'intrigue est pratiquement absente parce qu'Harel l'utilise, non pas comme un élément dynamique et révélateur, mais bien plutôt comme un diagramme sur lequel figurent des mouvements abstraits dépourvus de signification psychologique et dramatique... Harel a des idées mais il ne sait pas comment les organiser et leur donner forme. Il rejette les

voies traditionnelles de la fiction, mais il est incapable de les remplacer par une conception vraiment audacieuse et personnelle. BULLDOZER ressemble moins à un mauvais rêve qu'à un grand chaos bruyant. C'est probablement le film le moins sophistiqué qui ait jamais été réalisé au Québec.

Je ne pense pas que la sophistication soit un gage de réussite esthétique, mais lorsqu'un film s'enlise consciemment dans la

laideur calculée, les effets visuels clinquants et inutiles, une musique tapageuse envahissante, on ne peut plus accepter de se faire leurrer. Un manque de sophistication peut devenir aussi agaçant que son contraire. La fausse naïveté de BULLDOZER est d'autant plus perfide, qu'elle se donne les alibis du primitivisme...

La misère des Galarneau est tellement excessive, le désarroi des personnages est

tellement nébuleux, l'apitoiement de Harel est tellement satisfait, qu'il faudrait vraiment perdre tout sens de l'humour pour définir les individus du film comme des produits d'une quelconque aliénation québécoise. Il n'y a rien de plus inoffensif et de moins sérieux que BULLDOZER.

André Leroux, **Le Devoir**, février 1974

L'EAU CHAUDE L'EAU FRETTE

L'EAU CHAUDE L'EAU FRETTE... un beau et grand film québécois

...Si L'EAU CHAUDE L'EAU FRETTE n'ennuie jamais, c'est parce que Forcier provoque constamment le spectateur, ne lui permet pas de fuir devant ce qui se déroule sur l'écran et force sans arrêt son attention.

L'univers de Forcier est tellement grouillant de vie et perpétuellement au bord de l'explosion que nous sommes emportés dans un vertige auquel il est presque impossible de résister... Or, la mise en scène survoltée mais parfaitement contrôlée de Forcier, alliée à la vitalité assez fracassante des comédiens, a transformé ce qui, de prime abord, risquait de paraître une pauvreté d'inspiration. Forcier récuse l'explication psychologique et opte plutôt pour une mise en relief des pulsions instinctives qui cherchent satisfaction. Fasciné par le dynamisme externe de personnages au bord du gouffre, il saisit les gestes, les attitudes, les regards et les comportements qui affirment et traduisent le plus justement les remous intérieurs de chacun...

L'EAU CHAUDE L'EAU FRETTE n'est jamais un film plat, rectiligne et sans saveur visuelle. Il est aux antipodes du fade J.A. MARTIN, PHOTOGRAPHE et du morne LE SOLEIL SE LÈVE EN RETARD...

L'EAU CHAUDE L'EAU FRETTE est un film illuminé, à chaque image, non seulement par l'immense talent du cinéaste mais également par celui de tous ceux qui y ont participé. Je trouve malgré tout dommage que Forcier se sente obligé de faire si peu de place à l'espoir et tue littéralement les élans d'affection de ses personnages... Il y a chez Forcier, une systématisation de l'échec qui annihile l'impact de ses bouffées de tendresse... En dépit ou à cause de l'attitude implacable du cinéaste, L'EAU CHAUDE L'EAU FRETTE est un film très émouvant car il est mû par une violence durement installée au cœur même des personnages et de leur environnement...

L'EAU CHAUDE L'EAU FRETTE est un film excitant, plein de fureur et de douceur qui se déroule à la façon de battements de cœur sporadiquement accélérés et ralentis. C'est une sorte de poème éclaté sur le désespoir qui se cherche follement une sortie de secours. Avec ce film, André Forcier

s'affirme comme l'un de nos meilleurs cinéastes de fiction.

André Leroux, **Le Devoir**, 5 mars 1977



L'EAU CHAUDE L'EAU FRETTE
de André Forcier

Un joyeux drille

Le petit monde d'André Forcier se compose de petites gens terre-à-terre qui vivent au jour le jour, célébrant leur joie ou noyant leur peine dans la bière...

La ligne générale est simple; l'histoire est banale. Mais les personnages sont colorés et surtout pittoresques! Et c'est sans doute ce côté folklorique, populaire, qui caractérise le mieux L'EAU CHAUDE L'EAU FRETTE. S'il n'y a pas ici de psychologie, il faut admettre cependant qu'il y a confrontation des personnages qui amène des affrontements dramatiques et des ripostes agressives. Mais tout cela ne paraît pas terrible dans un contexte où la jovialité communicative l'emporte sur les gestes violents. Car ce qui donne toute la vitalité au film, c'est le rythme endiablé qui entraîne les personnages dans des situations souvent imprévisibles...

Mais pourquoi l'auteur met-il dans la bouche de ces deux jeunes — et particulièrement de la fille — des paroles aussi grossières pour ne pas dire ordurières. On dirait qu'il y a chez lui un parti-pris d'un langage non pas populaire mais vulgaire,

pour ne pas dire provocateur. Caricaturer à ce point, c'est fausser sans nécessité!

Disons que les scènes croustillantes qui alimentent L'EAU CHAUDE L'EAU FRETTE traduisent le narcissisme qui vient souvent encombrer les films de chez nous. Si ce tableau de vie citadine est enlevé avec bonhomie, c'est qu'André Forcier est un joyeux drille qui peint une brosse de crin dans une main et une bouteille de bière dans l'autre.

Léo Bonneville, **Séquences**, 1977

Un cinéma qui se relève d'une longue dépression

...Entre le noir et le rose se situe L'EAU CHAUDE L'EAU FRETTE d'André Forcier, troisième long métrage de ce réalisateur de 29 ans. Moins désespéré que BAR SALON, son précédent, sans pour autant sombrer dans un optimisme béat, L'EAU CHAUDE L'EAU FRETTE dessine une galerie de portraits qui se présentent comme autant de variations ayant pour thème commun l'insertion de l'individu dans son milieu...

Ce film possède un rythme et une couleur particulières auxquels il est difficile de résister, même si le tableau d'ensemble paraît déprimant...

Si, malgré tout, L'EAU CHAUDE L'EAU FRETTE n'arrive pas à égaler comme tout l'incontestable qualité et la réussite de BAR SALON, il faudrait en chercher la cause dans cette volonté que Forcier manifeste de forcer certaines situations...

Là où Forcier déçoit également, c'est dans le fait qu'il n'a pas su ou voulu corriger quelques faiblesses d'interprétation entre ses deux derniers longs métrages. Son parti-pris de faire des personnages importants d'interprètes qui, à la rigueur, conviendraient dans des rôles de soutien finit par desservir son cinéma. On comprend que son souci du réalisme le pousse à faire appel à des non-professionnels. Il aurait peut-être intérêt à établir un meilleur équilibre dans le dosage de ses comédiens.

Ceci dit, son film demeure l'une des bonnes surprises de la saison. On peut discuter son oeuvre dans le détail, celle-ci reste globalement d'une originalité indiscutable.

Luc Perreault, **La Presse**, 5 mars 1977

LES GRANDS ENFANTS

LES GRANDS ENFANTS: sensible, tendre et humoristique!

Ça fait longtemps que je n'ai vu au cinéma un film québécois aussi sympathique et léger. Pour une fois le réalisateur ne s'est pas servi de son média pour s'appesantir avec un malin plaisir sur les éternels problèmes de notre société. Par le biais d'une chronique, Tana aborde des sujets plus que sérieux, souligne les malaises sans toutefois s'y complaire ni tenter d'y trouver des solutions. Dans LES GRANDS ENFANTS, on ne dramatise pas, jamais, au contraire, on humorise...

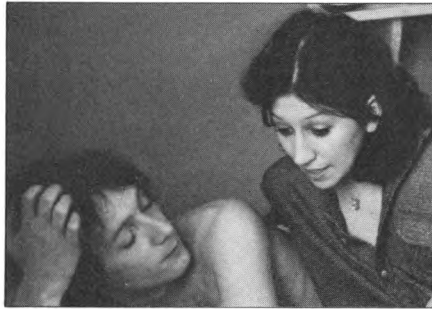
Tana ne juge pas, il constate. Il remarque que cette génération du début des années '70 qui rêvait de nature et de liberté en rejetant la société, est revenue sur ses positions. Les fermes, les terres et les communes, c'est aujourd'hui fini. Ceux-là même qui les convoitaient, souhaitent désormais le neuf à cinq en complet et cravate. Une autre chimère!...

Pour LES GRANDS ENFANTS, le réalisateur ne disposait de toute évidence

que d'un budget restreint. Il n'a pas fait appel à des grandes vedettes, ce qui ne l'a toutefois pas empêché de mettre en scène un bon film. La sensibilité et la tendresse y occupent une place importante. Jamais il ne tombe dans le mélo ou le sordide...

Franco Nuovo, **Journal de Montréal**, 3 mai 1980

La belle saison du cinéma québécois



LES GRANDS ENFANTS de Paul Tana

Paul Tana a réussi dans LES GRANDS ENFANTS à décrire avec justesse, humour, tendresse aussi, la vie quotidienne de ces jeunes dans la vingtaine qui oscillent entre le chômage et le travail, entre la vie ordinaire et une vie nouvelle, différente, autre, une vie qu'ils cherchent mais qu'ils ne découvrent pas vraiment. Plus ou moins désœuvrés, plus ou moins désabusés, voilà les grands enfants que Tana nous invite à regarder, à comprendre, à aimer...

Avec ce premier long métrage, Paul Tana continue la démarche qu'il avait amorcée dans ses DEUX CONTES DE LA RUE BERRI, et en particulier dans le dernier volet intitulé LES GENS HEUREUX N'ONT PAS D'HISTOIRE. Cette démarche consiste à regarder avant tout le quotidien, à suivre son rythme et à évoquer les tiraillements qui le composent. Le reflet est juste, bien mené, mais on peut se demander par ailleurs dans quelle mesure la qualité pourtant indéniable de ce reflet suffit à assurer l'intérêt du spectateur jusqu'à la fin, ce spectateur qui souhaiterait peut-être voir se dégager plus de significations et ce avec plus de relief...

Richard Gay, **Le Devoir**, 26 avril 1980

ISIS AU 8

Un bon film québécois qui risque de dormir sur les tablettes...

... Au départ, l'originalité du film réside dans le fait qu'Alain Chartrand n'a fait qu'observer une réalité...

Le produit terminé a donné une oeuvre assez originale quant à la forme, assez conventionnelle quant au contenu, mais qui apporte nettement un ton nouveau dans notre cinéma. Sur ce dernier point, on pourrait comparer la sortie d'ISIS AU 8 à la découverte du CHAT DANS LE SAC de Gilles Groulx en 63.



ISIS AU 8 de Alain Chartrand

De forme originale, parce que ISIS AU 8 est la preuve que le cinéma est un instrument léger, qui peut "vivre" avec les gens qui sont sur l'écran... Jamais peut-être une

connivence aussi aiguë entre le filmant et le filmé ne s'était vue ici, à l'exception, bien sûr, du documentaire à la Perrault et Brault. Mais, chez Chartrand, cette connivence n'est pas au service du documentaire.

De contenu conventionnel, parce que ISIS AU 8 ressasse les principes du retour à la terre... ISIS AU 8 apporte un ton nouveau, celui de la spontanéité et de la simplicité, une façon de voir les choses sans s'énerver, au niveau du sol, sans sauter dans les symboles ou grimper dans les rideaux. Un vent de fraîcheur, incontestablement, souffle, avec ISIS, sur le cinéma québécois...

Robert Lévesque, **Québec-Presse**, 23 avril 1972

L'INFONIE INACHEVÉE

L'INFONIE de Frappier: inachevée ou incomplète?

... Et malgré sa stéréophonie, le film n'a pas capté l'atmosphère d'un spectacle in-

fonique avec autant de bonheur que J.-C. Labrecque dans sa courte séquence de LA NUIT DE LA POÉSIE. Frappier ne laisse pas vivre les séquences musicales, il les entrecoupe trop brusquement, leur enlevant leur rythme naturel. On ressent la même irritation que face à ces disc-jockeys de CJMS qui se mettent à parler avant que les

bonnes chansons ne soient finies. L'art du documentaire ne consiste pas seulement à savoir faire du montage, mais à savoir quand ne pas en faire!

Seule l'opposition entre le blanc-et-noir tourné chez Duguay et les derniers spectacles du groupe (en couleur), est efficace, lyrique, émouvant. D'ailleurs Duguay plus

que l'Infonie est le véritable centre d'intérêt du film, et il aurait peut-être fallu faire un documentaire sur lui, à partir de cette rupture. Ce qui aurait permis d'entendre d'autres très belles choses comme celle-ci, si émouvante: "ô la patience des arbres à devenir grands." Et ce qui aurait permis de faire un meilleur documentaire. Car cette INFONIE n'est pas seulement inachevée: elle est incomplète.

Robert Guy Scully, **Le Devoir**, 15 novembre 1974

L'INFONIE INACHEVÉE

D'abord des félicitations. Il faut saluer

l'idée de conserver une image d'un groupe qui a joué un rôle important dans la vie culturelle québécoise et dont seul le cinéma pouvait perpétuer le souvenir dans ses principales dimensions. Il faut applaudir à l'intention de réserver une place toute spéciale à l'espace sonore dans un film consacré à un groupe qui accordait tant d'importance à l'aspect physique du son...

Un film intéressant sur une expérience intéressante. Un film qui en appelle d'autres qui exploiteraient peut-être davantage les ressources mises en oeuvre et qui exploreraient des expériences susceptibles d'une adhésion sans réticence.

Jean Leduc, **Cinéma Québec**



NOËL ET JULIETTE

Rue Saint-André, l'hiver, un film sur le désespoir

Comme un petit frère de Réjean Ducharme, comme le lointain cousin d'un Boris Vian qui aurait échangé son crayon contre une caméra, Michel Bouchard s'est mis à faire du cinéma. Il nous donne, cette semaine, son premier film. Étonnant. Tendre, maladroit peut-être, mais d'une maladresse qui plaît, il nous dit que la vie est difficile à vivre...

NOËL ET JULIETTE, en plus d'être un film important à cause des personnages qu'il montre, constitue l'une des rares preuves qu'il peut exister au Québec un cinéma de qualité fait avec des budgets restreints...

Tout comme les romans de Ducharme, le film de Michel Bouchard est à la fois profondément québécois et universel. Dans l'univers restreint de la rue Saint-André, qui pour Noël représente le monde entier, Bouchard met en scène ses sentiments sur la vie...

Légerement tragique ou tragiquement léger, le premier film de Michel Bouchard transporte la vision d'un monde qui n'a plus d'idoles. L'univers de ceux qui abandonnent les cégeps à cause de leur trop grande déshumanisation. Mais de ceux qui se retrouvent aux prises avec la ville, immense cégep où chacun est prisonnier d'un ordre établi...



Reynald Bouchard et Esther Auger créent deux personnages qui compteront désormais dans notre imagerie cinématographique. Comme Paul et Virginie dans OK... LALIBERTÉ, mais avec vingt ans de moins, ils sont parmi les premiers personnages urbains marquants de notre cinéma. Autant que Godin et Guilbault, ils collent à la peau de leurs personnages...

Robert Lévesque, **Québec-Presse**, 30 décembre 1973

Humour et merveilleux dans NOËL ET JULIETTE de Michel Bouchard

Un an et demi après sa sortie (une tentative misérable comme tant d'autres dans l'histoire du cinéma québécois), le merveilleux film de Michel Bouchard continue d'être traité comme un petit cousin pauvre dont on a honte. C'est proprement scandaleux (ou malproprement si l'on préfère).

L'amère fraîcheur qui tranpire dans tout ce film en dit plus sur un Québec parallèle, en marge de la structure conventionnelle de notre existence commune, que la plupart des manifestations oiseuses qui ont tenté d'exprimer les lendemains de la révolution tranquille...

Au plan formel, Bouchard révèle une maîtrise éloquente pour un jeune réalisateur (il avait 23 ans lors du tournage) qui en est à son premier film. Il a assimilé l'esprit du cinéma muet comique: les séquences sont brèves, les plans fixes laissent aux personnages le temps de faire passer la chaleur de la simplicité, les gags sont essentiellement visuels. On peut citer au hasard le poisson rouge pris dans la glace, la voiture sans pneus que Noël imagine le conduisant à la campagne, la plongée sous-marine dans la baignoire, la chèvre dans la chambre à coucher, les menus aux macarons, la "brosse" à l'orangeade, etc. Bouchard se

révèle unique en son genre: il a un sens incroyablement du comique de situation, de l'humour narquois et doux à la fois...

Bouchard a su rendre, par cette tentative d'incorporer le rêve à la réalité, la mélancolie amusée de ceux qui peuvent se permettre de garder leurs distances vis-à-vis un quotidien terre-à-terre, parce qu'ils sont nés avec un goût irrésistible pour l'aventure du coin de la rue, parce qu'ils peuvent s'imaginer que le plus petit objet est porteur de fantaisie du moment qu'on sait le bien regarder...

Claude Daigneault, **Le Soleil**, 19 mars 1975

NOËL ET JULIETTE

... J'avoue m'être laissé séduire par ce film. Tourné en noir et blanc, sans hâte, c'est le genre d'oeuvre qui, faite de petits riens, secrète une poésie discrète sans pour autant tomber dans la facilité...

Bouchard a un sens poussé des situations simples. Comme un patchwork, son film se compose de blocs, un assemblage de scènes, bien rythmées, photographiées avec soin. Si j'avais un reproche à lui adresser, ce serait celui de n'avoir pas suffisamment poussé ses comédiens. Ceux-ci paraissent un peu trop figés, un peu trop typés. On aurait aimé de leur part plus de spontanéité.

NOËL ET JULIETTE se veut un hommage aux films des années vingt, ces films burlesques qu'admire Bouchard (qui, entre parenthèses, est le fils du célèbre joueur de hockey). On a droit à une pose à la Keaton et, à un certain moment, le poing levé d'un Chinois laisse poindre du côté du réalisateur des velléités révolutionnaires.

Somme toute, ce premier film, s'il n'est pas une réussite accomplie, permet de constater que Bouchard, s'il ne maîtrise pas encore tout à fait ses moyens, n'est point dépourvu de talent.

Luc Perreault, **La Presse**, 28 décembre 1973

LA PIASTRE

L'argent corrompt, la nature régénère: LA PIASTRE

LA PIASTRE est le titre évocateur du film d'Alain Chartrand qui s'interroge sur les façons dont on pourrait se défaire de l'esprit mercantile et faire éclater les valeurs matérialistes qui grugent notre société. Dans le film de Chartrand, la piastre est ce qui limite nos contacts avec le réel, dénature l'authenticité des rapports humains, mine nos ressources affectives et canalise servilement nos énergies...

Chartrand détenait donc, au départ, un sujet intéressant, actuel et percutant qui fait partie intégrante de notre réalité québécoise. C'est une réalité (les puissances corrosives de l'argent) à laquelle on ne peut échapper car elle nous environne quotidiennement. Mais lorsqu'un film commence en nous disant (vieille ritournelle) que l'argent ne fait pas le bonheur..., on est presque automatiquement assuré que tout ce qui suivra se diluera dans des constatations de même acabit c'est-à-dire dans des clichés...

Le propos ultime de Chartrand se serait dégagé des traditionnels et mornes lieux communs si le film n'établissait pas, de façon aussi systématique, un trop net démarquage entre ceux qui ne pensent qu'en termes de rentabilité immédiate, de profits assurés et ceux qui ont conservé des valeurs authentiques, non dégradées...

L'une des erreurs principales de LA PIASTRE consiste à ne jamais assurer une liaison indispensable, un fil conducteur essentiel, entre les différents "états" de Robert. On est projeté d'une situation à l'autre sans comprendre profondément ce qui provoque les changements d'attitudes et de comportements du personnage. Il faut accepter, sans sourciller, que Robert devienne un être capable de prendre des décisions lucides qui modifient le cours de son existence... On a ainsi l'impression que Robert progresse par bonds successifs et qu'entre les sauts, il y a des creux dramatiques, psychologiques et affectifs, qui n'ont pas été comblés...

En dépit d'une atroce postsynchronisation qui nous empêche, pendant la première demie heure, d'adhérer spontanément à ce qui se passe sur l'écran, des simplifications dramatiques, idéologiques et psychologiques de l'entreprise, et d'une mise en scène sans grande imagination, LA PIASTRE est supportable grâce à l'excellence et à l'homogénéité des comédiens... Alain Chartrand sait diriger parfaitement des comédiens. Il lui reste à apprendre à ne pas faire des films invertébrés et atonaux.

André Leroux, **Le Devoir**, 1er mai 1976

Ça sent la thèse

Après avoir vu LA PIASTRE d'Alain

Chartrand, on se dit que ce n'est pas un navet. Mais c'est loin d'être un chef-d'oeuvre. On n'éprouve pas l'envie de le conseiller aux amateurs de films québécois...

Le sujet est sympathique. Le film ne me semble pas prêcher un retour naïf à la terre, mais suggère une organisation à échelle humaine qui donne aux gens le temps de vivre et d'aimer, pour ne pas tout sacrifier à l'ambition.

Il aurait fallu faire passer tout cela sans ennuyer. Or, après vingt minutes de LA PIASTRE, ça sent la thèse à pleine pellicule. Les personnages sont trop schématiques. Pour moi qui ai la manie de voir des symboles partout, j'ai cherché en vain une valeur symbolique à ces personnages. Pierre Thériault dans le rôle de Robert Tremblay se contente de débiter honnêtement son texte. On cherche vainement une angoisse plus ou moins profonde sur son visage...

Somme toute, la direction d'acteurs manque de fermeté...

Attendons son prochain film. Ce qui me fait espérer un meilleur résultat, c'est qu'Alain Chartrand a quelque chose à dire — contrairement à d'autres tâcherons de la pellicule — et qu'il le dit à l'intérieur d'une certaine cohérence. Il lui reste à trouver le moyen de s'exprimer d'une façon plus "sentie" et plus convaincante.

Janick Beaulieu, **Séquences**, juillet 1976



Une "piastre" à moitié faite

... On conçoit facilement que le réalisateur n'ait pas voulu entrer dans toutes les subtilités psychologiques qu'un tel sujet aurait pu lui suggérer. Cela ne justifie pas ce recours continu aux conversations explicatives; à ces conversations qui collent aux personnages comme une longue démonstration. Le film manque de chair, d'épaisseur...

Le film n'arrive pas à se trouver un rythme. Il fonctionne un peu par à-coups. Et nous laisse à la fin sur une totale inconnue. Tout le monde il est beau, tout le monde il est gentil, a-t-on alors envie de dire. On le voit, le problème est atrocement escamoté. Pour avoir voulu faire un film "optimiste", Alain Chartrand a pris quelques raccourcis bien dangereux.

Ce qui manque dans LA PIASTRE, c'est un peu de rigueur, une construction plus solide. Ce qui abonde par contre, ce sont les images gratuites, qui s'étirent, parce qu'on est au cinéma sans doute. Et une musique assourdissante et illustrative qui n'apporte rien.

J'apparais bien sévère à l'égard de ce film. On ne peut malheureusement y échapper. Parce qu'il y avait là, au départ, une idée généreuse. Mais le cinéma ne peut se nourrir que d'idées, fussent-elles généreuses...

Alain Chartrand n'est pas arrivé à faire toute une "piastre". C'est dommage. Mais il s'y reprendra.

Jean-Pierre Tadros, **Le Jour**, 1er mai 1976

Un film fait avec amour

... Même s'il y a des lacunes dans le scénario de LA PIASTRE, même si les intentions de l'auteur sont trop évidentes, même si les personnages, pourtant bien esquissés, sont insuffisamment développés, le film m'a plu. Parce que j'y trouve une générosité, une attention pour notre quotidien qui témoignent, à mon avis, d'un amour pour ce que nous sommes. Amour qui n'est pas exempt d'un esprit critique...

Autre sujet d'étonnement: les comédiens sont bien dirigés...

Un jeune cinéaste qui arrive à rendre ses personnages si attachants qu'on lui pardonne ses erreurs de construction dramatique et la simplification de son scénario... vaut infiniment mieux, à mon avis, qu'un réalisateur tout juste capable de cadrer de belles images et de raconter des histoires selon les règles archi-connues du cinéma commercial.

Alain Chartrand défend des thèses. Elles sont intéressantes. Ce qui transparait surtout dans son film, c'est comme une foi qu'il a en ses comédiens. Et peut-être aussi en l'homme québécois.

Serge Dussault, **La Presse**, 8 mai 1976

LE QUÉBEC EST AU MONDE

Un outil de propagande

... Hugues Mignault est servi à souhait dans son désir de susciter des débats à propos du référendum: la semaine dernière, sur décision de son comité d'évaluation, l'Institut Québécois du Cinéma retirait son nom du générique et refusait une subvention pour la distribution du film (l'IQC avait déjà engagé \$67,000 pour la production d'un film qui en a coûté \$130,000)...

L'impact du film, le réalisateur, à l'instar du producteur Bernard Lalonde, attendent de le mesurer au sortir des salles qui projeteront ce film. Le calibrage des interventions me semble tel qu'il en résulte une vision manichéenne de la réalité québécoise. Ce film-choc ne pourrait être visionné sans malaise, même par des étrangers sympathiques au Québec. Bravo aux monteurs qui atteignent leur effet mais l'ensemble du dossier me semble s'apparenter à un outil de propagande.

Clément Trudel, **Le Devoir**, 20 octobre 1979

Le Québec est au monde... mais l'accouchement a été difficile

Avec le film LE QUÉBEC EST AU MONDE,



LE QUÉBEC EST AU MONDE de Hugues Mignault

le cinéma québécois est-il en train de revivre l'affaire des FÉES ONT SOIF, c'est-à-dire un cas de censure politique dissimulé sous l'apparence d'une simple décision administrative?...

Pour le réalisateur du film, même si la décision de l'Institut ne remet pas en question les sommes déjà allouées au moment de la production du documentaire, le désaveu entériné unanimement vendredi par le conseil d'administration correspond à un geste de censure politique...

Quant à savoir si l'Institut a bel et bien posé un geste de censure, encore là, le débat n'est pas aussi simple qu'il le paraît. En effet, les budgets alloués pour la diffusion de films québécois ont été jusqu'ici

versés d'une manière plutôt arbitraire, certains films obtenant une telle aide, d'autres pas. Indépendamment du fait de son parti pris souverainiste, LE QUÉBEC EST AU MONDE aurait-il bénéficié de l'aide à la diffusion de l'Institut? Question hypothétique.

Il reste pourtant qu'en retirant son nom du générique l'Institut a ouvert la porte aux accusations de censure politique.

Luc Perreault, **La Presse**, 11 octobre 1979

LE QUÉBEC EST AU MONDE: le deuxième volet du 15 nov.

...Mettant en vedette politiciens, historiens, journalistes et gens ordinaires, le film relate des accidents de parcours, des controverses ainsi que de l'effort de relations publiques du Parti québécois qui a cherché à monter sur les scènes du monde entier. Se présentant comme "l'outil de travail privilégié pour alimenter le travail de réflexion durant la période référendaire", le film entend expliquer aux Québécois pourquoi ils devraient voter "oui" au référendum. La conclusion sera évidemment à prendre ou à laisser.

Nathalie Petrowski, **Le Devoir**, 11 octobre 1979

TI-CUL TOUGAS

La réalité des Iles face au rêve californien

JE M'INTERROGE sur l'étrange fascination et l'étonnante efficacité du deuxième long métrage de Jean-Guy Noël. Voici enfin un scénario qui n'est pas seulement intéressant sur papier mais qui passe très bien la rampe de l'écran...

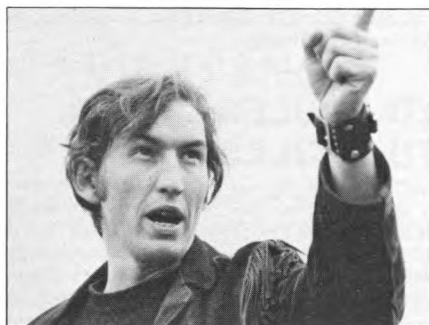
Le thème de la marginalité, exposé dans une de ses manifestations les plus minables — quoi de plus minable en effet qu'une fanfare patronnée par Initiatives locales —, devient pour Jean-Guy Noël le moyen de dessiner un portrait satirique de la nouvelle génération...

Jean-Guy Noël a trouvé le moyen d'insérer son personnage principal et les trois autres qui gravitent autour de lui dans une série de situations qui s'enchaînent parfaitement et qui font de lui un savoureux conteur. TI-CUL TOUGAS se laisse voir avant tout à cause de la qualité de sa trame dramatique...

Parallèlement à ces notations qui témoignent des intentions du réalisateur (même si celles-ci — et c'est tant mieux — ne sont pas

soulignées à gros traits), l'intérêt du film se manifeste dans un dialogue qui mêle l'humour et la simplicité...

Bien servi par une photographie discrète, TI-CUL TOUGAS pourrait servir de prototype à ceux qui, dans les conditions actuelles, cherchent à s'exprimer à travers le cinéma. Noël n'a rien à envier aux grands ténors du cinéma québécois. Tourné dans l'indépendance, son film ne fait pas appel aux clichés habituels ni aux solutions de facilité. Mais il a cette qualité d'échapper aux écueils qui guettent les oeuvres de jeunes cinéastes. Ni prétentieux ni bâclé, il



est fait avant tout pour être vu. C'est rare.

Luc Perreault, **La Presse**, octobre 1976

Le Québécois voleur

Les thèmes du départ, de la fuite et du besoin d'évasion se sont toujours signalés de façon impérieuse et déterminante dans la littérature québécoise. Ils constituent l'épicentre du film sympathique mais insatisfaisant de Jean-Guy Noël TI-CUL TOUGAS...

Il est difficile d'être séduit par un personnage aussi suffisant et aussi peu reluisant que Tougas. Comment peut-on être intéressé aux rêves obsessionnels d'un petit voleur de second ordre?... Il est clair que Jean-Guy Noël ne sait pas trop quelle attitude adopter envers son personnage. Il hésite entre divers points de vue pour finalement adopter celui de l'indifférence joyeuse et du laisser-aller... Le cinéma québécois est rempli de petits voleurs qui sont ou vénérés ou tout simplement excusés. Je ne comprends pas pourquoi certains cinéastes

québécois s'acharnent à nous décrire sous un jour aussi peu sympathique et aussi médiocre. Jean-Guy Noël fait partie de ces cinéastes qui espèrent nous faire digérer leurs fantasmes avec un brin de fantaisie et une once de décontraction. Ils croient qu'en terminant leurs films sur le ton de la fanfaronnade et de l'inconscience, ils réussiront à faire accepter aux spectateurs les

aspects les plus gênants et les plus irritants de leurs oeuvres.

Pourtant, TI-CUL TOUGAS, n'est pas un film complètement dénué de qualités...

TI-CUL TOUGAS est loin d'être un grand film ou même un bon film; le montage ne soutient pas toujours l'intérêt, le rythme n'est pas parfaitement contrôlé, trop de séquences se prolongent au-delà de toute

nécessité et la musique vient trop systématiquement combler les temps faibles en essayant de nous faire oublier que le cinéaste devrait passer à autre chose. Par contre, la mise en scène est aérée et les comédiens jouent avec une souplesse et une aisance qui font défaut dans bon nombre de films québécois.

André Leroux, **Le Devoir**, 23 octobre 1976

TU BRÛLES... TU BRÛLES

À voir par amour du Québec et du cinéma

...TU BRÛLES... TU BRÛLES de Jean-Guy Noël me semble typique d'une mentalité québécoise qui va bientôt s'exprimer au cinéma (moyennant les talents et les sous) comme elle s'est exprimée sur la scène. C'est là "l'importance" de TU BRÛLES...TU BRÛLES...

Inutile d'insister sur le fait que Noël, s'il nous offre la nouveauté et indique une des voies de l'avenir, ne nous offre pas pour autant un très bon spectacle cinématographique. Ce genre de créateur "précurseur" est généralement conscient de son "importance": il y a dans TU BRÛLES...TU BRÛLES le même genre de complaisance détestable que l'on retrouve (encore!) dans chaque film de Carle et Lefebvre. Il faut s'y faire. Ce que ces cinéastes perdent en sens artistique, en finesse, en sensibilité, en chaleur, ils le regagnent en "insights". Non, ils ne nous communiquent pas leurs émotions, mais ils éveillent notre curiosité. C'est déjà ça.

A cette appréciation optimiste, il faut apporter toutefois une réserve majeure, étant donné qu'il ne s'agit pas ici d'un public parisien mais d'un public montréalais. Lefebvre, Carle, Noël, à des degrés divers, sont des créateurs "européens"...

Ils pratiquent un cinéma cérébral et caricatural. Le public sera toujours rebuté par cela, je crois, et il leur préférera invariablement les Héroux et les Lord, les Jutra et les Blouin...

Robert Guy Scully, **Le Devoir**, 30 avril 1973

Aventures avec le feu

... Jean-Guy Noël a sans doute un certain talent de mise en scène, son film est aéré, bien photographié, traduit assez bien la perception qu'un jeune cinéaste peut avoir du cinéma, mais il ne suffit pas d'enligner les beaux plans pour faire un film intéressant, il faut aussi que ces qualités s'exercent à partir d'un scénario suffisamment étoffé. Tel n'est malheureusement pas le cas.

Les dialogues de TU BRÛLES...TU BRÛLES sont d'une telle indigence qu'on se demande comment il se fait que la SDICC ait accepté aussi vite ce projet, elle qui se montre souvent très tatillonne...

Le moins qu'on puisse demander à un jeune réalisateur qui en est à son premier long métrage, c'est qu'il s'entoure de collaborateurs pour cette étape aussi importante que celle de la scénarisation. De toute évidence, Jean-Guy Noël a tout fait lui-même.

Bien sûr, il n'y a pas que des défauts dans cette production. L'interprétation, par exemple, se situe à un niveau acceptable. Mais il y a beaucoup trop de verbiage pour le peu d'action qu'on y montre. Certains sont peut-être sensibles à l'humour particulier de Noël, j'avoue n'avoir pas été touché par la grâce...

On comprend que Noël a cherché à traduire l'état d'esprit d'un jeune qui veut couper les liens avec la société d'où il est issu. Mais entre les intentions d'un auteur et le résultat, il y a bien souvent un écart funeste. Dans le cas présent, malheureusement, il ne peut y avoir de doute...

Luc Perreault, **La Presse**, 21 avril 1973



TU BRÛLES... TU BRÛLES
de Jean-Guy Noël

TU BRÛLES... TU BRÛLES

TU BRÛLES...TU BRÛLES nous change en effet des trop nombreuses déceptions que nous accumulons depuis plusieurs mois déjà et qui, même dans les cas les moins pénibles, nous laissent perplexes sur les possibilités de renouvellement de ce que,

depuis quelques années, nous appelions avec dévotion "le cinéma québécois". TU BRÛLES...TU BRÛLES arrive à point nommé dans l'actuelle situation de tâtonnements et de conversion massive de nos cinéastes aux fastes de ce qu'on appelle cyniquement "l'industrie du cinéma".

TU BRÛLES...TU BRÛLES, dans le cinéma québécois, c'est un signe d'espoir. A partir de cette liberté, tout est possible... un peu comme au temps du REVOLUTIONNAIRE de Lefebvre. (C'est d'ailleurs un des seuls films auxquels on peut penser en voyant TU BRÛLES — peut-être aussi à HALLELUJAH THE HILLS de Mekas)...

Mais le film de Jean-Guy Noël ne se laisse pas enfermer dans un tel résumé. TU BRÛLES...TU BRÛLES c'est beaucoup plus qu'une histoire, si belle soit-elle. TU BRÛLES c'est, à vrai dire, quasiment autant d'histoires qu'il y a de séquences dans le film...

Le film de Jean-Guy Noël est généreux, chaleureux, comme un objet qu'on a eu plaisir à faire et qui vous a envoûté à mesure qu'il se faisait. On trouve dans ce film un plaisir du cinéma que semblent avoir perdu depuis longtemps nos cinéastes chevronnés. Ici, c'est évident, on croit encore aux pouvoirs magiques du cinéma; non d'ailleurs en en faisant des outils de mystification — comme c'est habituellement le cas — mais bien plutôt en les ramenant banalement au niveau de réalités tangibles. Ainsi de cette utilisation étonnante de l'hors-champ, lieu métaphysique par excellence chez les cinéastes idéalistes (Rohmer par exemple), qui trouve ici une matérialité toute naturelle, en particulier dans l'épisode de la balade nocturne et de l'arrêt au Brasier. Cette qualité de surprise, d'invention, le film en doit une bonne partie à son comédien principal, Gabriel Arcand. Espèce de Keaton raisonneur, Arcand porte en effet tout le film sur ses épaules... ou plutôt sur son visage! Grâce à son étonnante présence les idées de Noël trouvent une transposition physique instantanée: avec Gabriel, plus de psychologie, tout se passe au niveau de l'évidence...

Courez donc voir TU BRÛLES...TU BRÛLES et laissez-vous prendre — une fois n'est pas coutume — aux charmes du cinéma de poésie, made in Québec, avec l'espoir que d'autres surprises suivront...

Chronique radiophonique de Robert Daudelin, "Carnet des Arts", **CBF-Radio-Canada**, 17 avril 1973

UNE NUIT EN AMÉRIQUE

L'alliégation: de Richer/Héroux à Lefebvre/Chabot

UNE NUIT EN AMÉRIQUE de Jean Chabot commence comme un film policier traditionnel, mais se métamorphose progressivement en une espèce de délire burlesque, de rêverie débridée et de cauchemar comique...

Il y a dans le film de Jean Chabot une nette volonté de désorienter le spectateur, de l'entraîner dans un vertige qui dépasse son entendement, de faire éclater ses schèmes de perception cinématographique, et de l'inquiéter en dynamisant ses certitudes rassurantes...

Chabot ne tente pas seulement de désamorcer tous les mécanismes dramatiques du film policier, il cherche aussi à dépister et à désarticuler la relation de complicité et d'identification que le spectateur entretient avec l'image...

Il attaque finalement la nature même du plaisir qu'on prend à regarder un film. On dirait qu'UNE NUIT EN AMÉRIQUE a été conçu, mijoté et élaboré par un intellectuel qui refuse son propre plaisir et qui se sent coupable de s'abandonner aux charmes et aux pouvoirs des images. Pour Chabot, le cinéma ne semble être qu'un jeu de l'esprit et une pirouette cérébrale dépourvue d'émotion et de sensibilité...

On se demande si au-delà d'une volonté bien évidente de miner la traditionnelle connivence du réalisateur et du spectateur, UNE NUIT EN AMÉRIQUE ne se contente pas de remplacer certains clichés par d'autres, certaines formules de fabrication et de consommation cinématographiques par d'autres, beaucoup plus indigestes et stériles...

Evidemment, Chabot récuse la linéarité, l'unité de ton et la cohérence dramatique. Mais il est incapable de résoudre harmonieusement ses refus et ses rejets...

UNE NUIT EN AMÉRIQUE est un film confus sur la confusion. On sent que Chabot veut inscrire son film dans notre réalité québécoise et l'encadrer dans notre contexte nord-américain mais il demande aux spectateurs de déchiffrer des significations obscures, imprécises et fuyantes. Il se réfugie derrière l'insolence dès que le sens commence à effleurer à la surface et se perd dans le faux sérieux quand le burlesque triomphe...

Ce qui irrite finalement dans UNE NUIT EN AMÉRIQUE, c'est la confusion recherchée et entretenue pour elle-même, l'incohérence délibérée, et surtout la prétention mal cachée. Ce n'est pas la prétendue "paresse velléitaire de la critique" qui provoquera et entraînera peut-être la mort du cinéma québécois, c'est l'incompétence, la prétention et le manque de talent de certains cinéastes qui se complaisent dans leurs divagations personnelles et dans de stériles et insignifiantes remises en question du cinéma.

Plusieurs cinéastes québécois, dont Jean Chabot, s'imaginent comprendre les besoins véritables du public "populaire" alors qu'ils s'enferment dans un intellectualisme rassurant, confortable et coupé des véritables réalités quotidiennes. Ils veulent rejoindre le grand public mais continuent à faire des films de clique, super-bourgeois dans leur mode même de fonctionnement et aveugles à leurs propres aveuglements. La meilleure façon de tuer le cinéma québécois, c'est de continuer à faire des films comme UNE NUIT EN AMÉRIQUE, POUSSE MAIS POUSSE ÉGAL, TOUT FEU, TOUT FEMME et ON N'ENGRASSE PAS LES COCHONS A L'EAU CLAIRE.

Richer et Héroux abêtissent, mais Chabot et Lefebvre s'engluent dans de vains exercices de basse voltige repliés sur eux-mêmes et auto-satisfaits. Les premiers ressassent de vieilles formules tandis que les seconds ont la prétention, dans leur sécheresse didactique, de faire comprendre aux spectateurs ce qu'est véritablement le cinéma.

UNE NUIT EN AMÉRIQUE et TOUT FEU, TOUT FEMME ne sont somme toute, que

l'envers et l'endroit d'une même médaille et d'une même aliénation. Ce n'est pas en passant d'un extrême à l'autre que le cinéma québécois s'épanouira et trouvera son point précis d'insertion dans la réalité québécoise.

André Leroux, **Le Devoir**, 26 avril 1975

Un puzzle volé en éclats

...UNE NUIT EN AMÉRIQUE est un puzzle dont les morceaux ont non seulement volé en éclats mais dont certains se sont perdus en cours de route. Il faut donc, pour comprendre la démarche de ce film, oublier l'intrigue...

De même que la démarche de Chabot n'est pas simple, son film ne se laisse pas facilement cerner. UNE NUIT EN AMÉRIQUE est un film fondamentalement agressif. C'est l'oeuvre d'un "angry young man" qui, tout en se référant constamment aux grands classiques du cinéma depuis Keaton et Hawks jusqu'à Tati, cherche à renouveler le langage cinématographique. Indépendamment de savoir si ce film est réussi ou non, une chose reste évidente: le cinéma de demain ressemblera à UNE NUIT EN AMÉRIQUE. Cette structure explosée dont chacun des flashes s'emboîte en fonction d'une vision synthétique de la réalité correspond davantage à la forme de pensée de la nouvelle génération que les actuels modèles que le cinéma américain cherche à imposer. Plutôt que de transcrire dans un langage neuf l'état de panique dans lequel nage la société actuelle, le cinéma traditionnel se contente d'en décrire les effets les plus spectaculaires. C'est le mérite de Chabot d'oeuvrer à la racine même du problème.

UNE NUIT EN AMÉRIQUE n'est pas un film facile mais ce n'est pas non plus un film hermétique, loin de là, et on comprend mal que sa sortie ait été si longtemps reculée. Si la forme rebute, l'essentiel du propos rejoint facilement un esprit le moins disponible...

Ce film dans lequel la colère gronde mais qui se trouve parsemé de grandes échappées comiques n'est sans doute pas exempt de défauts — cette séquence finale, par exemple, qui sombre dans un non-sens digne de HELLZAPOPPIN. Mais ses excès sont l'expression même d'une démarche ouverte qui ne demande qu'à s'accomplir pleinement.

Luc Perreault, **La Presse**, 28 avril 1975



UNE NUIT EN AMÉRIQUE de Jean Chabot

VIE D'ANGE

VIE D'ANGE, ou la réhabilitation d'un macho

...Harel prétend que le film, réalisé il y a

maintenant six ans, est un film féministe dans lequel le stéréotype du macho est vu sous un nouvel angle, nu et vulnérable, tendre et innocent, sous la carapace de béton. Il prétend également qu'il n'a pas opté pour cette intrigue sensationnelle par

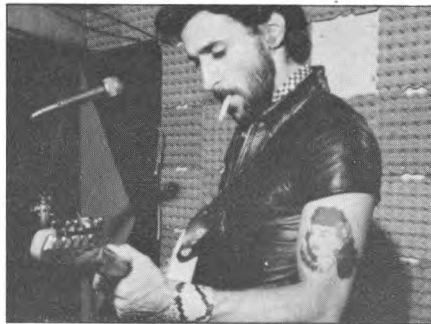
facilité mais parce qu'il lui fallait raconter une histoire d'amour et d'anarchie, rapide et lapidaire dans laquelle les deux personnages seraient confrontés d'une façon violente à leur impossible communication. Vu de cet angle-là, il est clair que Harel fait

preuve de bonnes intentions en voulant démasquer son macho et le réhabiliter...

Cinéma-vérité? Sans aucun doute et dans le sens le plus vrai du terme dans la mesure où VIE D'ANGE donne nettement l'impression d'avoir échappé à celui qui l'a fait. On imagine très bien Harel dans la salle de montage, confus et inquiet, se demandant ce qu'il va faire avec ce ramassis étrange de scènes qu'il n'est plus très sûr d'avoir tourné.

Six ans plus tard, Harel avoue que si le film était à refaire, il le referait complètement d'une autre façon. Il serait question des mêmes thèmes puisque selon lui la sexualité des êtres est une dimension essentielle qui semble faire peur à la plupart des créateurs québécois, mais une sexualité qui déboucherait sur l'égalité et l'indépendance...

Nathalie Petrowski, **Le Devoir**, 13 février 1980



VIE D'ANGE de Pierre Harel

VIE D'ANGE Le triomphe du cinéma poubelle

Avec VIE D'ANGE ... Pierre Harel vient de rééditer l'exploit qu'il avait accompli à l'épo-

que de BULLDOZER: faire un film insolite, qui échappe aux genres habituels et qui, par son côté provocateur, divisera le public en deux camps: ceux qui adorent et ceux qui détestent...

Refusant les jolies images, Harel a voulu faire un film en accord avec son titre: ses personnages descendent vite de leur piédestal pour tomber dans une sorte de réalisme terre à terre dans lequel les situations retenues et les sentiments exprimés tournent le dos au bon goût qui reste malgré tout encore de mise même dans un film qui se veut scabreux. Harel pourrait être rangé parmi les tenants d'un cinéma poubelle. VIE D'ANGE est à la fois le triomphe du mauvais goût et de la sincérité poussée à sa limite. Il s'y glisse bien aussi un brin de narcissisme. Mais entre un cinéma insipide, incolore et sans saveur, je préfère encore le cinéma barbare et grossièrement subversif que pratique Pierre Harel...

Luc Perreault, **La Presse**, 28 mars 1980

LA VIE RÊVÉE

Mireille Dansereau, réalisateur de LA VIE RÊVÉE: "J'ai voulu faire un film qui donne aux femmes le goût d'être vivantes"

... Pour la première fois au Québec, une femme réalise un long métrage qui traite spécifiquement de la femme dans la société moderne et, bien sûr, aussi, de la femme québécoise dans sa réalité, telle qu'elle la vit, telle qu'elle rêve de la vivre...

On sent très bien dans la démarche de Mireille Dansereau cette volonté de démythification, cette volonté de détruire les clichés et de remettre en cause la place de la femme dans la société. On aurait souhaité parfois que cette démarche se traduise à travers des personnages qui soient beaucoup plus proche de la trentaine que de la vingtaine, à travers des femmes qui auraient pu faire sentir une expérience de vécu beaucoup plus grande. Pour le réalisateur ce choix aurait supposé un tout autre film, un film qui aurait été beaucoup plus dur, même tragique.

Carol Faucher, **Québec-Press**, 30 juillet 1972

Féminin singulier

De la même façon que dans VIVA LA MUERTE Arrabal exploitait jusqu'à la limite

ses fantasmes intimes, Mireille Dansereau dans LA VIE RÊVÉE fait une place de choix à toutes ces bibittes qui hantent, comme elle dit, la psyché féminine.

Dès lors, son film se développe sur deux plans à la fois, celui de l'histoire, qu'on peut suivre à la surface du film dans le comportement de ses deux héroïnes, Isabelle et Virginie, et celui qui, faute d'une meilleure expression, j'appellerai la psychologie en profondeur de son personnage principal, Isabelle...

Placée sous le haut patronage de la libération de la femme, LA VIE RÊVÉE comporte une trop grande part de rêve par rapport à la part de vie qu'on aurait souhaitée.

La vie, Mireille Dansereau la frôle lorsqu'elle met Isabelle en présence de son "boss" qui la flanque à la porte en raison d'un surcroît de personnel dû à une baisse de production...

Mireille Dansereau croit davantage à la lutte des sexes qu'à celle des classes et son film, qui part du postulat que l'homme et la femme ne sont pas faits pour s'entendre, conclut à la nécessité d'une séparation, d'un cloisonnement entre les sexes. Singulier féminin que celui de Mireille Dansereau. Je tremble à la pensée que la prochaine étape sera celle du féminin pluriel.

Luc Perreault, **La Presse**, 29 juillet 1972

Un collage féministe

... Le film nous offrira alors un curieux va-et-vient entre une réalité qui lentement s'estompe et un monde imaginaire qui devient de plus en plus réel...

Je dois avouer qu'après ce petit voyage dans cet univers éminemment féminin, on sort quelque peu surpris. On s'attendait à un vibrant plaidoyer féministe; on voit se profiler à la place la description d'un monde chaotique... et féminin. Tant pis pour nos préjugés; et, d'une certaine manière, tant mieux pour le film. Ce qu'il y a de plus grave, c'est qu'on a finalement du mal à s'y retrouver. Et c'est là qu'on reconnaît l'un des défauts les plus criants des premières oeuvres: ce désir d'en rajouter continuellement de peur de ne pas en dire assez. Et c'est dommage, parce que le film, à force de fantasmes, finit par perdre de son impact.

LA VIE RÊVÉE apparaîtra donc par moment comme un volumineux collage aux accents démonstratifs, alors même que les relations entre les deux jeunes filles se développent par à-coup. Ce décalage gêne. A la décharge de la réalisatrice, il faut dire



LA VIE RÊVÉE de Mireille Dansereau

que ce mélange de rêve et de vécu est toujours périlleux au cinéma, même lorsqu'il se veut "underground"...

Mais ce que je reprocherai peut-être le plus au film, ce sont les séquences de la vie "réelle" qui, lorsqu'elles ne sont pas inutiles... apparaissent trop comme de simples jalons nécessaires à la progression de l'action. Cela ne fait, finalement, que ren-

forcer cette impression de collage que nous signalions plus haut...

Il reste, cependant, une fraîcheur, une spontanéité, une certaine joie de vivre aussi, qui font pardonner bien des maladresses...

L'expérience de LA VIE RÉVÉE a quelque chose d'exemplaire, qu'il fallait souligner. Tout le monde est à féliciter, même si l'on ne peut crier au chef-d'oeuvre.

Quant à Mireille Dansereau, maintenant débarrassée de ses fantasmes, rien ne l'empêche plus de nous donner une oeuvre belle et forte. On attend donc son prochain long métrage.

Jean-Pierre Tadros, **Le Devoir**, 29 juillet 1972

LES VOLEURS DE JOB

Profession: Immigrés

... Parce que ce documentaire de 68 minutes ne se présente pas comme une étude systématique encombrée de statistiques et de données officielles — un document d'accompagnement préparé par l'U-QAM devrait éventuellement combler cette lacune — LES VOLEURS DE JOB pourra difficilement servir d'arme pour étayer quelque thèse que ce soit. Tahani Rached a plutôt cherché à transmettre des témoignages vivants et vécus par des in-

tervenants directement concernés par le phénomène de l'immigration. En ce sens, son film acquiert dans ses meilleurs moments une charge émotive qui peut contribuer plus que bien des discours à réduire l'écart d'incompréhension qui subsiste d'une communauté ethnique à l'autre.

LES VOLEURS DE JOB c'est l'expression qu'on utilise parfois pour s'opposer à la venue de ces étrangers, la plupart du temps forcés de quitter leur pays d'origine en quête d'un sort meilleur. Pourtant, ceux qu'on voit dans le film occupent pour la plupart des emplois laissés pour compte. D'où cette première hypocrisie dénoncée par le film: ces voleurs de job viennent en

fait renforcer certains secteurs mous de notre économie en lui fournissant un réservoir abondant de main-d'oeuvre à bon marché...

Film-témoin, tourné selon les méthodes du direct, LES VOLEURS DE JOB se laisse voir avec intérêt. Il souligne l'état général d'ignorance qui entoure les différents groupes ethniques par rapport à la majorité francophone. Même s'il ne fait que soulever le voile sur cette réalité, le film de Tahani Rached vaut le déplacement...

Luc Perreault, **La Presse**, 26 avril 1980



J'VOUS CONTERAI ÇA UNE AUTRE FOIS de Pierre Desjardins



LES VOLEURS DE JOB de Tahani Rached



LES MAISONS DE CARTON de Suzy Cohen

Documentaire- témoignage

... Les "voleurs de job", vous l'avez tout de suite deviné (et c'est bien ça qui est inquiétant), ce sont les travailleurs immigrés qui ont fui la misère ou le facisme pour venir au Canada, ce pays où les dollars poussent sur les arbres, véritable miroir aux alouettes. Et ils finissent trop souvent par accepter le travail que nous refusons de faire, le plus dur, le plus sale, le moins syndiqué. Tahani Rached sait de quoi elle parle. Cette jeune Québécoise d'origine égyptienne, arrivée chez nous il y a une quinzaine d'années, a été une "voleuse de job". Pour son premier long métrage, elle a évité le documentaire-réquisitoire, refusant d'accabler de

reproches les xénophobes que nous sommes. Elle a préféré le moyen plus subtil et plus convainquant du documentaire-témoignage... Plongeurs espagnols, maçons italiens, chauffeurs de taxi haïtiens défilent devant nous et disent, avec pudeur et sobriété, leur déception. Mais le sous-prolétariat de ce prolétariat, c'est la travailleuse immigrée. Et, surtout, celle qui a le malheur d'être célibataire ou, pire, divorcée. La communauté grecque, en particulier, n'accepte pas la divorcée...

On comprendra beaucoup de choses en écoutant les immigrants s'expliquer. Mais on se posera également quelques questions. Celle de langue, notamment, qui nous irrite chaque jour quand le serveur chinois, souriant, nous dit: "I don't speak French" ou que le chauffeur de taxi grec oppose au

français ce mutisme hostile et obstiné. Après avoir vu ce documentaire éloquent sur ce "cheap labour", un Québécois ne peut vraiment plus traiter l'immigrant de "voleur de job". Mais il peut continuer à se demander pourquoi ce refus d'apprendre notre langue et il est dommage que la réalisatrice n'ait pas abordé ce problème. Souhaitons que ce sera pour son prochain film car Tahani Rached a quelque chose à dire et elle a du talent. LES VOLEURS DE JOB contribuera, je l'espère, à nous faire sortir de cette indifférence crasse que nous témoignons aux travailleurs immigrés, sans doute tout aussi blessante que le plus grossier des racismes.

Francine Laurendeau, **Le Devoir**, 26 avril 1980



COPIE ZERO

revue d'information et de référence sur le cinéma québécois

Abonnement: 1 an, 4 numéros

Canada: 15\$

Etranger: 18\$ (Poste incluse par voie de surface;
s'informer des tarifs par voie aérienne)

Je m'abonne pour UN AN à partir du numéro (inclus)

Nom

Ville

Adresse

Code postal

Pays

Signature

Versement (par chèque ou mandat-poste) payable à l'ordre de

LA CINÉMATHEQUE
QUÉBÉCOISE

335, BOUL. DE MAISONNEUVE EST, MONTREAL,
QUEBEC H2X 1K1, CANADA.

