

Université de Montréal

Le cinéma québécois vu par ses critiques entre 1960 et 1978

par

Hubert Sabino

Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques

Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures

en vue de l'obtention du grade de Maître ès arts (M.A.)

en études cinématographiques

Septembre 2010

© Hubert Sabino, 2010

Université de Montréal
Faculté des études supérieures

Ce mémoire intitulé :
Le cinéma québécois vu par ses critiques entre 1960 et 1978

présenté par
Hubert Sabino

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Isabelle Raynauld
Président-rapporteur

Germain Lacasse
Directeur de recherche

Marion Froger
Membre du jury

Résumé

Cette étude s'intéresse aux écrits portant sur le cinéma québécois qui ont été publiés durant les décennies 1960-70 dans les quatre principales revues de cinéma du Québec, soient *Séquences*, *Objectif*, *Cinéma/Québec* et *Champ libre*. Cherchant à les comprendre historiquement, elle situe ces publications dans l'évolution de la critique cinématographique au Québec et dans le développement sociopolitique de l'époque.

Abordant chacune des revues individuellement, ce texte présente les rédacteurs, le rôle que se donnent les comités de rédaction, ainsi que leur approche du cinéma. Il soulève également les principaux enjeux abordés par chacune d'entre elles et il révèle le discours sur le cinéma québécois qui y est publié.

Par la suite, cherchant à établir des constatations sur la critique cinématographique, à partir du corpus étudié, cette étude expose les interactions existant entre ces revues : les raisons derrière leur fondation et les réactions des comités de rédaction lors de l'arrivée de nouvelles concurrentes. En définitive, soulignant les différences et les ressemblances entre les discours sur le cinéma québécois retrouvées dans ces publications, cette étude présente la perception générale de la critique envers la production cinématographique de cette époque.

Mots clés :

Critique cinématographique

Cinéma québécois

Révolution tranquille

Cinéma-direct

Revue de cinéma

Histoire du cinéma québécois

Histoire sociale et politique du Québec

Abstract

This study explores the writings on Quebec cinema found in the four main Quebec film magazines of the 1960s and 70s: *Séquences*, *Objectif*, *Cinéma/Québec* et *Champ libre*. In order to understand them historically, the publications are situated in relation to the development of film criticism in Quebec and within the socio-political context of the time.

Examining each of the publications individually, the study presents the editors, the roles of the board of editors, and their approach to cinema. It also identifies the key issues each of the journals addressed by outlining the discourses on Quebec cinema that were published.

Based on an analysis of the corpus, and seeking to draw more definitive conclusions about film criticism, this study then examines the various levels of interaction existing between the journals : the reasons for their establishment, and the editorial boards' reactions to the arrival of new competitors. Highlighting the differences and similarities between the discourses on Quebec cinema found in these publications, this study ultimately reveals film criticism's general perception toward the film productions of the time.

Key words :

Film review

Quebec cinema

Quiet revolution

Direct-cinema

Cinema magazine

Film journal

History of Quebec cinema

Quebec's Social and Political History

Table des matières

Résumé	i
Mots Clés	ii
Abstract	iii
Key words	iv
Table des matières	v
Remerciements	viii
Introduction	1
État de la recherche sur la critique cinématographique québécoise.....	2
Le cinéma québécois par les revues spécialisées québécoises.....	4
Plan du mémoire.....	5
Chapitre 1 : Introductions aux années 1960	7
Brève histoire socio-politique du Québec pré-1960.....	7
La Révolution tranquille.....	9
Brève histoire de la critique cinématographique (avant 1960).....	10
Décléricalisation de la cinéphilie québécoise.....	14
Chapitre 2 : Séquences (1960 à 1970)	16
Les artisans de <i>Séquences</i>	16
Former des cinéphiles catholiques.....	17
Un discours qui repose sur des guides.....	18
Cotes morales et censure.....	19
Absence de critique?.....	20
Le cinéma d'ici: évolution d'un discours.....	22
En attente d'une production de long métrage de fiction.....	22
Le présent en fonction du futur.....	24
Une production laissée à elle-même.....	25
Lorsque la réalité (du direct) ne concorde pas avec le rêve (de la fiction).....	27
Ces productions qui plaisent davantage.....	28
Le cinéma direct, puisqu'il le faut!.....	29
Pour un cinéma québécois artistique.....	30
Absence de tradition cinématographique canadienne.....	31
Sur les rails de la fiction, mais.....	32
Le cinéma canadien à l'étude.....	33
Le cinéma québécois, un cinéma qui divise les rédacteurs.....	33
Le cinéma québécois dans le paysage cinématographique mondial.....	35
Le calme après la tempête.....	35
Pour un cinéma québécois plus accessible et populaire.....	36
La sexualité dans le cinéma québécois, une simple question de moralité ?.....	38
Conclusion.....	39
Chapitre 3 : Objectif (1960 à 1967)	42
Les artisans d' <i>Objectif</i>	42
Se positionner par rapport à l'autre... <i>Séquences</i> et le discours clérical.....	43
Se positionner par rapport à l'autre... la critique des journaux.....	45

Se positionner par rapport à l'autre... <i>Les Cahiers du cinéma</i>	46
Conception de la critique cinématographique.....	47
Livrer bataille contre la censure.....	48
Une relative indifférence envers la production canadienne.....	50
À la recherche d'auteurs.....	52
L'ONF : une méthode de production décrite.....	53
Le cinéma-direct : un cinéma brouillon (?).....	54
En marge du cinéma-direct à l'ONF.....	55
Un début peu concluant pour le long métrage québécois.....	56
Quel futur pour la cinématographie canadienne ?.....	58
Confrontation avec l'ONF et ses réalisateurs.....	59
Un cinéma d'auteur ancré dans la réalité sociale.....	62
Vers une approche sociologique du cinéma.....	64
Une nouvelle revue ?.....	66
Une disparition sans préavis.....	67
Conclusion.....	68
Chapitre 4 : Introductions aux années 1970	71
Brève histoire socio-politique des années 1970.....	71
Des répercussions sur la production cinématographique et sur la critique.....	72
Chapitre 5 : Séquences (1970 à 1978)	74
Une nouvelle orientation.....	74
Deux nouvelles revues et une indifférence.....	75
La critique de film, une présence de plus en plus grande.....	76
Le cinéma documentaire québécois laissé dans l'ombre.....	77
Le cinéma de fiction québécois en avant-plan.....	78
Dénoncer le mauvais cinéma québécois.....	79
Financement et fréquentation du public.....	81
Cinéma et religion.....	81
Le meilleur du cinéma québécois.....	83
En marge de la course au chef-d'œuvre.....	86
Conclusion.....	87
Chapitre 6 : Champ libre (1971 à 1973)	89
Une revue marxiste de cinéma au Québec.....	89
Le politique dans les films.....	91
Le cinéma : organe de la bourgeoisie.....	92
Évaluation (de l'efficacité politique) des films québécois.....	94
Réflexion sur la censure.....	96
Sur la critique cinématographique au Québec.....	98
Une critique cinématographique scientifique.....	101
Un bilan critique.....	102
Se positionner théoriquement au point de vue de la classe ouvrière.....	104
Vers une fonction purement utilitaire de la revue.....	105
Conclusion.....	106
Chapitre 7 : Cinéma/Québec (1971 à 1978)	108

Une revue pluraliste.....	108
Une revue centrée sur le Québec, mais ouverte sur le monde.....	110
Une cinématographie nationale québécoise ?.....	111
Pour une cinématographie ancrée dans la société.....	112
Lorsque la production québécoise engendre peu d'enthousiasme.....	113
Le modèle industriel : menace pour la culture québécoise.....	115
L'apport gouvernemental.....	116
Un changement de gouvernement, mais.....	119
Lorsque la coproduction évacue la spécificité québécoise.....	121
Sur la censure (politique).....	121
Des salles peu accueillantes pour le cinéma québécois.....	122
Au-delà du contexte ; évaluation des oeuvres.....	124
Ces films qui ont très peu à voir avec le cinéma.....	124
Pour un cinéma de fiction (véritablement) québécois.....	126
Pour les fictions en marge de la production commerciale.....	129
Le rôle politique du cinéma.....	130
Le cinéma québécois comme mémoire audiovisuelle.....	132
L'importance du cinéma-direct et, plus largement, du documentaire.....	133
Un regard en arrière qui alimente le discours au présent.....	135
Conclusion.....	137
Conclusion	139
Quelques constatations pour un portrait d'ensemble.....	139
Des revues motivées par des intentions différentes.....	139
Points de rencontres et de divergences.....	141
Décalage entre la critique et la production québécoise.....	144
La critique ne valorise qu'une petite fraction de la production québécoise.....	148
Quelques pistes de recherche.....	149
Bibliographie	151
Annexe A : Renseignements additionnels sur les revues.....	154
Annexe B : Loi cadre du cinéma.....	156
Annexe C : Brève chronologie des films québécois et étrangers.....	183

Remerciements

Mon premier (et principal) remerciement est destiné à mon directeur, Germain Lacasse, pour sa disponibilité, sa patience, son encouragement et la constante pertinence de ses commentaires ou ses suggestions.

Merci également à Léo Bonneville et Yves Lever (que j'ai croisés dans des contextes différents) qui m'ont incité, sans vraiment le savoir, à explorer la diversité des discours publiés dans les revues québécoises de cinéma.

Et maintenant, quelques remerciements en rafale :

Au merveilleux personnel de la médiathèque de la Cinémathèque québécoise pour leur accueil. À Louis Pelletier (source intarissable de connaissances). À Santiago Hidalgo pour son aide. À Robert Daudelin, Maurice Élia, Claude R. Blouin et Elie Castiel pour leur collaboration. À Réal La Rochelle et Yves Lever pour leurs précieux renseignements. À mes collègues étudiants pour leur passion du cinéma. À Vitor Sabino pour ses relectures. À Martine Brunette et Guillaume Sabino pour leur soutien. À Caroline Morin pour m'avoir transmis une partie de son éthique de travail (et pour plusieurs autres choses).

Finalement, merci à tous ceux qui discutent le cinéma québécois.

Introduction

«Eisenstein avait déjà observé que toute société reçoit les images en fonction de sa propre culture...» (Ferro, 1993, p.25)

Au Québec, quelques chercheurs se sont intéressés à l'étude de la critique cinématographique. Mais, étrangement, les décennies 1960 et 1970, pourtant dynamiques au niveau culturel et agitées sur les plans sociaux et politiques, n'ont pas engendré une étude approfondie permettant de connaître et comprendre le discours de la critique québécoise portant sur la production locale. Fait peut-être encore plus surprenant, alors que la réception critique québécoise a peu intéressé les chercheurs, plusieurs ont tenté de comprendre la réception du cinéma québécois à l'extérieur des frontières de la province. Deux répertoires analytiques dirigés par François Baby (1996) ont compilé des critiques canadienne-anglaises et francophones hors-Québec parues entre 1960 et 1993. Un ouvrage dirigé par Michel Larouche (1996) a analysé plusieurs facettes de la réception à l'étranger de la cinématographie québécoise. Pierre Véronneau (1993-1994) s'est penché sur la réception des films de Gilles Carle en France et aux États-Unis. Denis Bachand (1997) s'est intéressé à l'accueil du cinéma de Denys Arcand également en France et aux États-Unis. Des bibliographies annotées dirigées par ce même Denis Bachand (1997, 1999) ont cumulé des critiques d'adaptations cinématographiques québécoises parues dans les différents périodiques publiés au Canada ou à l'étranger entre 1922 et 1997.

Sans remettre en question la pertinence d'étudier la perception extérieure de notre culture (cinématographique), le faible intérêt accordé à l'opinion de nos critiques et l'absence d'une étude approfondie sur cette abondante littérature nous apparaissent pour le moins étonnants, compte tenu de l'importance de la critique dans l'institution du cinéma et de la culture, de nos jours.

État de la recherche sur la critique cinématographique québécoise

Avant de décrire notre projet, nous croyons nécessaire de présenter l'étendue des recherches portant sur la critique cinématographique québécoise. Cette étape nous paraît essentielle dans la mesure où elle nous permet de positionner notre étude par rapport aux travaux qui nous ont précédés.

Sans porter sur la critique cinématographique, les ouvrages historiques de Peter Morris (1978), de Germain Lacasse (1988) et ceux de Pierre Véronneau (1979, 1987) citent abondamment les critiques contemporains aux périodes couvertes par leur étude et, bien qu'ils ne cherchent pas à résumer la réception des films d'ici, ils offrent cependant un aperçu des principales positions qu'ils engendraient.

Des chercheurs se sont intéressés à des pans précis de la critique cinématographique québécoise. François Gagnon (2000) propose une étude sur la réception critique des adaptations filmiques au Québec de 1922 à 1997. Réal La Rochelle (1995) a rédigé un article sur la réception critique engendrée par les films de Denys Arcand. Jean Paquin (1980) étudie quatre revues culturelles à l'idéologie marxiste, dont la revue de cinéma *Champ libre*. Christiane Tremblay-Daviault (1981) résume (très rapidement) la réception critique de la première vague de fiction québécoise soulignant principalement l'attitude méprisante de la critique à l'égard de ces films. Germain Lacasse, Jean-Pierre Sirois-Trahan et André Gaudreault (1996) dressent un portrait de la réception critique des premiers temps du cinéma au Québec.

Certains critiques sont revenus sur leurs écrits. Réal La Rochelle (1974) propose un recueil de textes déjà publiés ou d'inédits de toutes sortes, dans lequel il revient sur sa carrière et pose un regard critique sur ses écrits avec un recul historique. Sans véritable auto-critique, Léo Bonneville profite de la célébration du 50^e anniversaire de la revue

Séquences (numéro 236, 2005) pour se remémorer le demi-siècle d’histoire de la revue et faire un survol (édulcoré) du discours qu’elle a diffusé.

Quelques textes proposent un survol historique de l’ensemble de la critique au Québec. Yves Lever, historien et ancien critique de cinéma, signe quelques textes sur la critique cinématographique d’ici, dont l’essentiel est résumé dans les différentes sections consacrées à la critique dans son *Histoire générale du cinéma au Québec* (1995). Plutôt brèves, ces parties permettent toutefois de constater l’étendue des discours sur le cinéma. Une synthèse semblable est également tentée dans *Le dictionnaire du cinéma québécois* (Michel Coulombe, Marcel Jean et al., 1999) ; rédigé par Réal La Rochelle, ce texte est accompagné d’une recension des différents lieux de critique élaborée par Pierre Pageau. Denis Bellemare fait en quelque sorte une histoire en accéléré de la critique de la province dans *CiNéMaS* (volume 6, numéro 2-3). Un travail similaire est effectué par Pierre Véronneau (1993) alors qu’il propose un historique des revues de cinéma au Canada depuis 1910 dans *CinémAction* (numéro 69). Ce numéro, qui propose un aperçu du paysage mondial des revues de cinéma et qui permet de constater que la revue de cinéma est un «phénomène international», offre la possibilité de positionner rapidement le cas québécois par rapport à ce qui se fait dans le monde. Marcel Jean, dans la revue *24 images*, se consacre depuis 2009 à une étude de la critique cinématographique québécoise échelonnée sur plusieurs numéros¹.

Andrée Fortin (2006) s’intéresse aux positions idéologiques de plusieurs revues québécoises dont quelques unes portent sur le cinéma. Toutefois, son ouvrage ne reposant qu’uniquement sur l’étude de l’éditorial du premier numéro de chaque revue (qu’elle nomme «texte fondateur»), ne permet pas d’observer les changements que subissent ces publications et les divergences d’opinions qui surviennent entre les rédacteurs des revues.

¹ Lors de la remise du présent mémoire, cette étude était toujours en cours.

Une poignée de chercheurs ont produit des études plus approfondies sur la critique cinématographique québécoise. Pat Goodspeed (1988) offre un aperçu de la production cinématographique canadienne et de sa réception critique. Cependant, son champ d'études (l'ensemble des publications de 1950 à 1976) est trop large et ne permet pas d'aller au-delà d'une introduction au monde des revues et de leur discours. L'étude proposée par Benoît Pagé (1993) nous apparaît beaucoup plus pertinente. Adoptant une approche sociologique, il étudie la critique des films québécois des années 1950 à 1962 en cherchant à comprendre le processus d'institutionnalisation du cinéma québécois et comment il constitue un défi culturel participant des mutations de la société québécoise entre l'après Deuxième guerre mondiale et la Révolution tranquille. Son mémoire s'intéresse au défi que constituait l'appropriation du cinéma en tant que moyen de communication moderne et à ce qu'il représente pour la culture et pour les intellectuels qui se sont faits les agents de son développement. Cette étude fait ressortir que les rédacteurs des revues cherchent à construire une culture cinématographique au Québec et qu'ils réfléchissent sur ce qu'est le cinéma idéal pour le Québec.

Ce survol des recherches portant sur l'étude de la critique cinématographique québécoise nous permet de constater que plusieurs chercheurs ont proposé quelques travaux dont la somme offre un certain portrait d'ensemble de l'histoire de la critique et de la nature du discours alors diffusé. Toutefois, l'histoire de la critique au Québec (et ailleurs) reste à écrire. L'étude que nous proposons entend participer à son élaboration.

Le cinéma québécois par les revues spécialisées québécoises

Avec cette étude, nous voulons faire ressortir les grandes lignes du discours publié sur le cinéma québécois entre 1960 et 1978 tout en essayant de le comprendre historiquement, en observant comment il s'inscrit dans l'évolution des idéologies au

Québec. Nous croyons que la perception du cinéma québécois est fortement teintée par les idéologies actives au sein de la société et que la lecture des critiques, avec un recul historique, plonge le lecteur dans les problématiques liées au milieu cinématographique, mais l'informe également sur une certaine représentation de la société. La critique, selon notre hypothèse, devrait traduire la période d'ébullition que forment ces deux décennies puisque la culture collabore (l'influence va certainement dans les deux sens) aux différents mouvements de la société.

Limitant notre champ d'investigation aux quatre principales revues spécialisées en cinéma publiées lors de la période à l'étude, soient *Séquences*, *Objectif*, *Cinéma/Québec* et *Champ libre*, nous souhaitons observer comment le milieu cinéphilique québécois percevait le cinéma québécois pendant ces deux décennies.

Organe de groupe destiné à un nombre assez restreint d'abonnés ou d'acheteurs occasionnels, une revue propose un discours dirigé par une ligne éditoriale, par une vision collective. Pour reprendre Andrée Fortin (2006) : « Une revue (...) est un travail de groupe; s'y exprime la conscience d'un Nous qui prend la parole dans un milieu donné » (Andrée Fortin, 2006, p.8-9). C'est donc l'ensemble des textes portant sur le cinéma québécois (éditoriaux, critiques, entrevues...) qui doivent être étudiés et non seulement les critiques de films. Les articles s'insèrent dans un tout et prennent forme en fonction de la ligne éditoriale de la revue.

Mais pourquoi de 1960 à 1978 ? Notre période d'étude aurait pu prendre ses assises sur des événements majeurs de l'histoire québécoise, mais elle est avant tout dictée par le sujet étudié. Ainsi, nous commençons notre période à l'année de fondation de la revue *Objectif* en 1960 et nous terminons en 1978 alors que *Cinéma/Québec* disparaît après 58 numéros.

Plan du mémoire

Pour faciliter notre synthèse, nous avons divisé notre texte en deux parties. Chacune d'entre elles débutera par une mise en contexte historique et cinématographique des décennies abordées. Divisée en sept chapitres, notre étude abordera les quatre revues en ordre chronologique. Comme la revue *Séquences* est publiée lors des deux décennies étudiées, nous avons décidé de diviser son examen en deux parties. L'idée d'utiliser le changement de décennie comme point de rupture semblait alors aller de soit. Or, le fonctionnement de *Séquences* posait problème. Chaque année (orientée sur le calendrier scolaire), cette revue consacre quatre numéros à un thème. Ainsi, l'ensemble de ces numéros s'inscrit dans une même réflexion. En utilisant le premier janvier 1970 comme point de rupture, nous aurions divisé en deux une réflexion qui doit plutôt être observée dans un tout. Nous avons donc choisi d'utiliser le numéro 61, paru en octobre 1970, comme point de rupture, choix d'autant plus logique que la revue devient alors indépendante de l'Office des Communications sociales de Montréal et commence une nouvelle transformation.

Pour les cinq chapitres consacrés aux quatre revues analysées, soient *Séquences*, *Objectif*, *Cinéma-Québec* et *Champ libre*, nous présenterons d'abord brièvement le groupe d'artisans qui y oeuvrent, le rôle que se donne le comité de rédaction et comment est justifiée l'existence de ces publications ainsi que leur approche du cinéma. Ensuite, pour chacune d'entre elles, nous consacrerons la majorité de notre texte aux principaux enjeux qu'elles abordent et nous analyserons leur discours sur le cinéma québécois. En conclusion de notre étude, nous proposerons une comparaison des discours entre les différentes publications étudiées pour en tirer quelques analyses.

Chapitre 1

Introductions aux années 1960

Brève histoire socio-politique du Québec pré-1960

Lorsque Maurice Duplessis entame son second mandat en 1944², le Québec est alors une province industrialisée dont la majorité de la population réside en milieu urbain. Paradoxalement, le chef de l'Union nationale continue de définir la province comme étant ruraliste, traditionnelle et monolithique jusqu'à la fin de son «règne», en 1959.

Promoteur du laisser-faire économique, Duplessis limite son intervention étatique au minimum. Et, comme le souligne Denis Monière (1977), les quelques lois sociales qu'il instaure témoignent d'une conception «paternaliste» du bien-être social d'État. Ainsi, le chef de l'Union nationale contribue à garder le Québec dans une position de soumission ; l'économie est alors essentiellement contrôlée par des intérêts américains et, dans une moindre mesure, canadiens-anglais. Sous-représentés dans les fonctions de responsabilités, les Canadiens-français n'occupent pratiquement que les milieux non-spécialisés des secteurs primaire et agricole. Certains Canadiens-français montent tout de même les échelons au sein des industries, mais ils ne peuvent pas véritablement atteindre les postes de commande de l'économie.

La conception du pouvoir du premier ministre du Québec repose sur le respect de l'ordre et de la loi. Incidemment, il n'apprécie pas particulièrement la dissidence. Maurice Duplessis n'hésite pas à utiliser le spectre du communisme pour tenter de discréditer les luttes pour les réformes sociales. C'est d'ailleurs avec le même «argumentaire» qu'il explique son opposition à l'Office national du film du Canada. En 1947, n'appréciant pas la

² Maurice Duplessis fut d'abord premier ministre de 1936 à 1939.

nature des films de l'organisme fédéral, il ordonne au Service de Ciné-photographie d'interdire la diffusion de tous les films de l'ONF. Le SCP ressemble alors de plus en plus à une sorte d'organe (cinématographique) de propagande de Duplessis qui finance et diffuse des films valorisant essentiellement un mode de vie traditionnel et des valeurs catholiques. Plusieurs d'entre-eux sont tournés par les prêtres cinéastes Albert Tessier, Maurice Proulx et Louis-Roger Lafleur.

Si le chef de l'Union nationale est réélu pendant quinze ans, son autorité est tout de même contestée par des petits groupes. L'idéologie dominante s'effrite par endroits. Des actions semblent annoncer la mise en place de la Révolution tranquille. Malgré les pressions de Duplessis, le mouvement syndical se radicalise et remet en question la législation sociale et la politique ouvrière de l'Union nationale. Quelques grèves, dont la grève de l'amiante en 1949, concrétisent la contestation intellectuelle sur le plan social et économique. Certains milieux intellectuels et artistiques prennent également position contre les politiques de Duplessis. Le quotidien montréalais *Le Devoir* révèle des scandales (fraudes électorales, copinage patronal...). La revue *Cité Libre*, sans être en totale rupture avec le discours du premier ministre, remet en question la philosophie de l'autoritarisme pour valoriser la liberté individuelle en plus de prôner une intervention étatique sur le plan socio-économique. Un regroupement d'artistes manifeste également un mécontentement profond en publiant le *Refus Global*. Une certaine opposition au régime duplessiste se forme aussi au sein de l'Église; la revue *Relations* et la faculté des sciences sociales de l'Université Laval exigent respectivement une ouverture aux revendications des ouvriers et une démocratisation des institutions.

En plus de ces oppositions, de nouveaux discours se répandent dans la population canadienne-française par différents médias. Amenés à prendre le relais de l'édition de la France occupée lors de la Seconde Guerre, des éditeurs du Québec produisent des ouvrages

qui abordent des débats internationaux et des oeuvres littéraires qui étaient jusqu'alors peu communs en librairie ou mis à l'index par les autorités cléricales. De plus, de nouvelles idées entrent largement dans les maisons avec l'expansion de médias comme la radio et la télévision.

La Révolution tranquille

En 1960, le gouvernement de Duplessis perd le pouvoir au profit des libéraux de Jean Lesage. Rapidement, le Québec subit des transformations majeures. La modernisation de la société qui se tramait dans la marginalité est désormais adoptée par la majorité et se traduit en actions politiques. On assiste à une reprise de l'appareil d'État et à la consolidation des intérêts économiques et politiques par la société canadienne-française. L'État participe également à une rationalisation et à une modernisation dans le domaine social (instauration de l'assurance-hospitalisation, la Régie des rentes, le ministère de l'éducation...), ce qui engendre une décléricalisation graduelle.

Le rôle de la fédération canadienne est aussi remis en question. Le Québec majoritairement francophone et le Canada majoritairement anglophone représentent deux peuples fondateurs qui devraient, selon ce postulat, avoir des droits égaux. Sur cette base, on cherche d'abord à rénover la confédération. Mais, pour une minorité de la population du Québec, suivra éventuellement un projet de décentralisation totale de l'appareil politique s'inscrivant dans un mouvement de décolonisation à l'échelle mondiale. Plusieurs partis politiques, tels l'*Alliance Laurentienne*, l'*Action socialiste pour l'indépendance du Québec*, le *Rassemblement pour l'indépendance nationale*, le *Parti républicain du Québec*, le *Ralliement national*, le *Mouvement souveraineté-association* voient le jour avant d'être «absorbés» par le *Parti Québécois* qui prend le pouvoir en 1976. Ce nouveau nationalisme demande, politiquement et démocratiquement, le plein contrôle politique de la province.

Avec la Révolution tranquille, émerge l'affirmation d'une identité nouvelle : le Canadien-français devient Québécois. Reste, cependant, à déterminer qu'elle est cette identité (ou spécificité) québécoise. Plusieurs idéologies se confrontent, ce qui engendre un bouillonnement socio-politique. On assiste à une mutation de la morale individuelle et collective. Devant l'abandon, voire le rejet d'un passé mariné dans les valeurs catholiques, certains cherchent de nouveaux repères : la (sur)consommation (à l'américaine) côtoie alors la libération des mœurs (divorce, sexe, drogue...) ou encore l'éclosion d'une pensée socialiste.

Brève histoire de la critique cinématographique (avant 1960)

Comme nous l'avons constaté plus tôt, peu de chercheurs se sont intéressés à la critique cinématographique québécoise avant les années 1960. Notre connaissance de cette pratique s'en retrouve incomplète et parcellaire. De plus, malheureusement, la compréhension que nous en avons repose bien souvent sur des hypothèses qui restent à confirmer par des recherches plus exhaustives. Voici tout de même un rapide résumé de ce que nous savons aujourd'hui sur cette critique qui précède celle que l'on retrouve dans les revues de cinéma des années 1960-70 que nous proposons d'étudier dans le présent texte.

Germain Lacasse, Jean-Pierre Sirois-Trahan et André Gaudreault (1996) ont souligné que les journalistes sont d'abord interpellés par l'aspect scientifique des premières projections publiques payantes du cinématographe au Québec en 1896.

Dans les années qui suivent, une fois la nouveauté assimilée, les journalistes orientent leurs discours vers le contenu projeté et l'ensemble des spectacles durant lesquels ont lieu les projections. Souvent écrits de manière anonyme, les articles publiés dans les journaux relèvent essentiellement du résumé de l'intrigue et d'une courte appréciation (presque toujours positive).

Des recherches que nous avons menées sur l'hebdomadaire humoristique *Le Canard* nous ont révélé un critique plutôt singulier dans le paysage québécois. Dès le début du 20^e siècle, Férule Mendes, dont le pseudonyme est inspiré par le célèbre critique français Catulle Mendès, en plus de référer à un outil qui servait jadis à punir les fautes des écoliers, «frappe» de son bref commentaire critique, souvent acerbe. Il aborde principalement les éléments locaux dans les spectacles (multidisciplinaires) qui accueillait des projections cinématographiques. Ainsi, il critique certaines «vues» tournées par des artisans de la province, certains choix des propriétaires de salles et la performance des artisans qui s'exécutent en direct lors des projections comme les chanteurs, musiciens et quelquefois les bonimenteurs.

À la même époque, les autorités catholiques s'expriment abondamment sur le danger que représente le cinéma. Diffusés dans les revues cléricales et les brochures publiées par des instances religieuses³, leurs écrits prétendent que le cinéma est nocif et immoral. Le milieu clérical proscrit d'ailleurs la fréquentation des salles de cinéma aux catholiques jusque dans les années 1930 et il milite pour leur interdiction aux mineurs de même que pour leur fermeture le dimanche.

Les années 20 voient l'arrivée de la revue promotionnelle ou corporative au Québec⁴. Toutefois, selon Yves Lever (1995), ces publications sont exemptes de critique et relèvent principalement de la publicité. Cet historien du cinéma prétend également que la critique cinématographique est plutôt absente des quotidiens avant les années 1940-50. Or, cette vaste littérature consacrée au cinéma reste aujourd'hui peu explorée par les chercheurs.

³ *Les Semaines religieuses, L'action française, L'oeuvre des tracts...*

⁴ *Panorama* (1919), *Le Film* (1920-1952, 510 numéros), *Cinéma* (1921-1924, 25 numéros), *Le Bon cinéma* (1927-1929, 16 numéros), *Le courrier du cinéma* (1935-1954, 120 numéros).

Une étude⁵ du quotidien montréalais *La Patrie* échelonnée entre les années 1922 et 1927 nous a permis de constater que la critique commence à devenir régulière dans ce journal à grand tirage et qu'elle est désormais confiée à des chroniqueurs reconnus dans un nouvel espace éditorial consacré à l'actualité culturelle montréalaise, intitulé «Musique, Théâtre, Cinéma». Lentement et modestement, un discours critique sur le cinéma se construit. Les chroniqueurs qui s'y succèdent (Gustave Comte, Henri Letondal et Jean Nolin) exposent de manière sporadique leurs réflexions sur cette forme de spectacle. Leurs principales préoccupations⁶ muteront en critères d'appréciation pour les quelques films jugés suffisamment importants pour leur consacrer une critique dans le cadre de la chronique ou parfois en marge de celle-ci.

Par extrapolation, il nous semble plausible de croire que les autres quotidiens devaient également proposer une critique comparable à celle publiée dans *La Patrie* à la même époque ou dans les années qui suivent. Un recueil de textes de Jean Béraud, Léon Franque et Marcel Valois (1946), trois chroniqueurs culturels du quotidien *La Presse*, semble d'ailleurs nous donner raison. Sélectionnés par les auteurs eux-mêmes, les articles rédigés sur une période de quinze années, qui y sont compilés, témoignent de la construction d'une pensée sur le cinéma élaborée par Léon Franque.

Dans les années 1950, le cinéma est abondamment discuté dans les journaux et plusieurs revues d'idées⁷ lui consacrent une chronique régulière ou épisodique. Le cinéma devient une préoccupation dans les milieux intellectuels en fonction d'une ligne éditoriale clairement définie.

⁵ Les résultats de cette recherche ont été présentés lors du Colloque interuniversitaire des jeunes chercheuses et chercheurs en littérature et culture québécoises du CRILCQ 2010.

⁶ Notons quelques sujets de réflexion des chroniqueurs: confrontation entre le cinéma et le théâtre; la qualité des adaptations cinématographiques, de la musique (lors des projections), des traductions et des intertitres; la valeur pédagogique du cinéma...

⁷ *Relations, L'Action nationale, Cité libre...*

D'abord de féroces opposants au «cinéma corrupteur», les élites catholiques transforment leur discours en 1936 alors que l'encyclique *Vigilanti Cura* décrète que le cinéma n'est plus systématiquement un mal à combattre. Suivant les directives du Pape Pie XI, le milieu clérical québécois tente de diriger le spectateur vers les oeuvres moralement acceptables. À cet effet, le Centre catholique national du cinéma publie un peu partout dans la presse populaire ses cotes morales dès 1937. Des religieux et mêmes des religieuses se lancent également dans la production cinématographique dans les années 1930.

Au tournant des années 50, la Jeunesse étudiante catholique (JEC) fonde plusieurs ciné-clubs étudiants. Pour accompagner ce mouvement, la Commission étudiante du cinéma de la JEC crée un organe de liaison qu'elle nomme *Découpages*. L'objectif est alors d'informer l'ensemble des étudiants sur le fonctionnement d'un ciné-club tout en cherchant à transformer l'attitude du spectateur devant le septième art. Animés par un amour du cinéma, les collaborateurs Gilles Sainte-Marie, Michel Brault, Fernand Cadieux, Pierre Juneau, Jacques Giraldeau et quelques autres veulent transmettre une culture cinématographique harmonisée aux valeurs chrétiennes et humanistes.

Bien que les collaborateurs ancrent leurs discours dans l'idéologie chrétienne, ils revendiquent une indépendance par rapport aux autorités religieuses. Comme le souligne Gwenn Scheppler, *Découpages* «se pose comme une certaine forme de relève, de nouvelle génération ayant comme emblème le cinéma, art du futur, de la modernité, qui arrive pour remplacer une ancienne génération jugée rétrograde» (Scheppler 2009, p.207) Cette liberté effraie certains conservateurs de l'*Action Catholique* dont l'archevêque de Montréal Paul-Émile Léger et des actions sont mises en branle pour une prise en charge de la cinéphilie par les autorités religieuses.

En 1953, le Centre catholique du cinéma de Montréal est inauguré et participe au sabotage de *Découpages* en publiant, l'année suivante, *Ciné-Orientation*, une publication

sur le cinéma se voulant à la fois formative et informative. *Découpages* disparaît en 1955 après à une agonie de trois ans pendant lesquelles ne sont publiés que 4 numéros. Cette même année, Jean-Marie Poitevin, alors directeur du Centre catholique du cinéma de Montréal, fonde *Séquences*. Graduellement, elle absorbe *Ciné-Orientation* qui disparaît en 1957. Calquant en bonne partie le travail de *Découpages*, *Séquences* adopte une approche essentiellement pédagogique. Ce (nouveau) cahier de liaison des ciné-clubs universitaires et étudiants, dirigé et rédigé, en majorité, par des clercs (souvent cinéphiles) vise l'encadrement de la culture cinématographique pour l'orienter vers une culture humaniste (numéro 11, p.2, 1957). Mais des voix discordantes tentent de percer ce monopole culturel...

Décléricalisation de la cinéphilie québécoise

À l'aube des années 60, des passionnés de cinéma concrétisent des projets qui tendent à rompre la relative mainmise de l'Église en matière de cinéphilie.

Du côté de la diffusion et de l'exploitation, des ciné-clubs non affiliés à des autorités religieuses se forment, des salles dites d'art et essai, comme le cinéma de répertoire du Centre d'art de l'Élysée, le Verdi et l'Outremont, sont inaugurées et le Festival international du film de Montréal propose sa première édition en 1960. Le Festival du cinéma canadien s'y greffe en 1963. Quelques revues de cinéma indépendantes naissent, mais la majorité d'entre elles ne parviennent pas à la rentabilité.

Fondée en 1955, *Images* n'est publiée que quatre fois. En 1961, la revue *Écran*, produite par le Centre d'art de l'Élysée, voit le jour, mais disparaît après uniquement trois parutions. En 1960, Robert Daudelin⁸ et Michel Patenaude, entourés de jeunes

⁸ Tout juste entré dans la vingtaine, il fonde *Objectif* alors qu'il devient assistant-monteur à Radio-Canada tout en poursuivant des études en littérature française à l'Université de Montréal. Il participe également à

collaborateurs⁹ issus des ciné-clubs catholiques et des écoles classiques, fondent *Objectif*. Cette publication cessera en 1967, mais 39 numéros se sont révélés l'alternative la plus durable à la concurrente *Séquences*.

Les deux chapitres qui suivent aborderont ces deux revues et tenteront d'exposer les discours qui y sont diffusés sur le cinéma québécois lors de la décennie 1960.

l'organisation du festival du film de Montréal. (COULOMBE, Michel, Marcel JEAN et al, 1999, p.170 et <http://www.bilan.usherb.ca/bilan/pages/biographies/690.html>).

⁹ Jean-Pierre Lefebvre (transfuge de *Séquences*), Michel Régnier, Jean-Claude Pilon, Jacques Leduc ou encore Jacques Lamoureux, ancien d'*Images*, pour ne nommer que ceux-ci.

Chapitre 2

Séquences (1960-1970)

Les artisans de *Séquences*

Lorsque débute la période à l'étude, la revue *Séquences* entame sa sixième année de publication. Le clerc de Saint-Viateur Léo Bonneville occupe alors la direction en plus d'oeuvrer à titre de rédacteur en chef, un rôle qui lui est attribué jusqu'en 1994. Toutefois, il quitte temporairement son rôle de rédacteur en chef pour étudier le cinéma en Europe de 1960 à 1962¹⁰, mais continue de contribuer au contenu en tant que collaborateur à l'étranger tout en demeurant directeur. L'intérim est alors assuré par le prêtre Robert-Claude Bérubé¹¹.

La rédaction est imputée à Gisèle Montbriand et au père Henri-Paul Sénécal, auxquels s'ajoutent plusieurs collaborateurs. Au fil des ans, se côtoient ou se succèdent le père Jacques Cousineau, le frère Gilles Blain, le frère Jacques Lamoureux, André Saulmier, Guy L. Côté, Nicole Marleau, Jean-Paul Héту, André Leroux, Claude Nadon, Guy Robillard, Janick Beaulieu, Patrick Schupp et plusieurs autres. Quelques-uns font également un passage plutôt bref, mais marquant, comme le jeune Jean-Pierre Lefebvre qui rejoint rapidement la revue *Objectif* ou encore Réal La Rochelle et Gilbert Maggi qui quittent peu de temps avant de participer à la fondation de la revue *Champ libre*. *Séquences* publie également quelques textes des critiques français : Henri Agel, véritable maître à

¹⁰ Selon le SIGNIS (Association catholique mondiale pour la communication), Bonneville aurait suivi des cours à la Sorbonne en filmologie ainsi que des cours sur l'histoire et l'esthétique du cinéma à l'Institut des Hautes études cinématographiques en plus de profiter de stages, de rencontres cinématographiques et du ciné-club de la Sorbonne. (http://www.signis.net/article.php3?id_article=1498 consulté le 2 septembre 2010).

¹¹ Robert-Claude Bérubé écrit pour *Séquences* depuis 1957. Lorsque Bonneville reprend son poste de directeur, il devient membre du comité de rédaction et ce jusqu'à sa mort, en 1991. À partir de 1970, il dirige également le Service information-cinéma de l'Office des communications sociales (OCS).

penser de *Séquences*, et Amédée Ayfre en 1961¹². Ainsi, plusieurs plumes, cléricales et laïques, contribuent à un discours en évolution graduelle qui n'est pas sans divergences lors de cette décennie...

Dans le chapitre suivant, nous présenterons d'abord la nature de la revue tout en identifiant sa perception du cinéma, les principales préoccupations qu'elle véhicule et celles qui servent d'assises à son discours. Ensuite, nous observerons l'évolution de son discours sur le cinéma québécois (ou canadien) jusqu'à ce que la revue ne devienne indépendante de l'Office des Communications sociales de Montréal, en 1970.

Former des cinéphiles catholiques

Pendant les sept premières années, cette publication auto-définie comme un «cahier de formation et d'information cinématographiques» cherche à transmettre des connaissances (de base) sur le cinéma orientées en fonction du point de vue officiel des autorités catholiques. Son objectif est alors de comprendre l'art cinématographique et de connaître son histoire. «Mieux nous le connaissons, mieux nous pourrions reconnaître nos responsabilités d'homme et de chrétien envers ce phénomène artistique et sociologique qu'est le cinéma» (numéro 22, p. 2, 1960).

Publiée quatre fois l'an, pendant la période scolaire, *Séquences* s'avère un véritable professeur. Chaque année, on y aborde le cinéma sous un angle précis. Les textes proposés sont alors extrêmement didactiques et généralement accompagnés de questions qui insistent sur les éléments jugés importants de manière à favoriser la réflexion du lecteur en fonction de la perspective chrétienne. Ces questionnaires deviennent également des pistes de réflexion pour les ciné-clubs dont *Séquences* est une courroie de transmission.

¹² Grandement orientée vers la France, la direction accueille avec beaucoup de fierté ces participations «spéciales» qui sont considérées comme garantes de la pertinence de la revue et qui ajoutent à sa crédibilité.

En 1962, quatre années après avoir subi une refonte esthétique qui la transformait de document dactylographié et photocopie à un document imprimé (mais tout de même plutôt austère), *Séquences* adopte un format et une apparence plus conventionnels avec des images couleurs, un nombre de pages augmenté, des articles plus concis maintenant signés par leurs auteurs et un contenu qui délaisse la pédagogie brute. Le bulletin de liaison devient revue de cinéma. Les connaissances de base acquises, on pousse maintenant plus loin.

Bien que toujours orientée vers les ciné-clubs, *Séquences* entend être plus accessible et, par le fait même, augmenter son lectorat. D'ailleurs, Léo Bonneville fait état, de manière récurrente, de l'évolution de l'abonnement et souligne son désir de le voir croître.

Un discours qui repose sur des guides

«Comme tout art, le cinéma exige des guides sûrs et sérieux. C'est en leur compagnie qu'un spectateur devient de plus en plus lucide et découvre les richesses que le 7^e art peut lui apporter» (numéro 20, p.2, 1960). Si la direction de *Séquences* souligne l'importance de suivre l'enseignement d'experts, la revue ne prétend pas être un guide. Elle se présente plutôt comme un agent de liaison entre ses propres guides et les cinéphiles. Mais, comme nous le verrons plus tard, graduellement, s'impose un discours plus personnel.

Pour l'exactitude du contenu qu'elle transmet, *Séquences* se réfère aux histoires du cinéma et aux critiques qu'elle admire tout en incitant à leur lecture. Insistant sur l'importance des livres, elle présente également quelques revues européennes¹³. Toutefois, les principaux ancrages du discours de *Séquences* sont les autorités supérieures catholiques ; dans les premières années, on y transcrit même certains propos de membres importants de

¹³ *Séquences* suggère l'abonnement à des revues (principalement européennes) comme *Télérama*, *Cinéma 61* ou *Amis du Film et de la Télévision*, sans faire mention des *Cahiers du cinéma* ou de *Positifs*.

l'Église catholique dans une rubrique intitulée «Voix au-delà de l'écran»¹⁴. Le discours diffusé par *Séquences* découle des positions du pape Pie XII qui a clairement élaboré les balises du «film idéal» et les devoirs professionnels du cinéma pour le milieu catholique. De plus, on suggère la consultation d'organismes qui font autorité en matière de cinéma au Québec, comme le Centre National Catholique du Cinéma et le Centre Diocésain du Cinéma de Montréal pour connaître la valeur morale des films. Avec le temps, le discours «purement» catholique s'assouplit, mais l'idéologie catholique demeure longtemps le terreau dans lequel prend racine le discours de *Séquences*.

Cotes morales et censure

Plusieurs rédacteurs insistent sur «l'immoralité ambiante» du cinéma. Pour remédier à la situation, on insiste sur l'importance de l'éducation cinématographique par les ciné-clubs et sur les cotes morales afin de diriger le spectateur vers les productions valables. Peu loquace sur le sujet de la censure, *Séquences* juge toutefois cette pratique essentielle : «Le principe qui justifie l'intervention des pouvoirs publics par la censure est indéniable. L'État est chargé du bien commun dans l'ordre temporel; comme tel, il a le devoir grave de sauvegarder et la moralité publique et l'intérêt de la communauté...» (numéro 27, p. 4, 1961). Incidemment, sous la plume du frère Jacques Cousineau, on s'objecte à une liberté totale de création : «La “liberté de l'art” qui est parfois invoquée par quelques esthètes ou philosophes ou journalistes en révolte et qui serait “la license de diffuser sans frein ni contrôle tout ce que l'on veut” n'est fondée ni en morale ni en droit» (numéro 27, p. 5, 1961).

Si la censure est essentielle, elle se doit toutefois de faire preuve d'intelligence. À cet effet, alors que *Séquences* revient sur le Festival international du Film de Montréal de

¹⁴ Mgr Stourm (numéros 20 et 21, 1960); Cardinal Dopfner (numéro 22, 1960) ; Mgr Gérard Couturier (numéro 23, 1960)

1960, on se réjouit de constater que les censeurs n'ont pas altéré *Hiroshima mon amour* (Alain Resnais, 1959) ; la censure «a manifesté qu'elle sait être à la hauteur de la situation quand la situation est à la hauteur de l'art et de l'homme» (numéro 22, p. 33, 1960). Par contre, *Séquences* ne remet pas en cause la décision de couper plusieurs séquences du film pour sa sortie en salle.

En 1967, la Loi sur le cinéma est adoptée. Le Bureau de censure devient le Bureau de surveillance du cinéma et une classification en fonction de l'âge remplace le «règne du ciseau». Sans s'opposer à ce changement, Léo Bonneville remet parfois en question la justesse de la classification de certains films et semble nostalgique de la censure lorsque la violence ou la sexualité sont trop explicites.

Absence de critique?

Pendant les premières années de *Séquences*, aucun espace n'est consacré directement à la critique cinématographique. La rédaction expose plutôt son opinion (ou celle de ses guides) sur le cinéma en général et dirige le spectateur vers les productions jugées valables. Cette perception d'un cinéma de qualité annonce tout de même les critères qui animeront ses éventuelles critiques. Définissant le cinéma comme un art de l'image (en mouvement) où le son joue un rôle essentiel, on y détermine que l'aspect esthétique des films prime sur le sujet. Toutefois, c'est l'harmonie entre le sujet et le traitement cinématographique qui est définie comme l'élément déterminant de la qualité d'un film. De plus, *Séquences* valorise les oeuvres qui témoignent d'une cohérence avec la vision chrétienne, mais refuse de positionner ce critère en vérité absolue. En somme, les critères sont peu explicites et laissent beaucoup de place à l'interprétation personnelle pour déterminer s'il y a harmonie ou encore si le film est esthétiquement acceptable.

Sans critique proprement dite, la rédaction de *Séquences* expose tout de même son point de vue sur certaines productions cinématographiques. À chaque numéro, des films jugés importants sont mis à l'étude dans la section «Analyses de films». Comme le souligne Marcel Jean, dans le numéro 146 (2010) de la revue *24 images*, ces études sont de «véritables dissections de longs métrages selon une grille rigide» (p.42). On y transcrit d'abord le générique de l'oeuvre et inscrit des renseignements biographiques et filmographiques sur le cinéaste, pour ensuite présenter et commenter le scénario, la structure dramatique et le sujet du film. Après, on y développe une analyse du sujet, des personnages, puis des différents éléments reliés à la réalisation et à la mise en scène (conditions de tournage, atmosphère et rythme de l'oeuvre, trame sonore, interprétation des acteurs, etc.). Pour conclure, on y discute l'intérêt général du film dans la partie nommée «Portée du film». Si la seule sélection du film nous apparaît déjà témoigner d'un point de vue critique, l'analyse est parfois plutôt subjective et la dernière section du texte transmet une appréciation du film.

Avec le temps, quelques rubriques proposent de courtes critiques. Les rédacteurs exposent (très brièvement) leurs points de vue sur certains films lorsqu'il couvrent les festivals (principalement le Festival international du film de Montréal et le Festival de Cannes). Une critique plus affirmée est généralement signée par Jean-Pierre Lefebvre à partir du numéro 27 (1961). Souvent succinctement, le critique expose son opinion sur quelques films contemporains dans la nouvelle rubrique nommée «Parmi les films récents». Elle disparaît toutefois avec le départ de son principal auteur. Trois parutions plus tard, des films sont jugés en rafale dans la section «Le cinéma qui court...».

La première critique de film canadien bénéficiant d'un espace permettant de développer véritablement un argumentaire n'est publiée qu'au numéro 33 (1963). Par la suite, quelques productions cinématographiques canadiennes sont critiquées.

Le cinéma d'ici: évolution d'un discours...

Au début des années 1960, *Séquences* affirme vouloir s'intéresser à la cinématographie canadienne. Mais, on met en doute la capacité de la publication à aborder le cinéma d'ici : «nos cahiers de formation et d'information pourront-ils être le reflet du progrès de la culture cinématographique canadienne?» (numéro 24, p. 2, 1961). Essentiellement centrée sur le long métrage de fiction et réfugiée derrière des critères orientés sur l'esthétisme, la rédaction de *Séquences* est peu préparée pour la production canadienne qui propose principalement des courts métrages documentaires et, éventuellement, des films peu conventionnels lorsque comparés aux chefs-d'oeuvre du cinéma mondial, le type de production valorisé par *Séquences*.

Pendant la période étudiée, le premier film québécois abordé est *Les Raquetteurs* (attribué ici seulement à Michel Brault, 1958). L'attention est alors portée sur la fonction historique ou archivistique du film : «Nous croyons que cette nouvelle tendance de notre cinéma officiel va permettre de conserver des témoignages intéressants sur différents événements de notre vie québécoise» (numéro 20, p.31, 1960). Insistant sur l'aspect utilitaire du court métrage, ce texte introduit le discours sur les premières oeuvres du cinéma-direct et sur la production plus traditionnelle à vocation éducative de l'Office national du film du Canada.

En attente d'une production de long métrage de fiction

Les différentes productions documentaires semblent généralement plaire par leurs contenus éducatifs ou informatifs et leurs qualités techniques. Mais Léo Bonneville (et la rédaction de *Séquences*) se désolé que le cinéma canadien n'ait encore «*aucun* long métrage

(valable) à présenter au monde»¹⁵ (numéro 28, p. 10, 1962). L'absence de scénariste est alors perçue comme le principal obstacle. À cet effet, Jean-Pierre Lefebvre écrit:

Tant que nous n'aurons pas des scénaristes qui pensent profondément, qui scrutent sérieusement le coeur humain, qui se libèrent des disputes de clochers, nous resterons prisonniers d'oeuvres mineures. Il faut donc que les scénaristes, sans renoncer à leurs attaches natales (...) parviennent à nous toucher avec des sujets qui révèlent des hommes "parlant" à des hommes. Ainsi circulent à travers le monde les films de Bergman, de Fellini, de Bresson, de Kurosawa... (numéro 31, p. 3, 1962)

À plusieurs reprises, les rédacteurs de *Séquences* exposent leur souhait que le Canada produise des longs métrages de fiction qui rivaliseraient avec les chefs-d'oeuvre de la cinématographie mondiale. C'est d'ailleurs cette volonté de voir naître une production de long métrage qui anime la première véritable critique de film canadien publiée dans les pages de *Séquences*. Faisant suite à la publication d'entrevues avec différents artisans du films *Hippolyte Lafontaine* (Pierre Patry, 1962), échelonnées sur quelques numéros, Bonneville et Sénécal proposent une critique intitulée «*Hippolyte Lafontaine* devant ses juges». Les deux critiques soulignent certaines qualités de la conception dramatique, du scénario, de l'image et l'habileté du montage, mais leur appréciation d'ensemble est plutôt négative et insiste sur l'insuffisance de la durée:

C'est dans la réduction de ce long métrage idéal aux dimensions étroites d'un documentaire de vingt-neuf minutes que les auteurs du film ont achoppé. L'entreprise était au départ vouée à l'échec. La précipitation des événements historiques, le télescopage de l'action dramatique, l'amputation de certaines séquences, devaient fatalement entraîner la confusion du récit (numéro 33, p. 16, 1963).

Constatant que le cinéma canadien est contraint (ou se contraint) au court métrage, ils demandent: «Est-il écrit que notre production cinématographique doit continuer de coucher dans le lit de Procuste du court métrage?» (numéro 33, p. 17, 1963).

¹⁵ Selon Léo Bonneville, la production des années 50 n'est rien d'autre qu'un succès populaire au niveau local dont la nature ne pouvait pas prétendre représenter la culture canadienne à l'étranger puisque «leur qualité artistique laissait beaucoup à désirer» (numéro 24, p.1, 1961).

Le présent en fonction du futur

Dans l'attente d'une production de long métrage de fiction, la rédaction de *Séquences* semble vouloir découvrir (et présenter aux lecteurs) les principaux participants à la production canadienne. Elle propose à cet effet quelques entrevues dont la majorité porte sur des réalisateurs canadiens-français. Ces entretiens informent entre autres sur le parcours des cinéastes, leurs préoccupations, leur perception du cinéma, leur technique de travail, leurs projets futurs... Quelques textes proposent également des portraits de réalisateurs dans lesquels est soulevé le potentiel des cinéastes.

Jugeant que la notoriété du cinéma au Canada repose avant tout sur l'Office national du film du Canada, *Séquences* propose un portrait historique de cette institution (numéro 22, 1960). Quelques nouveaux réalisateurs de l'équipe française sont alors présentés sans toutefois négliger les réalisateurs de la «vieille garde». *Séquences* semble d'ailleurs plus interpellée par la vocation pédagogique ou informative des films réalisés selon le modèle plus traditionnel de l'ONF que par les expérimentations des nouveaux réalisateurs. Sans partager entièrement ce sentiment, Jean-Pierre Lefebvre affirme, l'année suivante, qu'en encourageant l'expérimentation formelle et une production documentaire, l'organisme fédéral limite sa portée. Selon lui, «l'expérience et l'observation sociologique ne sont, en art, qu'un point de départ qu'il faut savoir dépasser» (numéro 27, p.28, 1961). Valorisant une production cinématographique artistique, il juge que l'ONF doit tendre vers autre chose.

Davantage intéressé par les productions indépendantes réalisées en marge de l'institution fédérale, Lefebvre est impressionné par le travail du cinéaste René Bail. Après l'avoir présenté brièvement, il dirige le lecteur vers la revue concurrente *Objectif* qui

propose, dans le numéro 7 (1961)¹⁶ et dans le numéro double 9-10 (1961), plus de renseignements sur le «Jean-Pierre Melville du cinéma canadien» (numéro 29, p.27, 1962). Son admiration semble telle qu'il suggère que le cinéma canadien «[aurait] besoin d'au moins une cinquantaine de types dans son genre. Un de ses atouts majeurs est de posséder à fond la technique du cinéma, de savoir manger, digérer et assimiler la pellicule» (numéro 29, p.27, 1962).

Mise à part l'absence de scénariste de qualité, le futur du cinéma canadien semble être sur la bonne voie selon la majorité des rédacteurs. La majorité d'entre-eux allègue que le cinéma canadien repose sur une base solide au point de vue technique. Le rédacteur en chef soutient que l'ONF ne manque pas de talents et affirme que «des auteurs de chez nous commencent à s'affirmer par des courts métrages qui méritent notre respect» (numéro 31, p. 2, 1962). Jean-Pierre Lefebvre est moins convaincu et croit plutôt que le bassin de créateurs compétents est insuffisant pour soutenir une industrie cinématographique canadienne.

Une production laissée à elle-même

Soulignant l'importance de soutenir les créateurs d'ici avant de souhaiter la fondation d'une industrie cinématographique nationale, Jean-Pierre Lefebvre décrit l'absence de financement et le manque de reconnaissance envers le cinéma indépendant canadien, un type de production qu'il choisit lorsqu'il se lance dans la réalisation. Dans un discours teinté de nationalisme, Lefebvre associe l'émancipation cinématographique à l'émancipation sociale:

Je crois bien que notre pays a fini de *survivre* et que son problème majeur ne consiste plus dans la lutte contre les éléments et les méchants Anglais. Le temps de vivre est venu, celui de nous former une conscience et une culture enracinée: le temps de combattre pour nos idées, pour nos goûts, pour les arts et plus particulièrement pour le cinéma (numéro 29, p.27, 1962).

¹⁶ Il est à noter que ce texte est également signé par Jean-Pierre Lefebvre.

Ces propos contrastent avec le discours que l'on retrouve habituellement dans les pages de *Séquences* où la production québécoise est systématiquement incluse dans l'ensemble de la production canadienne. Mais ses propos, qui coïncident avec son départ pour la revue *Objectif*, s'inscrivent pertinemment dans le discours qui anime la société québécoise qui est de plus en plus «maître chez elle».

Dans les années qui suivent, la question du financement de la production canadienne (ou québécoise) n'est pas totalement absente des pages de *Séquences*, mais elle n'occupe qu'un espace marginal. Pierre Tremblay souligne qu'il est difficile pour un film d'ici d'atteindre la rentabilité en raison de la faible possibilité de distribution. De plus, il déplore que seul l'ONF puisse se permettre de produire des films dans un contexte où seulement 20% des profits vont à la production (numéro 44, p.60, 1965).

Suite à la fondation de la Société de développement de l'industrie cinématographique canadienne (SDICC), en 1966, le sujet du financement préoccupe davantage la rédaction de *Séquences* et fait dire à Alain Pontaut que le cinéma canadien n'est pas soutenu de manière adéquate, surtout par le gouvernement provincial :

[S]ans l'État, sans législation, sans cadre politique cohérent, sans règlement, sans planification, sans obstacles précis contre les "dumpings" de tous ordres, sans contrôle efficace des profits et investissements des distributeurs étrangers, sans une organisation étatique ou semi-étatique de l'industrie et une ouverture rationnelle du marché au produit québécois, on se trouvera demain au même point qu'aujourd'hui, c'est-à-dire qu'on continuera de dire implicitement au cinéaste: "Je ne vous donnerai pas les moyens pour ne pas contredire Ottawa et ses Offices inutiles, pour ne pas irriter New York et ses réseaux tentaculaires" (numéro 50, p.5, 1967).

Avec l'affirmation de l'identité québécoise, le support financier gouvernemental en matière de culture devient de plus en plus nécessaire et souhaité.

Lorsque la réalité (du direct) ne concorde pas avec le rêve (de la fiction)

En 1963, Pierre Perrault et Michel Brault co-réalisent *Pour la suite du monde*. Si ce long métrage répond aux attentes quant à sa longueur, sa forme s'harmonise difficilement avec les critères jusqu'alors utilisés par *Séquences*. Incidemment, il reçoit un accueil peu enthousiaste du directeur de la revue. Jugeant que l'intérêt du film réside essentiellement dans la pêche aux marsouins et la construction dramatique qu'elle engendre, il estime que la parole prend trop de place et perçoit celle-ci comme une digression. En somme, Bonneville considère ce long métrage (tant attendu) comme un échec bien qu'il lui trouve des qualités techniques indéniables, principalement au niveau de l'image. Sa déception est d'autant plus grande que *Pour la suite du monde* est le premier film canadien présenté au festival de Cannes alors que ce film ne peut, selon lui, qu'apporter «un témoignage sur un coin de notre province où la *parlure* ne manque pas de pittoresque» (numéro 33, p. 28, 1963).

Dans le numéro suivant, lors d'un entretien avec le cinéaste, Léo Bonneville confronte ensuite directement son appréciation avec les intentions du cinéaste Pierre Perrault. Il le questionne alors sur le projet du film et reprend les principaux reproches formulés dans sa critique. Plutôt déséquilibré par cette production qu'il n'arrive pas à bien saisir, Bonneville soulève l'importance et la pertinence des images mais se demande si le réalisateur ne fait pas de «l'anti-cinéma» en insistant autant sur la parole.

Henri-Paul Sénécal est davantage conquis par le film de Perrault et Brault. Il parle même d'une réussite. Gilbert Salachas, collaborateur étranger de *Séquences* abonde également dans ce sens.

Moins réticent que Léo Bonneville, j'admire beaucoup ...*Pour la Suite du monde*, l'une des rares oeuvres qui parvient à dégager une poésie *essentielle* des hommes et de la nature saisis par une caméra patiente et attentive. La longueur des dialogues m'a paru nécessaire à la bonne intelligence du propos. (...) Les digressions et piétinements m'ont enchanté. Peut-être mon impression est-elle le

fait d'un certain exotisme qui touche moins les Canadiens eux-mêmes (numéro 34, p.22, 1963).

En publiant ainsi des discours différents, voire (même) opposés, la direction démontre qu'il est possible de proposer des points de vue variés sur les films dans ses pages.

Ces productions qui plaisent davantage

Les documentaires plus traditionnels produits par l'ONF semblent avoir davantage la cote à *Séquences*. Lorsque ces films sont critiqués, les qualités techniques et pédagogiques s'additionnent souvent pour engendrer une appréciation positive. À titre d'exemple, *La cité savante* (Guy L. Côté, 1964) fait dire à Gilles Blain:

Tous les atouts ont été réunis pour faire de *Cité savante* un hymne réussi à la science moderne: une caméra sensible et précise, une technique photographique soignée, une utilisation insolite du "cinémascope" et de la couleur, un montage habile et efficace, un commentaire dense et percutant, bref un travail d'équipe réalisé par de prestigieux artisans de l'Office National du Film (numéro 35, p.66, 1964).

Plus d'un an plus tard, Robert-Claude Bérubé expose son souhait de voir l'ONF se concentrer sur une production documentaire centrée sur la transmission d'informations. En 1965, peu enthousiasmé par les expérimentations des cinéastes de l'Office, il conteste les revendications des cinéastes en quête d'une plus grande liberté de création. Il est d'ailleurs assez sévère lorsqu'il écrit : «On peut se demander à bon droit de quoi ils peuvent se plaindre lorsqu'ils ont la faculté d'utiliser les fonds publics pour leurs petits feux d'artifice personnels» (numéro 40, p.47, 1965). Mais, cette position n'est pas endossée par tous, puisque, quelques années plus tard, Alain Pontaut souligne la difficulté d'avoir une liberté créative au sein de l'O.N.F., tout en ajoutant que la situation est encore plus difficile pour les cinéastes indépendants (numéro 50, p.7, 1967).

Du côté du long métrage de fiction, *À tout prendre* (Claude Jutra, 1963) est bien accueilli par Gilles Blain. Soulignant les qualités de la réalisation, il affirme, très

subjectivement : «je manifeste un goût spécial pour le film de Claude Jutra. *A tout prendre* est une oeuvre difficile, en équilibre instable sur le cinéma-vérité et le cinéma d'auteur» (numéro 34, p. 69, 1963). Il ajoute plus loin que ce film permet au cinéma canadien de «se tracer une voie honorable dans le cinéma mondial» (numéro 34, p.70, 1963). Supposant ainsi une distance entre un cinéma plus conventionnel (cinéma d'auteur) et le cinéma direct, Blain suggère la domination (artistique) du cinéma de fiction. Mais, curieusement, ce film est très peu discuté dans les pages de *Séquences* alors que *Pour la suite du monde* a fait couler plus d'encre.

Le cinéma direct, puisqu'il le faut!

Le cinéma direct trouve peu d'adeptes parmi la rédaction de *Séquences*. Toutefois, constatant que l'importance du direct est incontestable dans la cinématographie canadienne de l'époque et que certains films et cinéastes d'ici sont reconnus à l'étranger, la direction de *Séquences* semble contrainte de s'y intéresser davantage et même d'y consacrer son numéro 34 (1963).

Quelques rédacteurs proposent alors leur opinion sur cette pratique. Sans adopter un discours identique, ils semblent généralement considérer le cinéma direct comme un cinéma d'expérimentation qu'ils jugent plutôt bénéfique. Henri-Paul Sénécal voit dans la pratique du direct un enrichissement pour le langage du septième art : «Tout art qui cesse de se renouveler et de se définir est un art qui se sclérose. C'est la gloire de notre Office National du Film d'être à l'avant-garde d'un cinéma nouveau, plus riche certes de promesse que de réalisations, mais extrêmement vivant» (numéro 34, p.9, 1963). Mais il précise que cette production ne doit pas être une fin en soi :

Le cinéma-vérité ne remplacera pas le cinéma conventionnel. La fiction continuera d'offrir l'humus le plus fertile du cinéma. Elle obtiendra toujours les suffrages du public. Pour un film ...*Pour la Suite du monde*, il faudrait au cinéma canadien plusieurs longs

métrages fidèles à la tradition cinématographique contemporaine. Notre cinéma consacre trop de temps et de ses efforts au cinéma-vérité. ...*Pour la Suite du monde*, oui! D'accord et mille fois bravo! Mais... à quand le cinéma canadien tout court? (numéro 34, p.9, 1963).

Il semble y avoir consensus au sein de la rédaction de *Séquences* : le cinéma-direct prendra véritablement son sens lorsqu'il influencera la production conventionnelle.

Pour un cinéma québécois artistique...

Plusieurs rédacteurs de *Séquences* dénoncent l'utilisation du cinéma comme outil de protestation ou de contestation. Selon eux, le cinéma est un art et non un instrument de revendication. Abordant la production canadienne présentée lors du Festival de films de Montréal, le père Henri-Paul Sénécal écrit :

Il est normal et sain que notre cinéma canadien-français plonge tête première dans le contexte social qui est le sien. Mais l'engagement par trop sociologique de nos cinéastes risque de les faire verser dans la diatribe et le pamphlet. Notre cinéma charrie trop d'idées - je n'oserais pas écrire trop de thèses - pour ce qu'il contient d'images. À peine né, notre cinéma paraît menacé par le poncif de la dénonciation et de la révolte, poncif qui s'accompagne d'un certain masochisme dans l'expression de la difficulté à vivre du jeune canadien français (numéro 38, p.52, 1964).

Mais, faut-il préciser que les films comme *Trouble-fête* (Pierre Patry, 1964) et *Le Chat dans le sac* (Gilles Groulx, 1964), diffusés lors de cette compétition, ne correspondent pas au conservatisme catholique que la direction de la revue soutient ?

Déçu de voir naître une production répondant à des préoccupations idéologiques plutôt qu'artistiques, Bonneville affirme : «Pour nous, le cinéma est un art qui mérite le respect. Il exige donc de ceux qui s'en servent de croire à leur sujet et de le traiter avec sincérité» (numéro 40, p.13, 1965). Il souligne tout de même que cette production permet de faire (re)naître la production de long-métrages canadiens et conçoit qu'elle a une importance et une valeur sociologiques. Il affirme d'ailleurs qu'«[i]l n'est pas dit que les

films¹⁷ dont nous avons parlé auront une place bien élevée dans le musée des films canadiens» (numéro 40, p.19, 1965).

Absence de tradition cinématographique canadienne

Toujours en attente du premier «chef-d'oeuvre» du cinéma canadien, certains collaborateurs soulignent la jeunesse de la cinématographie canadienne. Jacques Mahaux explique que la perfection ne peut être atteinte sans un processus d'apprentissage. Selon lui, «[n]ous n'atteindrons pas la perfection du jour au lendemain mais étape par étape. Tout cinéaste doit tendre à devenir un Eisenstein mais tout spectateur doit savoir que nous n'en aurons qu'un ou deux [chef-d'oeuvres] et probablement après *l'Exposition 67* » (numéro 41, p.51, 1965).

Soulignant que les artisans d'ici maîtrisent l'aspect technique, il prétend que les problèmes du cinéma québécois sont principalement aux niveaux du scénario et de la direction d'acteur. Selon lui, ces lacunes s'expliqueraient par un manque de tradition culturelle au Québec. Déplorant, lui aussi, le caractère engagé du cinéma québécois, Mahaux qualifie pratiquement les cinéastes d'incultes :

Nos cinéastes ne lisent pas, vont même très peu au cinéma. (...) Ils se contentent de slogans révolutionnaires enrobés de chocolat ou d'une croulante attaque contre la bourgeoisie. Nous ne voulons pas de films à thèse, nous n'attendons pas pour demain une conception originale de l'existence. Seulement une pensée» (numéro 41, p.54, 1965).

Le goût de se faire tout simplement raconter une histoire (bien québécoise) se fait de plus en plus sentir chez *Séquences*.

¹⁷ Les films en question sont: *Seul ou avec d'autres* (Denys Arcand, Denis Héroux, Stéphane Venne, 1962), *À tout prendre* (Claude Jutra, 1963), *Trouble-fête* (Pierre Patry, 1964), *La terre à boire* (Jean-Paul Bernier, 1964) et *Jusqu'au cou* (Denis Héroux, 1964).

Sur les rails de la fiction, mais...

La vie heureuse de Léopold Z (Gilles Carle, 1965) est accueilli plutôt positivement par les critiques de *Séquences*. Le frère Gilles Blain se réjouit d'y retrouver un scénario de qualité et une bonne direction d'acteurs, deux éléments jusqu'ici absents ou déficients dans la cinématographie canadienne, et conclut en affirmant : «L'ensemble a de l'allure, et on ne s'ennuie pas une minute. Bravo Gilles Carle!» (numéro 43, p.50, 1965).

Léo Bonneville propose également un discours généralement positif sur le film. Jugeant le film agréable et soulignant lui aussi que son visionnement se fait sans ennui, Bonneville soulève toutefois quelques imperfections techniques principalement au niveau du montage. Il prétend que les personnages relèvent trop de la caricature et ajoute qu'il «aurait souhaité un peu de légèreté, un peu plus de désinvolture dans l'image» (numéro 43, p.69, 1965). Sans être totalement emballé, le directeur de *Séquences* voit ce film comme un pas dans la bonne direction ; «Il reste que le film de Gilles Carle est vraiment une oeuvre cinématographique. C'est peut-être le plus beau compliment à lui faire» (numéro 43, p.69, 1965).

Quelques années plus tard, dans une étude portant sur le film, Guy Robillard soulève la qualité du dialogue bien québécois et le bon dosage dans l'utilisation du jocal. De plus, il souligne que ce long métrage contraste avec les productions québécoises récentes.

Pendant que tous philosophent sur la situation socio-politique de l'homme québécois, plongent à la recherche de leur "moi", ou encore font des films à la Resnais, alors que la vogue est à un cinéma d'auteur très personnel, un homme se lève pour regarder cet *homo quebecensis* bien en face, de l'extérieur, et pour en rire. (numéro 51, p.28, 1967)

Mais, malgré ses nombreuses qualités (le sujet, le scénario, la photographie, la direction d'acteur), il considère que le film de Carle ne peut atteindre le statut de chef-d'oeuvre : «il

manque à ce film une âme que seul un maître peut insuffler à une oeuvre d'art pour en faire sa création. C'est toute la différence (énorme!) entre un film bien fait, un excellent devoir et un chef d'oeuvre. Mais une chose est certaine : Gilles Carle a du talent.» (numéro 51, p.31, 1967) Le cinéma québécois est tout du moins sur la bonne voie...

Le cinéma canadien à l'étude

Depuis le début des années 60, *Séquences* prétend accorder de l'importance au cinéma canadien. Toutefois, la proportion des pages abordant cette cinématographie reste minime. Le (symbolique) numéro 50 (1967), marque un changement et annonce le début d'une année (donc, quatre numéros) centrée sur l'étude du cinéma canadien. L'objectif est alors de «faire prendre conscience [aux] lecteurs que le cinéma canadien existe» (numéro 50, p.2, 1967).

Séquences propose alors plusieurs textes abordant la cinématographie canadienne sous différentes facettes. Sont ainsi publiés des études thématiques, des entrevues avec des artisans du cinéma d'ici (même des gens liés au secteur de la diffusion), des analyses et des critiques de films ainsi que quelques textes d'opinion sur la production canadienne. Ainsi, habituellement limité à une place mineure, le cinéma québécois engendre finalement un discours relativement abondant et permet aux différents rédacteurs de s'exprimer sur cette production de plus en plus abondante.

Le cinéma québécois, un cinéma qui divise les rédacteurs

Jusqu'alors, le cinéma québécois engendrait un discours relativement homogène dans les pages de *Séquences*. Des opinions divergentes étaient parfois publiées sur certains films, mais la perception de l'ensemble de la production était essentiellement unanime ou du moins compatible. Or, les quatre numéros orientés sur l'étude du cinéma canadien

changent la donne. Il se trame une division entre certains rédacteurs plus progressistes et d'autres plus conservateurs. *Séquences* devient alors momentanément un lieu où cohabitent des positions opposées.

Guy Robillard propose une réflexion plutôt nouvelle pour la revue alors qu'il étudie la présence du nationalisme dans la cinématographie québécoise. Dans un discours contrastant avec celui tenu par Léo Bonneville, il affirme considérer le cinéma contestataire ou de révolte comme étant la veine la plus intéressante et la plus originale de la production locale. Il prétend que *Le Chat dans le sac* (Gilles Groulx, 1964) est «le film de la révolution tranquille» (numéro 53, p.16, 1967) et qualifie même *Le Révolutionnaire* (Jean-Pierre Lefebvre, 1965) «d'ouvrage majeur» (numéro 53, p.18, 1967) alors que ce long métrage avait fait dire à Bonneville : «Tout cela est d'une banalité incroyable et, à certains moments, d'une trivialité irritante» (numéro 43, p.70, 1965).

Réal La Rochelle tend vers la proposition de Robillard alors qu'il signe l'étude du long métrage de Gilles Groulx plus de deux ans après sa réalisation. Selon lui, *Le Chat dans le sac* offre un précieux «témoignage de mise en situation et de révélation interrogative de notre propre évolution» (numéro 53, p.32, 1967). Allant dans le même sens, Alain Pontaut, soutient l'idée que le cinéma d'ici doit coller à la réalité de la population. En plus d'accepter (et revendiquer) un rôle social au cinéma d'ici, Pontaut est le premier à utiliser concrètement le terme «cinéma québécois» dans les pages de *Séquences*.

De son côté, Léo Bonneville, alors qu'il tente de définir le cinéma canadien (mais finalement québécois) se désole de la nature de la production actuelle et revient sur son souhait de voir émerger une production dramatique de qualité qui délaisserait le militantisme. De plus, jugeant que les productions canadiennes ne peuvent rejoindre le public, il demande littéralement aux cinéastes d'adhérer davantage aux goûts des spectateurs : «...notre cinéma est un cinéma d'intellectuels. (...) Si nos cinéastes entendent

faire du cinéma pour exprimer notre pays, notre Québec, ils doivent trouver le chemin du peuple. S'ils essayaient la route du coeur... et commençaient à raconter des histoires, le peuple y prendrait peut-être plaisir» (numéro 53, p.3, 1967).

Le cinéma québécois dans le paysage cinématographique mondial

La manière de positionner la production québécoise par rapport à la cinématographie mondiale divise également les rédacteurs. Tendant vers une approche sociale du cinéma, Guy Robillard juge que la production québécoise s'inscrit dans un mouvement planétaire. Selon lui,

La nouvelle vague du cinéma québécois (...) est solidaire d'un mouvement international, baptisé le plus simplement par les *Cahiers du cinéma*: le CINÉMA NOUVEAU. (...) notre cinéma rejoint le cinéma mondial, tant par sa forme résolument moderne que par ses préoccupations, tout en s'abreuvant à la seule réalité québécoise dans le choix de ses sujets (numéro 53, p.10, 1967).

De son côté, Réal La Rochelle semble plutôt privilégier la singularité de la production canadienne. C'est d'ailleurs de manière poétique et imagée qu'il qualifie Gilles Groulx de véritable réalisateur canadien : «Cinéaste canadien, c'est-à-dire coureur de bois et poète de la lumière, c'est-à-dire aussi inclassé par rapport aux cinéastes d'ailleurs. (...) Comme tous ses collègues, Groulx invente à chaque jour les possibilités de notre cinéma, sur des tisons de neige, le dos tourné au vent du Nord» (numéro 53, p.30, 1967). Ces points de vue différents contrastent avec la perception jusqu'alors propagée dans *Séquences* et qui stipule que le cinéma canadien fait piètre figure dans le paysage cinématographique mondial puisqu'il ne peut prétendre atteindre les standards établis par les chefs-d'oeuvre.

Le calme après la tempête

Après cette année centrée sur le cinéma canadien, *Séquences* est plutôt silencieuse à l'endroit de la production canadienne. Pendant plus d'un an, le cinéma québécois est

pratiquement absent de cette publication. Guy Robillard brise ce silence et fait part d'un enthousiasme rafraîchissant à propos de la production canadienne. Soulignant la présence de cette production dans les salles, il précise que cette situation est le fruit d'une amélioration au niveau technique.

Partout le climat est à la sympathie. Mais il ne faudrait pas croire que les grands financiers agissent ainsi par désintéressement. Ce nouvel esprit de collaboration n'est pas dû qu'à leur bienveillance, mais beaucoup plus à l'amélioration technique constante des films canadiens qui se sont finalement haussés à un niveau professionnel convenable. (numéro 57, p.35, 1969)

En insistant sur une amélioration au point de vue technique, ce discours cache une position peu favorable envers les productions précédentes. Or, curieusement, à l'époque, le discours général de *Séquences* insistait sur la valeur technique des films et prétendait que la faiblesse du scénario était le principal défaut de cette cinématographie.

Robillard est aussi ravi de constater que les cinéastes s'intéressent finalement aux goûts du spectateur. À cet effet, il écrit : «Il semble que l'époque soit révolue où le plaisir du cinéaste canadien était de se contempler. Maintenant, dans des styles complètement différents, *Le Règne du jour*, *Il ne faut pas mourir pour ça*, *Kid Sentiment*, *Isabel*, *Le Viol d'une jeune fille douce* sont des oeuvres "ouvertes" et des films de valeur» (numéro 57, p.42, 1969). Le rédacteur attire alors l'attention sur trois cinéastes à observer dans le futur : Pierre Perrault, Jean-Pierre Lefebvre et Gilles Carle; cette sélection semble correspondre au jugement de la majorité des collaborateurs de *Séquences*. Et après ce survol (subjectif) de la production canadienne, Guy Robillard conclut que «Le cinéma canadien existe enfin» (numéro 57, p.42, 1969).

Pour un cinéma québécois plus accessible et populaire

Après s'être réjoui de l'existence du cinéma canadien, l'optimisme de Guy Robillard semble s'être fragilisé alors qu'il constate que, à l'exception de quelques films

jugés peu valables comme *Valérie* (Denis Héroux, 1969) et *L'initiation* (Denis Héroux, 1970), le cinéma d'ici intéresse très peu les spectateurs. Devant cette réalité, il cherche à comprendre cette réaction du public:

[L]'oeuvre de véritables créateurs est-elle trop hermétique? Ou est-ce le public qui refuse l'effort intellectuel? A moins que ce soit le conditionnement? Ce qui est certain, c'est que des films comme *La Chambre blanche*, et *Où êtes-vous donc?* ne peuvent espérer rencontrer les goûts d'un vaste public. Mais c'est aussi le cas de *Le Gai Savoir* et personne ne reprochera à Godard de faire des films comme il l'entend. (numéro 61, p.26, 1970)

Considérant que le manque d'éducation cinématographique du public québécois fait en sorte qu'il n'est pas prêt pour ce «nouveau cinéma», Robillard demande aux Gilles Groulx et Jean-Pierre Lefebvre : «...ne serait-il pas possible de réaliser des films tout aussi personnels et intelligents, mais un peu plus abordables pour la majorité? Qu'en pensez-vous Messieurs Groulx et Lefebvre?» (numéro 61, p.27, 1970). Le film *Red* (Gilles Carle, 1970) est alors considéré comme étant un exemple à suivre pour les cinéastes puisque : «Carle a su retenir du cinéma américain un sens du "spectacle" qui fait défaut au cinéma d'ici. Plutôt que de faire oeuvre hermétique, il a réalisé un film à la portée de tous et pourtant ce film est aussi riche de signification que les derniers films de Groulx et Lefebvre» (numéro 61, p.34, 1970).

Sans remettre en cause la valeur des films plus difficile d'accès, Guy Robillard questionne tout de même l'utilisation de l'argent des contribuables pour produire des films comme *Où êtes-vous donc?* (Gilles Groulx, 1970) qui ne s'adresserait selon lui qu'à une minorité de cinéphiles :

Il faut crier bravo à la nouvelle politique de l'Office de ne plus se limiter aux films "qui veulent faire aimer et connaître le Canada". Mais pourquoi ne pas se limiter à encourager des films et des auteurs qui auraient tant soit peu de chances de plaire à ceux qui les paient? Quitte à venir en aide de façon indirecte aux autres qui devraient oeuvrer dans le secteur privé (numéro 61, p.31, 1970).

Il termine ensuite son texte de manière plutôt inquiétante : le cinéma d'auteur québécois est trop hermétique et le nouveau cinéma commercial prend une tangente peu recommandable.

Au pessimisme de Guy Robillard s'ajoutent les reproches (virulents) de Léo Bonneville envers la production de longs métrages de l'Office national du film¹⁸ : «Il faut signaler les expériences audio-visuelles d'un Pierre Perreault qui rendent témoignage d'un sympathique passé. Mais que de propos vagues, que de réalisations farfelues (...) dans plusieurs longs métrages qui ne semblent pas avoir atteint leur maturité» (numéro 60, p.2, 1970). Il remet même en cause la pertinence de leur financement : «doit-on engloutir indéfiniment l'argent des contribuables dans des oeuvres indigestes ou ennuyeuses?» (numéro 60, p.2, 1970).

La sexualité dans le cinéma québécois, une simple question de moralité ?

En 1969, la sexualité fait une entrée fracassante dans la cinématographie québécoise avec *Valérie* (Denis Héroux, 1969) et ses nombreux avatars. Toujours animés par des valeurs morales, certains rédacteurs de *Séquences* critiquent cette prolifération de «fesses». Probablement nostalgique de la censure, Léo Bonneville se demande : «Que font les membres du Bureau de surveillance du cinéma devant ce raz-de-marée?» Même le film *Q-bec My Love* (Jean-Pierre Lefebvre, 1970) qui se veut une critique ou une démystification de ce modèle de cinéma reçoit les foudres de Bonneville, jugeant que la «vulgarité (...) compromet l'humour qu'il veut apornographique» (numéro 61, p.3, 1970).

¹⁸ Léo Bonneville est toutefois plutôt favorable aux courts métrages de l'Office national du film dont il apprécie les progrès dans leur conception et dans leur qualité. «De tristement didactiques qu'étaient les courts métrages de l'O.N.F., ils sont devenus, pour la plupart, des films de valeurs artistiques.(...) nombreux (les réalisateurs) sont ceux qui se servent maintenant de la caméra non pour reproduire mais pour inventer» (numéro 60, p.2, 1970).

Le caractère mercantile de cette production peu recommandable est développé et dénoncé par Gilbert Maggi. Éliminant de son discours l'aspect moral dont ne peut se défaire Bonneville, il écrit :

L'homme vit dans un environnement érotique duquel il est difficile de se soustraire. Il n'est pas dans mes intentions de dénoncer un état de fait irréversible au nom de la morale et des bonnes moeurs, mais au nom même de l'érotisme, stimulant et libérateur, on peut s'alarmer en voyant ce à quoi on l'a réduit: une valeur marchande qui aliène le spectateur en agissant sur lui comme une drogue tout en faisant fructifier le capitalisme. Le problème est bien d'ordre social, politique et économique (numéro 61, p.5, 1970).

De plus, il déplore que la recherche de débouchés commerciaux sur le marché mondial engendre l'élimination de l'identité nationale de cette production à caractère sexuel. Proposant un point de vue décalé par rapport à celui du directeur de la revue, Maggi suggère que le seul aspect positif de ce cinéma érotique québécois est peut-être d'amener une libéralisation de la censure et d'ouvrir la porte à une plus grande liberté de création. Mais Gilbert Maggi quitte la revue peu de temps après et son discours ne trouve pas d'écho dans *Séquences* par la suite.

Conclusion

L'étude de *Séquences* pendant cette période nous révèle une publication dont le discours est en évolution. La première étape qui s'échelonne de sa fondation à l'année 1962, est une sorte de période d'apprentissage. En même temps qu'ils cherchent à former des cinéphiles catholiques, les rédacteurs de la revue semblent également participer à leur propre formation en matière de cinéma. Les assises de la revue sont alors constituées par le discours des élites religieuses (pour l'aspect moral) et celui des guides que sa direction endosse (pour les aspects historiques et esthétiques). Mais, alors que les rédacteurs acquièrent de l'expérience, ils prennent graduellement leur distance par rapport à leurs guides pour offrir un discours plus personnel. À cet effet, ce changement d'approche

coïncide avec le retour de Léo Bonneville, après une formation en Europe, de même qu'avec l'arrivée de nouveaux rédacteurs.

L'augmentation du nombre de productions canadiennes et du (lent) parcours vers la production de longs métrages canadiens de fiction est également un élément central dans cette transformation puisque le discours plus personnel de la revue semble naître de l'intention de diriger la production canadienne vers le type de réalisation souhaité. *Séquences* semble sentir le besoin de se positionner sur cette production dont la critique française ne parle pas encore. Elle n'aurait donc d'autre choix que de prendre des risques si elle veut en parler. *Séquences* entre alors dans un sentier non balisé.

Après avoir parlé d'une voix unique et homogène, le discours se diversifie autour de la moitié des années 1960. Des divergences d'opinion se manifestent entre certains rédacteurs progressistes et ceux qui adhèrent davantage à une vision conservatrice du cinéma et s'opposent, sans l'affirmer toujours directement, aux discours politiques de certains films. Mais, si une divergence est présente, elle ne semble pas appréciée par la direction de la revue. Léo Bonneville, défenseur d'un cinéma artistique narratif, prend bien soin d'offrir un contre-poids aux discours de certains rédacteurs. D'ailleurs, Réal La Rochelle (1974), alors qu'il revient sur sa participation à *Séquences*, affirme que le cinéma canadien était le mal-aimé de *Séquences* et explique qu'une divergence d'opinion opposait principalement les religieux de la revue (les pères Sénécal et Cousineau, le frère Bonneville) et les «jeunes» rédacteurs (Gisèle Tremblay, Suzanne Gignac, Gisèle Montbriand, Guy Robitaille, André Leroux, Réal La Rochelle) et qu'entre les deux, il y avait le médiateur Robert-Claude Bérubé et parfois Gilles Blain.

À la suite de l'année centrée sur la production canadienne, dont la nature des discours témoigne d'une divergence affirmée, *Séquences* tend à délaissier ce cinéma qui divise. Dans les années qui suivent, on dénote qu'uniquement quelques rédacteurs écrivent

sur la production cinématographique québécoise. À cet effet, Réal La Rochelle (1974) affirme que son texte portant sur *Les Montréalistes* (Denys Arcand, 1965) a été refusé et que la critique a plutôt été écrite par le père Sénécal. Ne trouvant pas leur place dans cette publication, les rédacteurs plus progressistes quittent la revue et seront remplacés par des rédacteurs plus en phase avec la direction.

Curieusement, cette facette de la revue *Séquences* est évacuée par les différentes histoires de la critique cinématographique québécoise. Pourtant, la présence de ce conflit à l'interne témoigne de la volonté de certains rédacteurs de transformer le discours publié dans cette revue alors que le cinéma québécois émerge et que la société québécoise se transforme. Cette prise de position des «jeunes» de la revue reflète également le besoin de la société québécoise de s'émanciper de l'idéologie catholique qui l'a longtemps contrainte. De plus, cette opposition démontre que les bouleversements divisent également le milieu clérical alors que certains d'entre eux s'ouvrent vers une modernisation du discours alors que d'autres sont plus réticents.

En somme, l'étude de *Séquences*, lors de la décennie 1960, nous a permis de constater que les rédacteurs devaient apprivoiser simultanément un nouveau type de production cinématographique et une société en pleine recherche identitaire. Pas facile quand tout est solidement enraciné dans des valeurs et des préconceptions bien précises...

Chapitre 3

Objectif

Les artisans d'*Objectif*

En 1960, insatisfaits de la manière dont est discuté le cinéma au Québec, Robert Daudelin et Michel Patenaude, entourés par Jacques Lamoureux, Michel Régnier, Jean-Marie Aubry, Jean-Claude Pilon, Michel Guillet et Renée Côté, fondent *Objectif*. Cette revue se veut alors une réponse à l'ensemble de la critique cinématographique québécoise diffusée à l'époque. Animés par une volonté de discuter librement et différemment le cinéma, ces cinéphiles élaborent un organe de groupe qui relève davantage d'un projet commun que d'une recherche de discours commun. D'ailleurs, une mention adjacente à la table des matières stipule que «[l]es articles n'engagent que leurs auteurs». Incidemment, la cohabitation de points de vue différents est plutôt habituelle dans les pages d'*Objectif*, mais il arrive très rarement qu'ils soient totalement incompatibles.

Pendant sept années, *Objectif* accueille dans ses rangs plusieurs rédacteurs (Jacques Leduc, Pierre Hébert, Jean-Pierre Lefebvre, Jean-Marie Aubry, Jean-Claude Pilon, André Poirier, Claude Ménard et quelques autres) qui contribuent à élaborer le discours diffusé dans la revue et éventuellement à en faire une revue centrée sur le cinéma québécois, à partir du numéro 34 (1966).

Dans ce chapitre consacré à l'étude d'*Objectif*, nous exposerons d'abord comment le comité de rédaction, cherchant à justifier la pertinence de son discours (et dévaloriser celui des autres), se positionne par rapport aux autres lieux de critique. Cette confrontation nous permettra également de comprendre l'approche du cinéma chez *Objectif*. Nous révélerons

ensuite le «combat» qu'elle mène contre la censure au Québec. Après, l'essentiel du chapitre résumera l'évolution du discours portant sur le cinéma québécois.

Se positionner par rapport à l'autre... *Séquences* et le discours clérical

Dès son texte initial, en écrivant vouloir «[placer] sa foi en Rossellini, Hitchcock, Hawk ou Bresson» (numéro 1, p.1, 1960), le comité de rédaction énonce son affranchissement par rapport au discours clérical qui domine alors le milieu cinéphilique québécois. Empruntant encore une fois un lexique significatif, les membres du comité de rédaction se définissent comme «les croyants ou tout au moins les néophytes dont le regard n'est qu'un mouvement, rythmes, plans...» (numéro 1, p.1, 1960). Ils énoncent ainsi leur intérêt pour la mise en scène et l'esthétique des films en plus d'affirmer leur distance par rapport aux valeurs catholiques chères à *Séquences*. Toutefois, malgré cette opposition évidente avec sa concurrente, la cohabitation entre les deux revues se fait plutôt harmonieusement lors de la première moitié de la décennie. On retrouve même une publicité de *Séquences* dans le premier numéro d'*Objectif*. Toutefois, en 1966, alors que le comité de rédaction se remet en question et oriente la revue principalement vers le cinéma québécois tout en adoptant pour cette cinématographie une approche plus sociologique, la revue radicalise son discours. La relative indifférence envers la revue concurrente laisse place à des critiques assez virulentes.

Le genre d'étude que propose *Séquences* (ou encore les ciné-clubs) est tourné au ridicule par des rédacteurs d'*Objectif*. Si Jean-Pierre Lefebvre se contente de proposer que l'année 1967 soit consacrée à la «transformation du symbole de la croix dans le cinéma traditionnel en couleurs» (numéro 38, p.27, 1967), Pierre Théberge parodie (en deux parties) le type d'analyse thématique publiée dans *Séquences*. Adoptant un ton ironique, il

justifie la pertinence d'une réflexion sur le thème de la piscine dans le cinéma canadien¹⁹ de la manière suivante :

D'une part, raison esthétique, n'oublions pas que cette présence de la piscine se rattache à la grande tradition occidentale du bain dans l'art. (...) Le cinéma canadien ne fait que prendre implicitement la relève de ces représentations, disparues depuis l'art abstrait, sous le couvert de la présence de la piscine. (...) D'autre part, raison historique, il est bien connu que le degré de perfectionnement d'une civilisation est en proportion directe avec l'expansion du nombre de ses piscines. (...) La présence de la piscine au cinéma canadien fait donc état d'un état de civilisation fort avancé (numéro 35, p. 37, 1966).

Cette étude offre ensuite une argumentation au comique plutôt absurde et parfois cinglant...

Proposant une critique plus constructive, le comité de rédaction, indigné de la domination de l'idéologie catholique dans les domaines de la critique et de l'enseignement du cinéma au Québec, propose un éditorial dans lequel il critique le «monopole cinématographique-moral du clergé» (numéro 38, p.7, 1967). Le comité de rédaction s'attaque aux cotes morales dont il déplore la (trop) grande présence, mais la principale cible est la revue *Séquences*. Il lui reproche de chercher à «donner l'illusion de la Vérité et de la Culture» (numéro 38, p.7, 1967). Le comité de rédaction suggère même la malhonnêteté intellectuelle de sa concurrente puisqu'elle aborde des films interdits dans les ciné-clubs pour des raisons morales : «[C]'est un geste, intellectuellement malhonnête, fait pour calmer les esprits, pour les amener à posséder une Vérité qu'ils n'ont pas besoin de soupeser, d'expérimenter» (numéro 38, p.8, 1967). Les rédacteurs d'*Objectif* refusent d'accepter que quelqu'un tente de penser à la place des spectateurs.

¹⁹ Ce texte nous semble vouloir être une «réponse parodique» à une étude de Thérèse Laforest publiée dans *Séquences* dans laquelle elle analyse la présence de l'hiver dans le cinéma canadien et tente de répondre à une panoplie d'interrogations: «Mais l'hiver est-il dans nos films plus qu'un décor ou participe-t-il à l'action?» «Serait-il un temps privilégié pour l'homme comme il l'est pour la terre qui prépare sous l'épaisse toison de neige les résurrections du printemps et les moissons de l'été?» «Peut-on séparer l'homme du Canada de son hiver ou l'un et l'autre sont-ils si intimement liés que le cinéma, comme la littérature, doivent les représenter dans un même mouvement qui traduise la vie vécue ici?» avant d'affirmer : «Voilà les questions qui posent les jalons nous permettant de situer l'hiver dans le cinéma canadien». (*Séquences*, numéro 51, p.11, 1967)

Le comité de rédaction déplore également que le discours de *Séquences* sur le cinéma canadien ne s'enracine toujours pas dans la réalité d'ici ; dans les «conditions sociales, morales, religieuses, politiques ou économiques des Québécois» (numéro 38, p.8, 1967). Il ajoute qu'une telle mise en contexte de la cinématographie engendrerait nécessairement une remise en question, ce qui n'est assurément pas souhaitable pour *Séquences*. Suite au renouvellement de son discours, *Objectif* juge que celui diffusé par la revue concurrente est désuet.

Se positionner par rapport à l'autre... la critique des journaux

Objectif expose également son point de vue sur la critique cinématographique publiée dans les quotidiens. Dès le premier numéro, alors qu'il annonce ses propres intentions, le comité de rédaction remet en question la liberté de ces supposés-lieux de la critique: «*Objectif 60* se veut honnête, libre des contingences qui ont toujours tué l'amour et qui ont couronné l'incompétence qui règne dans nos journaux» (numéro 1, p.1, 1960). Le constat sévère se continue dans les publications subséquentes alors que le comité de rédaction prétend que les critiques de journaux ne font que répéter «de jour en jour les mêmes petites phrases et les mêmes petites idées, idées renouvelées le plus souvent dans des communiqués de presse» (numéro 12, p.4, 1962). L'inutilité et l'insignifiance (ou du moins l'insuffisance) de la critique journalistique sont également soulignées lorsqu'*Objectif* publie des extraits provenant de divers journaux. À titre d'exemple, voici un extrait signé par André Bourassa parue dans *La Gazette de Valleyfield* :

Un film de Jungle complète le programme : LIANE LA SAUVAGEONNE, avec Marion Michael au corps gracile et sensuel, qui apparaît en une nudité (censurée) presque complète, et ce, sans ostentation ou fausse pudeur; elle joue avec sincérité et fait preuve de belles qualités sportives. Le cadre pittoresque des extérieurs dans la brousse, dans le désert, les oasis, les villes arabes, est souligné par un bon technicolor (15/9/60.) (numéro 1, p.29, 1960).

Se positionner par rapport à l'autre... *Les Cahiers du cinéma*

Fréquemment associée ou comparée aux *Cahiers du cinéma*, *Objectif* revendique une distance par rapport à cette célèbre revue française : «Les gens qui ne lisent que *Les Cahiers* trouvent nécessaire que nous cherchons à les imiter, mais il se peut qu'une personne qui connaisse à peu près tout ce qui se publie en France, en Angleterre et aux États-Unis comme revues de cinéma soit d'un avis tout à fait différent» (numéro 12, p.4, 1962). *Objectif* emprunte un chemin parallèle aux *Cahiers du cinéma*, mais elle refuse de marcher dans ses traces.

Ainsi, alors que les critiques des *Cahiers* défendent avec vigueur le cinéma d'Alfred Hitchcock, Peter Evans, dans sa critique du film *Psycho*, affirme son incompréhension devant la réception critique des films de ce réalisateur américain. Il se demande même comment «[u]n critique le moins sérieux peut-il accorder beaucoup d'importance à l'auteur de semblables histoires?» (numéro 4, p.30, 1961). Mais, malgré cet exemple, il est vrai que les rédacteurs d'*Objectif* penchent plus souvent qu'autrement en faveur des oeuvres réalisées par les auteurs défendus par les critiques de la revue française.

Par contre, *Objectif* est peu tendre envers la «politique des auteurs» développée par cette revue française. Selon Marc Hébert, ce nouveau dogme ferait même du tort au cinéma puisqu'il ne fait que restreindre le nombre de réalisateurs à aduler. Selon lui, «un vocabulaire hermétique et des limitations arbitraires ne favorisent en rien la cause du vrai cinéma auprès d'un nombre toujours croissant de spectateurs ; pas plus que la création elle-même d'oeuvres nouvelles» (numéro 8, p.9, 1961). Loin d'adhérer à cet exclusivisme, ce rédacteur souligne même que la valeur de toutes critiques est contestable.

Conception de la critique cinématographique

Objectif ne prétend pas devenir un «maître à penser». À cet effet, on écrit : «c'est même contre cette race de gens que nous en avons le plus. Nous voulons, au contraire, respecter entièrement la liberté du lecteur et lui laisser par le fait même la possibilité de nous bénir ou maudire. Tout simplement nous essayons d'exprimer ce que nous croyons être juste» (numéro 12, p.5, 1962). Toutefois, comme le soutient Yves Lever (1995), la revue *Objectif* «est souvent élitiste, prétentieuse et méprisante pour tout ce qui n'entre pas dans ses vues» (p.228).

Détachés des valeurs catholiques, les rédacteurs d'*Objectif* manifestent parfois un anticléricalisme plutôt radical. Mais, l'adoption de critères d'appréciation reposant grandement sur l'esthétique et la mise en scène des oeuvres cinématographiques rapproche grandement leur discours de celui publié dans *Séquences* et engendre souvent des critiques plutôt compatibles. De plus, comme pour les rédacteurs de cette revue, ceux d'*Objectif* sont désarçonnés par la nature de la production québécoise émergente qui concorde difficilement avec leurs critères basés sur les chefs-d'oeuvre du cinéma mondial. Cependant, contrairement à sa concurrente, le comité de rédaction change son approche.

À l'aube de sa réorientation, *Objectif* considère maintenant la critique comme étant un travail d'analyse : «Ainsi une critique valable ne peut se dissocier d'un intérêt et d'un engagement vis-à-vis de la création, engagement qui, s'il est réel, dépasse le cinéma et s'inscrit dans la réalité» (numéro 34, p.16, 1966). Dans le numéro suivant, la critique (conventionnelle) de films québécois disparaît pour laisser place à un travail d'analyse de la réalité de la production, de la distribution et de l'exploitation du cinéma. *Objectif* considère qu'avant de critiquer les films, il faut voir dans quel contexte ils sont réalisés. Mais si la critique de films québécois disparaît, on y retrouve encore quelques critiques (conventionnelles) portant sur quelques productions américaines ou européennes.

Livrer bataille contre la censure

Dès le premier numéro de la revue, le comité de rédaction s'oppose à la pratique de la censure. Toutefois, pour citer le rédacteur Jean-Marie Aubry, *Objectif* ne remet pas en question la nécessité de toute forme de censure : «Qu'une censure publique soit nécessaire, pour ma part, je n'en doute pas. Le bien commun me paraît l'exiger, comme il demande que cette censure soit établie en tenant compte du milieu précis où elle est imposée» (numéro 1, p.17, 1960). Cherchant une alternative à la censure qui altère les oeuvres en amputant certaines séquences jugées inadéquates dans l'optique de rendre les films moraux pour l'ensemble des spectateurs légalement autorisés dans les salles de la province, soit toutes personnes âgées de 16 ans ou plus, Aubry s'inspire d'une récente législation chilienne et propose une classification en fonction de l'âge des spectateurs admissibles tout en laissant la possibilité de refuser un film lorsque celui-ci est jugé nocif pour l'ensemble de la population au point de vue moral, politique ou social.

La question de la censure anime ensuite les éditoriaux suivants. Refusant de prétendre faire le tour de la question dans un si petit texte, le comité de rédaction cherche davantage à engager les lecteurs (et spectateurs de film) dans le débat. On reprend les idées véhiculées précédemment en plus de suggérer la déficience du processus de nomination des censeurs : «Tant que la fonction de censeur ne sera pas complètement contrainte à des impératifs d'ordre politique, tant qu'on n'accordera pas à la nomination de ces hommes l'attention qu'on accorde à la nomination des juges, pourra-t-on jamais songer à l'amélioration des instruments?» (numéro 2, p.2, 1960). Pour son troisième numéro, le comité de rédaction, avec une économie de moyens, manifeste son opposition à la mutilation du film *Hiroshima mon amour* (Alain Resnais, 1959) par les censeurs. Alors que la seule mention du titre du film n'occupe qu'une infime proportion du recto de la première

page de la revue, son verso propose deux photos montrant des opposants qui militent, pancartes à la main, contre la mutilation du film.

Avec son cinquième numéro, l'équipe d'*Objectif* frappe fort en consacrant plus du quart des pages à la question de la censure. Ce dossier offre alors un portrait assez complet de l'historique des événements survenus dans les derniers mois en lien avec la censure cinématographique au Québec. De plus, le comité de rédaction invite des intervenants²⁰ qu'il juge être «conscients des faits actuels et des changements qui s'imposent» (numéro 5, p.2, 1961) à participer à une table ronde sur l'action possible de la censure. Leur constat final rejoint l'idée déjà soutenue dans les pages d'*Objectif*, à savoir que la censure devrait être remplacée par une classification en fonction de l'âge des spectateurs.

Devant les nombreuses et diverses critiques dirigées à l'endroit de la pratique de la censure cinématographique au Québec, le procureur général, Georges-Émile Lapalme, alors ministre responsable du Bureau de la censure, initie, le 6 juillet 1961, la création d'un Comité provisoire pour l'étude de la censure dans la province de Québec. La censure refait alors surface dans le discours de certains rédacteurs d'*Objectif*. Jean-Pierre Lefebvre se demande ce qu'il y a de plus condamnable entre la censure chrétienne qu'il qualifie de véritable «[c]roisade ouverte contre les Turcs du vingtième siècle» et le cinéma immoral, sadique, érotique... Plutôt irrévérencieux, il écrit : «Certaines gens s'assoient sur leur vertu et d'autres préfèrent coucher avec: admettez avec moi que ces gens sont aussi vicieux les uns que les autres» (numéro 11, p.10. 1961).

²⁰ André Laurendeau, rédacteur en chef du *Devoir* et signataire de quelques éditoriaux sur la question de la censure; Guy L. Côté, réalisateur à l'ONF; Marc Lalonde, l'un des directeurs du Festival International du film de Montréal; Roland Brunet que l'on présente comme un cinéphile averti qui a étudié en filmologie et qui a côtoyé les milieux cinématographiques européens.

Quelques mois plus tard, dans une lettre ouverte adressée à Me Georges-Émile Lapalme, le comité de rédaction expose le souhait de voir les critères de la censure déterminés par la population :

nous confinerions (...) la population à l'infantilisme et à la débilité aussi bien morale qu'intellectuelle en n'acceptant pas un jour ou l'autre de la laisser à elle-même, c'est-à-dire en n'acceptant pas de donner entière liberté aux individus qui la composent. Nous admettons que doivent exister certaines normes extérieures visant à protéger les intérêts communs d'une société. Ces normes, ce sont les lois qui, toutefois, ne doivent pas entraver le droit à la libre pensée, seule garantie du progrès et de l'approfondissement des valeurs fondamentales de l'existence humaine aussi bien que la vie en commun (numéro 13, p. 4, 1962).

En 1962, Maurice Leroux, nouveau président du Bureau de la censure, annonce que les films ne seront plus coupés. L'année suivante, lorsqu'André Guérin prend la barre du Bureau, il instaure une classification en fonction de l'âge du spectateur et élimine les critères employés jusqu'alors par les censeurs pour les adapter en fonction du consensus social. Les demandes d'*Objectif* étant dans l'ensemble exhaussées, la censure n'animerait plus les plumes des collaborateurs.

Une relative indifférence envers la production canadienne

Essentiellement orientés sur les cinématographies européennes et américaine les rédacteurs d'*Objectif* discutent très peu les productions canadiennes dans les premiers numéros. Des rédacteurs proposent de (courtes) critiques portant sur quelques courts métrages produits par l'Office national du film ou sur des productions réalisées en marge de cette institution fédérale. Le premier film canadien abordé par la revue est *La femme-image* (Guy Borremans, 1960). Le critique propose alors un point de vue nuancé, insistant sur les éléments positifs du film tout en témoignant d'une sensibilité à l'aspect financier de la production. Il souligne la justesse de la direction d'acteurs pour certains rôles, la beauté de la musique malgré un enregistrement qui plaît moins, la beauté exceptionnelle des images

et la poésie du texte. Son opinion reste grandement déterminée par la qualité technique. Jugée «à plus d'un égard remarquable» (numéro 1, p.21, 1960), cette oeuvre réalisée en marge de la production institutionnalisée engendre un discours qui annonce l'intérêt que portera *Objectif* au cinéma indépendant ainsi que l'importance que ses rédacteurs accordent à la liberté de création.

Malgré la présence de quelques critiques comme celle-ci, la cinématographie canadienne ne suscite qu'un faible niveau d'intérêt et d'optimisme. D'ailleurs, pour son quatrième éditorial, le comité de rédaction se demande si l'on peut parler d'une vie cinématographique au Canada. On y souligne alors que la production cinématographique se réduit à quelques courts-métrages produits par un organisme d'État, que les rarissimes compagnies privées font des films presque uniquement pour la télévision, que les auteurs de films sont très peu nombreux, que le mot censure «s'écrit avec un grand C», que la critique est affaire de commerce (numéro 4, p.1, 1961). Le comité de rédaction se projette alors dans le futur et aborde le cinéma présent en fonction de ce qu'il pourrait générer ; certains rédacteurs spéculent sur la naissance de la cinématographie canadienne ou réfléchissent sur la nature qu'elle devrait adopter.

Graduellement, *Objectif* témoigne d'un plus grand niveau d'intérêt pour la cinématographie locale. Publiée dans le numéro double 9-10 (1961), une table ronde (à l'interne)²¹ sur le cinéma canadien permet alors de cibler les principales préoccupations des rédacteurs de la revue pour cette cinématographie. Existe-t-il des individus qui témoignent d'une marque d'auteur? Qu'est-ce qui se fait hors de l'ONF? Les films réalisés dans ce contexte sont-ils valables? La production canadienne doit-elle se cantonner dans le

²¹ Les rédacteurs impliqués sont : Roland Brunet, Robert Daudelin, Jacques Lamoureux, Jean-Pierre Lefebvre, Michel Patenaude, Jean-Claude Pilon

documentaire ou peut-elle déboucher sur le long-métrage de fiction? Sans être consensuel, le discours (collectif) exposé semble, dans l'ensemble, compatible.

À la recherche d'auteurs

Prenant appui sur les récentes expériences de jeunes cinéastes comme Godard ou Cassavetes, le comité de rédaction suggère que le cinéma d'ici naîtra en marge des cadres officiels (de l'ONF) : «il faut chercher ceux qui nous donneront un cinéma, (...) parmi ceux qui, une Bolex au poing, arpentent les rues de nos villes...» (numéro 7, p.1, 1961). Jean-Pierre Lefebvre semble avoir trouvé en René Bail un cinéaste capable de devenir, pour le Québec, un «pionnier en matière de cinéma». Basant ses critères d'appréciation davantage au niveau du sujet que sur le plan esthétique, Lefebvre considère *Les désœuvrés* (1959) comme «le plus mûr de tous les films d'amateur» (numéro 7, p.21, 1961) qu'il a visionnés. Les éloges envers Bail sont encore plus grands dans un article signé par le comité de rédaction dans lequel on propose une sorte de palmarès des dix-sept personnes les plus importantes pour la cinématographie canadienne. Cette fois-ci *Les désœuvrés* fait dire : «...jamais amateur ou même professionnel de notre industrie cinématographique n'a manifesté un tempérament aussi aigu de cinéaste» (Numéro 9-10, p.21, 1961). Bail a le potentiel nécessaire pour aider à mettre le cinéma canadien sur les rails du long métrage. Malheureusement, le réalisateur tardera à réaliser ses projets tant attendus.

Parmi les noms soulignés dans cet article, on retrouve huit autres Canadiens-français et huit Canadiens-anglais. Du côté des francophones, on mentionne Maurice Blackburn, René Bonnière, Guy L. Côté, Pierre Patry et Michel Régnier, mais l'avenir du cinéma d'ici serait plutôt du côté des Michel Brault, René Bail, Gilles Groulx et Claude Jutra. Ainsi, alors que *Séquences* affirmait être plus favorable à la «vieille garde» de l'ONF, *Objectif* est plutôt orientée vers sa jeunesse. La qualité du caméraman Michel Brault est soulignée de

manière élogieuse. On y écrit qu' : «[u]ne caméra dans les mains de Brault, c'est le pinceau de Picasso, la baguette de Markevitch²², le hockey du Rocket. Il manie cet instrument avec une dextérité, une souplesse pour lesquelles il est difficile de trouver des adjectifs appropriés» (Numéro 9-10, p.23, 1961). De son côté, Groulx est considéré comme le meilleur monteur de l'Équipe française, mais on souligne également son talent de cinéaste : «Chez lui, la méthode de tournage demeure une méthode, c'est-à-dire une façon pour un auteur de s'approcher des hommes et de les regarder (numéro 9-10, p.26, 1961). Le discours sur Claude Jutra est plutôt nuancé. Son énorme talent est reconnu, mais on déplore un certain manque d'audace depuis qu'il a intégré l'ONF.

L'ONF : une méthode de production décriée

Selon *Objectif*, le mode de production de l'organisme ne peut favoriser l'apport personnel dans la réalisation. L'absence d'une équipe unique tout au long d'un tournage, principalement au niveau de la caméra, engendre, selon Michel Régnier, des films «plutôt bâtards et uniformément impersonnels» (numéro 5, p.21, 1961). Quelques numéros plus tard, ce rédacteur souligne l'absence de personnalité de ces films co-réalisés. Prenant l'exemple du film *La France sur un caillou* (Gilles Groulx et Claude Fournier, 1961), Régnier affirme que «[l]e tandem Groulx-Fournier est hétérogène, et ne peut s'expliquer que par des motifs extra-cinématographiques, administratifs, et très O.N.F.» (numéro 8, p.18, 1961). Le rédacteur ajoute plus loin que l'ONF doit favoriser la liberté de création et octroyer l'entière responsabilité d'un film à un seul cinéaste, précisant que «[s]eule cette nouvelle politique pourra donner des résultats nettement positifs» (numéro 8, p. 20, 1961).

²² Igor Markevitch est un chef d'orchestre et un compositeur ukrainien du 20e siècle.

En attendant cette liberté totale de création, les rédacteurs d'*Objectif* valorisent et encouragent l'expérimentation lorsque celle-ci témoigne d'une vision personnelle et d'une portée artistique. À titre d'exemple, Jacques Lamoureux souligne l'importance que représente la mise au carreau de la narration dans certaines productions de l'ONF lorsqu'il écrit à propos de *La lutte* (Michel Brault, Marcel Carrière, Claude Fournier et Claude Jutra, 1961) : «Enfin on laisse l'image parler par elle-même» (numéro 9-10, p.34, 1961) Associé à la tradition onéfiennne, le commentaire verbal est perçu comme une béquille de laquelle les cinéastes doivent se détacher ; «Le cinéma commence à exister avec l'image: le mot n'y est pour rien» (numéro 9-10, p.40, 1961).

Également, lors des critiques de film, l'audace de certains cinéastes plaît aux rédacteurs qui semblent alors plus tolérants envers les lacunes des films. Ainsi, Michel Patenaude écrit que le film *Golden Gloves* (Gilles Groulx, 1961) «marque un tel pas en avant sur toutes les autres tentatives du groupe "candid eye", [qu'il est] porté à oublier ses faiblesses» (numéro 9-10, p.43, 1961).

Le cinéma-direct : un cinéma brouillon (?)

L'enthousiasme des cinéastes qui se lancent dans l'aventure du cinéma-direct trouve peu d'échos chez les rédacteurs d'*Objectif* qui approchent ce cinéma avec réserve. Le film *Seul ou avec d'autres* (Denis Héroux, Stéphane Venne et Denis Arcand, 1962) semble être l'exemple à ne pas suivre selon Jean Leduc : «A force de vouloir faire à la Jean Rouch et d'emprunter au cinéma-vérité toutes les ficelles mensongères, on finit par tomber dans la facilité, et la facilité, en Art, s'appelle médiocrité» (numéro 14, p.26, 1962). Déplorant l'absence de scénario, de découpage technique et de dialogue écrit avant le début du tournage, il affirme que ce manque de préparation préalable au tournage laisse transparaître

une paresse. Sorte d'avertissement pour tous les cinéastes d'ici, Leduc écrit : «...on ne se sert pas d'un art pour s'amuser, mais pour s'exprimer» (numéro 14, p.29, 1962).

Dans le numéro suivant, posant la question «L'Équipe française souffre-t-elle de "Roucheole"», Jean-Pierre Lefebvre et Jean-Claude Pilon prétendent que le cinéma pratiqué par les francophones de l'ONF est une hybridation non concluante entre le «candid-eye», le «cinéma-vérité» et le «cinéma bâtard destiné à la télévision» (numéro 15-16, p.45, 1962). Incidemment, les deux auteurs jugent que la production des francophones de l'ONF fait fausse route en adoptant massivement cette pratique. Proposant un discours similaire à celui de Jean Leduc, ils dénoncent le manque de rigueur lors de la définition du sujet et déplorent que les prouesses techniques prennent le dessus sur le contenu. De plus, les rédacteurs regrettent que les cinéastes se réfugient derrière les témoignages sans véritablement proposer d'analyse personnelle sous le prétexte de coller à la vérité. En plus de revenir sur le problème de la co-réalisation, ils dénoncent le manque de respect que peut occasionner l'enregistrement de la réalité «à la sauvette» et constatent que cette pratique peut facilement bifurquer vers la banalité ou encore le voyeurisme. Pour eux, le respect du cinéaste envers son sujet est un élément capital pour toute oeuvre cinématographique, ce qui ne semble malheureusement pas souvent le cas selon leur point de vue.

En marge du cinéma-direct à l'ONF

Certains courts métrages qui prennent leur distance du cinéma-direct plaisent aux rédacteurs d'*Objectif*. André Poirier considère *Jour après jour* (Clément Perron, 1962) comme un point tournant dans la production de l'ONF puisque, bien que réalisé dans le contexte d'un travail d'équipe, le réalisateur est tout de même parvenu à créer une oeuvre artistique et personnelle. «Clément Perron a réussi à créer cette unité, à "passer" son film à tous ses collaborateurs. Cette unité de travail, cette complémentarité artistique qui doit

procéder de la personnalité de l'auteur est nécessaire à toute oeuvre cinématographique» (numéro 15-16, p.67, 1962).

La plus grande réussite du côté du court et du moyen métrage canadien serait *Bûcherons de la Manouane* (Arthur Lamothe, 1962). Mais, Robert Daudelin affirme devoir modifier sa pratique pour le critiquer : «Ce film témoigne trop de vertus dont on nous prive habituellement pour que nous n'en fassions pas notre bonheur. Pour une fois qu'au talent d'être cinéaste un créateur d'ici a intimement lié le talent d'être homme, nous n'allons pas épiloguer sur nos tics et nos scrupules» (numéro 23-24, p.39-40, 1963). Il aime particulièrement la présence d'une prise de position de l'auteur, élément jugé absent des films-directs. D'ailleurs, Daudelin utilise cette oeuvre pour exposer ce que le cinéma-direct ne peut atteindre. «[E]ut-il été tourné dans l'esprit du cinéma-vérité, nous aurions sans doute assisté à un long récital de gestes ; Arthur Lamothe, en choisissant de “donner à voir”, plutôt que de “voir”, nous invite au contraire à regarder de près une aventure humaine et à lui donner un sens» (numéro 23-24, p.40, 1963). Robert Daudelin se réjouit de constater que Lamothe ne s'efface pas derrière la réalité, qu'il la façonne et la retransmet.

Un début peu concluant pour le long métrage québécois...

L'année 1963 voit arriver quelques longs métrages québécois. Mais, si cette production marque la fin d'une attente, les rédacteurs d'*Objectif* sont peu emballés par ces réalisations.

Pour la suite du monde (Pierre Perrault, Michel Brault et Marcel Carrière, 1963) reçoit un accueil principalement négatif de Jean-Claude Pilon. D'un point de vue technique, la possibilité du son synchrone à l'avantage de permettre la suppression des «fastidieux commentaires», mais l'ensemble de la démarche des réalisateurs est remis en question (numéro 22, p.26, 1963). Pilon déplore la trop grande volonté de revenir à l'aspect

folklorique ou pittoresque et s'oppose aux nombreuses digressions à la logique narrative. Il souligne également l'absence d'un discours sociopolitique dans ce film.

Le sujet était parfaitement inoffensif sur le plan politique ou social, ne renversait aucun tabou et promettait d'être beau, pittoresque, riche en saveur humaine, voire dramatique, toutes valeurs complémentaires qu'à l'ONF on transforme souvent en valeurs essentielles, vu la nécessité de ne choquer personne et l'ambition de gagner des prix (numéro 22, p.25, 1963).

Ce film ne convainc pas Jean-Claude Pilon de la légitimité du cinéma-direct. Qualifiant cette pratique d'expérimentation, il se demande comment elle pourrait servir au développement de la cinématographie canadienne. «[P]lutôt qu'une fonction de remplacement, ne serait-il pas mieux d'entrevoir pour le cinéma-vérité une fonction de complément au cinéma traditionnel qu'il viendrait enrichir de ses vertus d'appoint, qui sont réelles?» (numéro 22, p.26, 1963). Ce rédacteur n'exclut toutefois pas totalement la possibilité que cette pratique engendre éventuellement une oeuvre qui, «se suffisant à elle-même, étonnera et convaincra tout le monde» (numéro 22, p.26, 1963).

Dès le numéro suivant, *Objectif* propose une critique très sévère d'*À tout prendre* (Claude Jutra, 1963). Tentant de situer ce film dans la cinématographie contemporaine, Michel Patenaude affirme : «Le seul point de repère qui me permette de donner une impression globale d'*A tout prendre*, c'est *A bout de souffle* de Godard. Mais un *A bout de souffle* qui serait raté, à qui il manquerait cette étincelle qui lui fait tout charrier sur son passage et oblige le spectateur à une adhésion continue» (numéro 23-24, p.41, 1963). Sans remettre en question l'improvisation qui donnerait d'ailleurs des résultats étonnants dans *Shadows* de Casavettes, ce critique juge que dans *A tout prendre*, «l'expression manque nettement de maturité» et qu'elle relève d'un certain maniérisme «qui n'est que la caricature de l'art» (numéro 23-24, p.43, 1963). Patenaude conclut en affirmant que Claude

Jutra disperse malheureusement son talent de metteur en scène sans jamais adopter son style personnel.

Dans un texte portant sur la première édition du Festival du cinéma canadien, Jean-Claude Pilon est encore plus intolérant à l'endroit de l'oeuvre de Jutra qu'il n'hésite pas à qualifier d'«infecte et antipathique» (numéro 23-24, p.19, 1963). Son point de vue sur les autres films présentés lors du festival n'est guère plus favorable. Devant la faible qualité des films, il remet même en question l'attribution d'un prix. Selon lui, «il eut mieux valu, sans doute, ne pas décerner de premier prix pour maintenir intact le niveau d'exigence artistique de ce premier festival» (numéro 23-24, p.21, 1963).

En somme, selon les rédacteurs d'*Objectif*, les premiers longs métrages québécois sont peu réussis. Pourtant, avec le temps, les films *...Pour la suite du monde* et *À tout prendre* seront perçus comme de véritables piliers pour le cinéma québécois. Mais, à cette époque, les critères d'appréciation chez *Objectif* étaient peu appropriés à ces oeuvres cinématographiques, un constat que le comité fera d'ailleurs peu de temps avant de saborder la revue.

Quel futur pour la cinématographie canadienne ?

Devant les échecs que représentent les premières fictions canadiennes, certains rédacteurs d'*Objectif* réfléchissent sur la voie à emprunter pour le développement d'une cinématographie canadienne (ou québécoise). On examine alors le mode de financement en plus de développer sur le type de production souhaité.

André Poirier est peu favorable aux films que produit l'Office national du film.

Selon lui, elles contrastent trop avec la production mondiale :

Le court métrage, quelle que soient sa valeur et son importance, sera toujours un apport marginal; de plus nos quelques longs métrages ne se greffent guère mieux à la production majeure du cinéma

international. Cette absence de pont entre notre production et le cinéma mondial risque, si rien n'est fait pour apporter une solution sérieuse, d'être fatale au cinéma canadien (numéro 23-24, p.5, 1963).

Il demande donc l'intervention de l'État afin d'inciter l'industrie privée à investir dans la production cinématographique québécoise. Soulignant que le cinéma rapporte deux millions de dollars annuellement avec les licences d'exploitation, les droits de censure et la taxe d'amusement, il affirme : «Il est temps, s'ils croient à la nécessité de l'expression culturelle d'une nation, que nos gouvernants subventionnent le cinéma au même titre que les autres arts» (numéro 23-24, p.7, 1963). Il rejoint ainsi le discours de Jean-Claude Pilon qui déplorait que le financement étatique, entièrement consacré à l'ONF et à Radio-Canada, laissait peu de place à une production indépendante (numéro 18, p.4, 1962).

Au niveau du type de long métrage visé, Jean-Pierre Lefebvre estime que *Le couteau dans l'eau* (Roman Polanski, 1963) propose une avenue intéressante pour le cinéma canadien. Perçu comme un «[t]rait d'union entre les deux formes de cinéma actuellement en vogue (le cinéma subjectif ou poétique de Godard, et le cinéma direct ou cinéma-vérité)», ce film tourné sans mouvements de caméra complexes, avec peu de moyens, un nombre d'acteurs minime et un scénario souple qui laisse une marge de manoeuvre à l'inspiration du cinéaste, serait la preuve qu'il est possible de réaliser un cinéma artistique pertinent avec une économie de moyens financiers et techniques (numéro 23-24, p.14, 1963).

Confrontation avec l'ONF et ses réalisateurs

En 1964, une onde de choc secoue le milieu du cinéma québécois. Dans les pages du septième numéro de la revue *Parti Pris*, cinq cinéastes de l'Office national du film (Denys Arcand, Gilles Carle, Gilles Groulx, Jacques Godbout et Clément Perron) manifestent un mécontentement généralisé envers l'organisme fédéral. Dans une pluralité

de discours, ces textes définissent l'ONF comme étant un obstacle à la liberté de création. Ces cinéastes de l'Équipe française, désireux de participer au nouveau défi collectif que représente la mutation de la société québécoise, sont limités par le mandat de cet organisme fédéral.

Cette «rébellion» inspire un long texte de Jean-Pierre Lefebvre. Intitulé «Petit éloge des grandeurs et des misères de la colonie française de L'OFFICE NATIONAL DU FILM» (numéro 28, p.3, 1964), cet article propose une sorte de procès de l'organisme fédéral, sans épargner certains cinéastes qui y travaillent.

Peu impressionné par les films de Claude Jutra, Jean-Pierre Lefebvre n'hésite pas à utiliser les qualificatifs bâclée, paresseuse, molle et prétentieuse pour désigner l'oeuvre du cinéaste. Précisant que Jutra a déjà prouvé son talent et sa virtuosité, il considère toutefois que ce réalisateur n'a toujours pas réalisé d'oeuvre majeure. «C'est *l'idée* qui est confuse chez lui, c'est *l'idée* qui n'arrive pas à trouver sa plénitude et par le fait même emprunte des formes et des techniques bâtardes, superficielles, et aussi revêt un aspect expérimental qui n'est qu'une excuse, un prétexte pour voiler une impuissance à maîtriser la pensée» (numéro 28, p.11, 1964). Les films de ce cinéaste ne seraient que de la poudre aux yeux!

La sévérité du discours de Lefebvre atteint son paroxysme lorsqu'il aborde le cas de Jacques Godbout, dont il n'hésite pas à attaquer l'intégrité et la qualité de sa plume (cinématographique) :

Ayant acheté sur les quais de la Seine les notions de prolétariat pour cinq sous, il nous les expose à sa façon dans *A Saint-Henri le 5 septembre*, superposant à la sécheresse des créateurs-onf, la sécheresse des intellectuels "français" qui parlent de la révolution et des problèmes de leur temps dans un fauteuil de cuir bien rembourré comme eux; l'extraordinaire commentaire "engagé" de *A Saint-Henri le 5 septembre* rejoint au reste l'extraordinaire "poésie de vache" qu'il composa pour l'inoubliable *Têtes blanches* de Guy L. Côté (numéro 28, p.9, 1964).

Pour justifier ces propos cinglants, Lefebvre écrit que «les mauvais poètes et les poètes prétentieux doivent être bottés au derrière, surtout s'ils gaspillent des sommes folles d'argent et de talent à confectionner leurs "petits morceaux choisis"» (numéro 28, p.10, 1964). Enfonçant le dernier clou, Jean-Pierre Lefebvre suggère à Godbout de se consacrer uniquement à la littérature, art dans lequel il témoigne d'un réel talent et d'une sincérité qui fait malheureusement défaut à ses films.

Mais tout n'est pas mauvais dans la production de l'ONF. Jean-Pierre Lefebvre affectionne particulièrement les récents courts métrages des cinéastes Clément Perron et Arthur Lamothe. Sans trouver ces oeuvres parfaites, il apprécie principalement qu'elles se distinguent du cinéma-direct dans la mesure où il juge que la réalité y est perçue à travers la subjectivité du cinéaste et non pas uniquement montrée sèchement. Il croit toutefois que le potentiel de ces cinéastes est menacé s'ils demeurent au sein d'un organisme qui ne permet pas une entière liberté de création. Abordant le cas d'Arthur Lamothe, Lefebvre prétend que s'il persiste à travailler dans cette institution, «il risque de devenir comme tant de Canadiens qui ont ménagé la chèvre et le chou et ont troqué leurs illusions (belles), leur *amour* du cinéma, de l'Art et de la liberté contre une position d'avenir (\$\$\$\$) et un travail "compensateur" (comme si c'était possible de se satisfaire en création d'une demi-liberté!)» (numéro 28, p.12, 1964).

Le rédacteur d'*Objectif* juge également que certains réalisateurs ont un talent qui transparaît dans leurs oeuvres. Il qualifie Gilles Carle de premier metteur en scène authentique de l'Équipe française à la suite du film *Solange dans nos campagnes* (1964) (numéro 28, p.8, 1964), et reconnaît le talent de Gilles Groulx et Michel Brault, bien qu'ils n'aient pas encore su vraiment l'exploiter. À cet effet, Jean-Pierre Lefebvre déplore que Gilles Groulx ne se soit pas encore trouvé comme cinéaste bien que ses tentatives s'avèrent sincères et sérieuses. Il se désole pratiquement de voir Michel Brault contraint à tourner ce

qu'il juge être des commandes pour l'ONF qui «lui font perdre un temps précieux et l'incitent à trop de prouesses sans queue ni tête» (numéro 28, p.8, 1964).

En conclusion de son texte, Jean-Pierre Lefebvre ordonne aux cinéastes qui se sentent mal à l'aise à l'ONF d'être lucides. Il leur demande de faire la grève ou encore de quitter l'organisme si celui-ci ne répond pas à leurs intentions. Valorisant le démantèlement de l'Office national du film, il associe cet organisme fédéral au passé et souligne qu'il a donné ce qu'il avait à donner. «Une poule ne pondra toujours que des oeufs. L'Office donnera sans doute toujours des Colin Low, Wolf Koenig, Roman Kroitor, Raymond Garceau, Jean Dansereau et Guy L. Côté: nous en sommes fiers et heureux» (numéro 28, p.16, 1964). Toutefois, jugeant que le Québec a droit à plus, Lefebvre qualifie l'ONF de ruine et appelle les réalisateurs à sa démolition : «Qu'ils démolissent, qu'ils démolissent! Bien sûr, il est plus facile de démolir que de construire; mais n'est-il pas nécessaire d'adopter vis-à-vis de l'institution qui brime la liberté d'expression une attitude d'intransigeance radicale?» (numéro 28, p.16, 1964). Le cinéma canadien doit reposer sur de nouvelles bases et non tenter de s'ériger sur cette fondation jugée bancal. Répétant son appel pour un cinéma (canadien) libre, il écrit : «Nous voulons que les cinéastes d'ici soient purement et simplement des *hommes* qui disent ce qu'ils ont à dire. Et nous croyons que l'ONF ne permet pas à tous les cinéastes de devenir des hommes, des vrais. Des hommes libres» (numéro 28, p.17, 1964).

Un cinéma d'auteur ancré dans la réalité sociale

Le cinéma canadien produit finalement des longs métrages dignes d'intérêt; un cinéma qui s'inscrit dans la réalité de la société québécoise et qui y participe.

À la fois vision personnelle et témoignage social, *Le Chat dans le sac* (Gilles Groulx, 1964) est décrit par Jean-Pierre Lefebvre comme étant «un film ouvert sur quelque

chose d'autre, et non pas fermé sur soi comme l'étaient *Trouble-Fête*, *À tout prendre* et *Pour la suite du monde*» (numéro 29-30, p.57, 1964). Considérant que Gilles Groulx va au-delà de la simple expérimentation, il écrit que ce film «possède un souffle réel, une vie, une existence. C'est une oeuvre qui tend à une pensée cinématographique intégrale, que Gilles Groulx est le premier au Québec à amorcer avec lucidité et amour» (numéro 29-30, p.59, 1964).

Appréhendant le futur, Jean-Pierre Lefebvre annonce que la seconde contribution cinématographique de Groulx sera une étape décisive pour l'avenir du cinéma canadien et plus largement pour la société québécoise : «Avec *Le Chat dans le sac*, Gilles Groulx s'est demandé si lui-même et les Canadiens français en général avaient quelque chose à dire et s'ils étaient capables de le dire. C'est bien entendu la suite qui sera tragique ou heureuse» (numéro 29-30, p.59, 1964). Le cinéma d'ici devrait maintenant exprimer la réalité québécoise à travers une production artistique et personnelle.

Avant que la critique ne disparaisse des pages de la revue, Jean-Pierre Lefebvre accueille positivement *La Vie heureuse de Léopold Z* (Gilles Carle, 1965). Il affirme que cette oeuvre représente une nouvelle étape pour la cinématographie canadienne. Selon lui, avec *Le Chat dans le sac* (1964), Gilles Groulx était parvenu «à organiser pour la première fois une matière "candid" et à lui donner une dimension poétique propre à l'auteur mais sans avoir recours à la mise en scène proprement dite, c'est à Gilles Carle, donc, que nous devons d'avoir posé la base d'un cinéma traditionnel essentiel» (numéro 34, p.50, 1966). Qualifiant ce cinéaste de «créateur authentique» (numéro 34, p.49, 1966) Lefebvre se réjouit de constater que le cinéma québécois se détache (enfin) de brillante façon de la pratique très peu appréciée chez *Objectif* qu'est le cinéma-direct.

Dans le même numéro, alors qu'il commente certains films présentés dans le cadre du Festival du cinéma canadien, Pierre Théberge endosse le choix du jury qui a accordé le

grand prix au film de Carle. Il se plaît à constater que ce cinéaste ne cherche pas à repousser les limites du cinéma, mais qu'il centre plutôt sa création sur l'humain :

Gilles Carle a fait une mise en scène sobre, plus sensible qu'intellectuelle qui laisse champ libre à ses personnages, qui ont une réalité psychologique forte. En même temps, la réalité physique, documentaire sur Montréal en hiver, est elle aussi fortement exprimée sans être encombrante car elle est clairement montrée en fonction des personnages qui y vivent (numéro 34, p.31, 1966).

Avec ce long métrage de fiction, le cinéma d'ici est maintenant sur la bonne voie. «On peut continuer à souhaiter un cinéma qui, tout en étant enraciné dans la réalité d'ici, soit le plus libre et le plus personnel possible, et surtout à souhaiter des moyens de production (argent, producteurs, etc...) qui permettent à ce cinéma de s'épanouir. Mais ça c'est un autre problème» (numéro 34, p.33, 1966).

Vers une approche sociologique du cinéma

Au milieu des années 1960, les rédacteurs constatent de plus en plus l'importance du cinéma alors que la société est en pleine recherche identitaire. La cinématographie d'ici devient pour eux essentielle pour l'exploration et la transmission de cette réflexion collective. Comme le souligne Jean-Pierre Lefebvre, le cinéma québécois doit refléter la mosaïque des discours qui anime la société québécoise:

L'unité, en ce moment, serait d'ailleurs nuisible. Le dispersement et la multiplication des idées et des expériences est la preuve qu'un véritable changement se produit. N'oublions pas que nous ne sommes nés que d'hier et que nous sommes des enfants à la recherche d'eux-mêmes, de leur personnalité et de leur place dans une société qui n'existe encore qu'en apparence (numéro 32, p.34, 1965).

Devant ce défi collectif, «[l]'art et le cinéma ne sont pas un luxe : ils sont une nécessité» (numéro 32, p.36, 1965).

Pour ce qui est des critiques de film publiées dans la revue, les rédacteurs d'*Objectif* délaissent de plus en plus leurs critères habituels orientés vers l'esthétique pour considérer davantage l'aspect social des films. Par exemple, Robert Daudelin, considère que l'intérêt de *Jeunesse, année zéro* (Louis Portugais, 1964) réside dans sa manière de représenter, dans un document brut «comme la réalité dont il témoigne», l'homme québécois (son aliénation, son impossibilité à se réaliser, l'étrécissement de son univers, sa morale de chien battu, son pessimisme accepté). Ainsi, il écrit : «Il ne serait être ici question d'appliquer à un film qui est d'abord un document (un enregistrement) les critères habituels de la critique d'art; ce serait injuste, et d'autre part, le "message" du film se situe à un autre niveau» (numéro 31, p.59, 1965). Ensuite, se demandant si cette production relève du cinéma, il répond, peut-être un peu ironiquement : «La question paraît bien futile face à la tristesse des jeunes hommes du film» (numéro 31, p.59, 1965).

Les critiques révèlent également l'importance sociale des films qui plaisent moins. À titre d'exemple, *Le Festin des morts* (Fernand Dansereau, 1966) reçoit une critique assez dure de Jean-Pierre Lefebvre qui précise toutefois :

Il faut se réjouir, je crois, que *Le festin des morts* ait été fait. Qu'on le veuille ou non, il témoigne admirablement bien d'une situation et d'un climat général qui, loin d'être dissous, comme nous le souhaiterions tous, reflètent l'état de malaise absolu dans lequel nous vivons, et cela à tous les niveaux: religieux, moral, social et cinématographique (numéro 33, p.39, 1965).

Malgré cet intérêt pour la valeur sociale des films, les productions qui plaisent entièrement demeurent celles auxquelles les rédacteurs peuvent appliquer les critères relatifs à l'esthétique et qui dénotent une marque d'auteur. À cet effet, mentionnons que le cinéma de Jean-Pierre Lefebvre est particulièrement apprécié par ses collègues.

Une nouvelle revue ?

Objectif subit une transformation assez drastique pour son 34e numéro (1966). Sur le plan physique, la revue est maintenant imprimée sur papier journal, sa couverture se présente en noir et blanc et les images disparaissent. Dans le numéro suivant, on explique que cette métamorphose correspond davantage à la réalité économique (et cinématographique) du Québec.

...notre société ne crée pas de *Cléopâtre* ou de *Marnie*; elle ne fait que les consommer. Notre société cependant crée un film comme *Le Révolutionnaire* - un film un peu à son image, en tous cas à la mesure de ses possibilités. Et si la consommation rend satisfait, la création, elle, porte à réfléchir. Or *Objectif* coûtait chaque année le prix d'un long métrage; le scandale était installé dans la place, quelque part on avait rompu le point d'équilibre. Continuer à parler sur papier couché de films hors de notre portée, continuer à s'évader, ce n'était plus possible (numéro 35, p.5, 1966).

Au niveau du contenu, le comité de rédaction concrétise une tangente adoptée depuis environ deux années en centrant son discours sur le cinéma d'ici. Mais, si la transformation semble s'inscrire logiquement dans le parcours d'*Objectif*, il n'en demeure pas moins qu'il s'agit d'une rupture assez soudaine et radicale. Pour reprendre Yves Lever (1995), «...la perspective est tellement transformée qu'il s'agit, à toutes fins utiles, d'une nouvelle revue» (p.228). Le comité de rédaction entre dans une période d'auto-réflexion (dont il ne sortira pas) et il cherche à comprendre et à exposer le rôle du cinéma québécois pour le Québec.

On juge alors que la critique traditionnelle ne correspond plus à la réalité d'ici : «Il nous faut une critique en situation, une critique de création, qui pénètre à l'intérieur des mécanismes de production - car la production fait aussi partie de la création» (numéro 35, p.5, 1966). Avant de critiquer les oeuvres, on explique qu'il faut voir dans quel contexte elles sont réalisées. De plus, considérant que plusieurs facteurs doivent être considérés pour

étudier le cinéma moderne, le comité de rédaction explique qu' «[i]l faut voir que chaque détail de production devient un choix moral et représente pour le créateur un engagement» (numéro 35, p.6, 1966).

Afin de tenter d'exposer la réalité cinématographique d'ici, *Objectif* soumet certains cinéastes canadiens à un questionnaire totalisant cent une questions. Celles-ci sont formulées de manière à connaître la réalité des différentes étapes de la production d'un film et de la diffusion des films, en plus de permettre de clarifier les intentions du cinéaste, de connaître sa vision du cinéma. Pour reprendre les mots du comité de rédaction, ces questions cherchent globalement à «établir un dossier aussi bien moral qu'économique sur notre cinéma de long métrage» (numéro 35, p.10, 1966).

En somme, les rédacteurs s'attardent maintenant principalement à décortiquer et à exposer la réalité de la production, de la distribution et de l'exploitation du cinéma.

Une disparition sans préavis

Selon Jean-Pierre Lefebvre, le futur semble prometteur pour la cinématographie québécoise. Constatant que les cinéastes québécois entrent dans une phase de (relatif) silence, Lefebvre prétend que l'absence temporaire de production «marque un mûrissement, une prise de conscience approfondie, en même temps qu'un début de planification et de coordination de ce qui a été jusqu'à ce jour une série d'aventures plus ou moins isolées» (numéro 36, p.5, 1966). Enthousiaste à l'idée que se trame un cinéma collectif qui collera pertinemment à la société québécoise, ce rédacteur écrit : «nous avons dépassé le cap de l'idéalisme pur, de l'optimisme naïf et du pessimisme défaitiste. Nous commençons à vivre en plein réalisme et le cinéma québécois est sur le point de devenir habitable, c'est-à-dire un cinéma d'hommes. En cela il est bien à l'image du Québec. C'est déjà beaucoup»

(numéro 36, p.6, 1966). Mais la revue disparaît toutefois avant d'avoir pu observer que ce cinéma anticipé ne se manifesterait pas.

Le comité de rédaction a de la difficulté à définir son rôle dans une période qu'il a de la difficulté à comprendre et devant un cinéma en pleine mutation qui annonce tellement de possibilités qu'il ne serait peut être plus cinéma : «l'espace créateur est de plus en plus imprécis et (...) on sait de moins en moins s'il existe encore, tellement l'éclatement technologique en a rendu caduques les définitions traditionnelles et a confondu ses frontières avec celles de nouvelles techniques, particulièrement autour du pôle de gravitation qu'est la télévision» (numéro 39, p.5, 1967). Devant cette mutation du cinéma, le comité de rédaction considère qu'il doit trouver de nouvelles références pour élaborer un nouveau discours : «On ne peut plus en 1967 s'appuyer sur l'évolution de la tradition cinématographique, sur le développement de nouvelles formes esthétiques (définies par rapport à celles qui précèdent) comme critère valable de référence et de jugement» (numéro 39, p.5, 1967). Si *Objectif* se sent devant un vide, elle entend explorer de nouvelles avenues (des sujets de recherche et des pistes de réflexion sont d'ailleurs annoncées), mais ce projet n'est pas concrétisé. *Objectif* s'éteint alors que Jean-Pierre Lefebvre et le comité de rédaction affirment : «L'AVENTURE DU CINÉMA QUÉBÉCOIS C'EST POUR NOUS L'AVENTURE DU QUÉBEC» (numéro 39, p.9, 1967).

Conclusion

Ces trente-neuf numéros d'*Objectif* nous laissent aujourd'hui un témoignage de cette génération de cinéphiles franchement affranchis des ciné-clubs catholiques animés par un amour du septième art.

D'abord, principalement centrés sur le cinéma d'auteur mondial, les rédacteurs sont très peu intéressés par le cinéma québécois dont la production encore très limitée

correspond difficilement avec leurs critères d'appréciation. Comme nous l'avons vu, les rédacteurs d'*Objectif*, formés (cinématographiquement), entre autres, par les ciné-clubs catholiques, sont mal outillés pour accueillir cette production qui émerge. Souhaitant voir naître un cinéma d'auteurs québécois, ils sont plutôt confrontés à un cinéma direct qu'ils n'arrivent pas à apprécier, jugeant même que l'art y est absent et qu'il témoigne d'une paresse et d'une passivité des cinéastes. Ainsi, les premiers rapports des rédacteurs d'*Objectif* avec la production québécoise sont généralement peu harmonieux.

Les critiques envers l'Office national du film s'additionnent à partir de 1962. On déplore, alors, surtout le manque de liberté de création offert aux cinéastes et l'impossibilité pour eux de proposer un cinéma personnel (d'auteur). D'ailleurs, certains rédacteurs (principalement Jean-Pierre Lefebvre) semblent mener un combat contre ce producteur qui monopolise l'argent gouvernemental en matière de cinéma. Certains rédacteurs d'*Objectif* sont également parfois très sévères envers certains cinéastes qui refuseraient de proposer leur subjectivité à travers leurs oeuvres. Ils déplorent que certains cinéastes qui font preuve d'audace se contentent d'oeuvrer dans ce lieu plein de contraintes.

Peu de temps avant la disparition de la revue, les rédacteurs constatent que le cinéma est un moyen essentiel pour explorer et transmettre la réflexion collective qui anime la société québécoise. Cependant, comme nous l'avons observé, ils tardent à délaisser leurs (anciens) critères d'appréciation orientés vers l'aspect esthétique des films. Graduellement, on tente de sortir le cinéma québécois de la sphère artistique pour le relier à une situation présente et concrète, mais il faut attendre la rupture radicale qui survient en 1966 pour que se concrétise cette tangente adoptée depuis le milieu des années 1960. La critique de film québécois disparaît alors que le comité de rédaction cherche de nouveaux cadres pour aborder le (nouveau) cinéma qui émerge au Québec et ailleurs dans le monde.

Alors que le comité de rédaction semble en processus de réflexion, la revue disparaît sans préavis. Il faut dire que le nouveau projet était ambitieux et qu'il remettait entièrement en cause le discours déjà diffusé dans les pages de la revue. De plus, plusieurs rédacteurs sentent le goût ou le besoin de participer autrement à la réflexion sur le cinéma et plus largement sur la société québécoise. Jacques Leduc, Pierre Hébert et Jean-Pierre Lefebvre, qui avaient offert quelques oeuvres chaudement défendues dans les pages d'*Objectif*, plongent entièrement dans la production. Mais la création n'est-elle pas une manière de perpétuer la critique à un autre niveau?

Chapitre 4

Introduction aux années 1970

Brève histoire socio-politique des années 1970

Durant les années 1960, le Québec subit des transformations importantes dans une harmonie relative. Mais, au tournant des années 70, dans une pluralité de discours et d'actions hétéroclites, les idées et courants issus de la Révolution tranquille se radicalisent.

La question nationale continue de préoccuper la société québécoise. Si la majorité de la population est toujours en faveur de la fédération canadienne, une minorité croissante souhaite la formation d'un état indépendant. Sur le plan politique, le Parti québécois rallie (non sans discorde) les souverainistes. Toutefois, certains militants n'adhèrent pas au projet social proposé par René Lévesque. Jugeant que ce parti politique propose des actions trop timides et que sa stratégie électorale est irréaliste, ils optent pour la violence et la clandestinité ; ils se rassemblent au sein du Front de libération du Québec (FLQ). Réunis pour dénoncer l'oppression ainsi que l'exploitation des Québécois par l'impérialisme américain et la bourgeoisie canadienne ainsi que pour fonder un État québécois indépendant et socialiste, les membres de ce groupe hétérogène ne sont pas tous animés par la même idéologie. Se côtoient alors des nationalistes, des anarchistes et des marxistes-léninistes de diverses tendances.

La situation de la province est particulière, mais elle s'inscrit dans le contexte d'une contestation à l'échelle mondiale. Depuis les années 60, plusieurs pays luttent pour leur décolonisation et d'importants mouvements de contestation sévissent en pays occidentaux, dont Mai 68 en France, l'opposition à la guerre du Vietnam ou encore le mouvement des

droits civiques aux États-Unis d'Amérique. Ce ne sont que quelques exemples parmi les plus marquants.

Au niveau socioculturel, les Québécois sont toujours à la recherche de nouveaux points de repère alors qu'ils cherchent à élaborer une société qui permettrait la libération et l'accomplissement de l'individu. La laïcisation continue, parfois accompagnée d'un anticléricalisme. La lutte féministe, «commencée» vers le milieu des années 1960, s'intensifie. La contre-culture, qui englobe des phénomènes marginaux à l'encontre des normes traditionnelles sociales, morales, culturelles ou encore esthétiques, émerge.

Des répercussions sur la production cinématographique et sur la critique...

Ce bouillonnement social trouve écho dans le cinéma. À travers la planète, les «cinématographies nationales» émergent et participent à la décolonisation (culturelle) de certains pays ou à l'émancipation de certains peuples.

Au Québec, la cohabitation d'un cinéma engagé, d'un cinéma d'auteur, de cinémas marginaux ou marginalisés ou encore d'un cinéma à vocation commerciale participent, chacun à leur manière, à l'exploration et à la diffusion d'une identité québécoise. Mais, profitant d'un financement fédéral par l'entremise de la Société de Développement de l'Industrie Cinématographique Canadienne (SDICC), créée en 1966, le long métrage de fiction «populaire» ou «commercial» tend à éclipser le reste de la production.

Au tournant des années 1970, des voix se lèvent et contestent cette orientation de la cinématographie québécoise, d'autant plus que le circuit traditionnel de diffusion et d'exploitation est pratiquement monopolisé par la production populaire ou commerciale d'ici, mais principalement d'ailleurs. Animés par la volonté de proposer un discours sur le cinéma ancré dans la réalité sociale (et politique) de la province, Jean-Pierre Tadros, Dominique Noguez, Réal La Rochelle, Gilbert Maggi et Yvan Patry se rassemblent dans

l'optique de fonder une nouvelle revue de cinéma et, par le fait même, de briser le monopole de *Séquences*. Toutefois, des divergences d'opinion entre Tadros et les autres ressortent rapidement des discussions. Devant l'incapacité de concilier leurs points de vue sur les principes théoriques et sur les positions politiques à adopter, le projet est freiné. Le groupe se scinde et donne naissance à deux revues consacrées au cinéma : *Champ libre* et *Cinéma/Québec*.

Dans les trois prochains chapitres, nous offrirons un portrait d'ensemble de ces trois revues de cinéma tout en insistant sur leur perception et leur réception du cinéma québécois lors de la décennie 1970.

Chapitre 5

Séquences (1970-1978)

Une nouvelle orientation

En 1970, l'Office des Communications sociales de Montréal, autrefois nommé Centre catholique du cinéma de Montréal, change son mandat et cesse de financer *Séquences*. Ce qui aurait pu provoquer la disparition de la revue entraîne plutôt un (certain) renouveau.

La direction de *Séquences*, qui vient de perdre un support financier important, adopte quelques transformations afin d'accroître son lectorat et ses revenus. Le format est agrandi (les photographies semblent être les principales bénéficiaires de cette superficie supplémentaire). La revue se centre de plus en plus sur l'actualité cinématographique et les études annuelles thématiques disparaissent²³. Le «cinéma québécois»²⁴, dont la production de longs métrages est favorisée par la fondation de la Société de développement de l'industrie cinématographique canadienne, est également davantage discuté.

Dès le début de la décennie, le discours collectif de la revue redevient plus uniforme. La division que nous avons observée au sein de l'équipe de rédacteurs vers la fin des années 1960 s'est dissipée. Les collaborateurs dissidents et plus progressistes comme Réal La Rochelle, Gilbert Maggi et quelques autres, insatisfaits de l'orientation de la ligne directrice de *Séquences* ou de la latitude discursive que leur offre la direction, quittent les rangs de la revue. L'équipe de rédacteurs se renouvelle et de nouveaux collaborateurs plus

²³ Bien que les études thématiques disparaissent, *Séquences* continue de proposer des dossiers étoffés sur différentes facettes du cinéma.

²⁴ *Séquences* ne propose toujours pas de véritable distinction entre la cinématographie québécoise et canadienne. Les films produits au «Québec francophone» et leurs cinéastes font cependant couler plus d'encre que ceux de leurs compatriotes anglophones qui, sauf quelques exceptions, sont passablement absents des pages de la revue. *Séquences* continue habituellement de proposer, dans chacun des numéros, un entretien avec un cinéaste canadien, une «tradition» qu'elle avait débutée avec son numéro 50 (1967) alors que la revue centrait son étude thématique annuelle sur le cinéma canadien.

en phase avec les opinions de la direction intègrent la revue. Ainsi, *Séquences* unifie son discours dont la constance est assurée par une stabilité au niveau de la direction.

Dans ce chapitre consacré à l'étude de *Séquences* entre 1970 et 1978, nous observerons d'abord la réaction de la direction suite à la fondation, au début de la décennie, de deux nouvelles revues consacrées au cinéma. Ensuite, nous soulignerons la transformation de la revue en une publication davantage orientée vers l'actualité et la critique cinématographique. Nous étudierons les répercussions de cette transformation sur la nature du discours diffusé et observerons les critères d'appréciation pour juger les films. Ensuite, séparant le cinéma de fiction et le cinéma documentaire, deux types de productions abordés de manières sensiblement différentes dans les pages de *Séquences*, nous continuerons d'analyser la réception du cinéma québécois. Nous exposerons les principaux reproches formulés envers le cinéma québécois et observerons comment sont perçues ses évolutions artistique et esthétique.

Deux nouvelles revues et une indifférence

Au début des années 1970, deux revues consacrées au cinéma sont fondées au Québec. *Séquences* perd alors le monopole qu'elle avait depuis la dernière publication d'*Objectif* en 1967. Toutefois, son directeur ne semble pas perturbé outre mesure par ces deux nouvelles concurrentes qui souhaitent déplacer le discours de la critique cinématographique québécoise sur le terrain sociopolitique²⁵. C'est même avec un ton plutôt moqueur qu'il les accueille.

Deux nouvelles revues cinématographiques viennent de naître au Québec: *Champ libre* - revue pour la promotion du prolétariat (3.50\$ l'exemplaire) et *Cinéma Québec* - revue pour la sauvegarde de la bourgeoisie (0.75\$ l'exemplaire). A peine ont-elles commencé

²⁵ Comme nous le verrons plus en profondeur dans les chapitres consacrés à ses deux revues, *Cinéma/Québec* se veut le reflet hétérogène des différentes idéologies attribuables essentiellement à la gauche nationaliste québécoise alors que les rédacteurs de *Champ libre* proposent un discours orienté par l'idéologie marxiste.

à vagir, que déjà une dure bagarre oppose les deux revues. Nul doute, il s'agit de deux revues authentiquement québécoises atteignant un haut niveau instinctuel : elles se dévorent... *Séquences* leur souhaite beaucoup de plaisir (numéro 66, p.56, 1971).

Se positionnant en marge du conflit (idéologique) qui s'installe entre les deux publications, la direction de *Séquences* confirme que leurs préoccupations ne l'intéressent pas (ou très peu) ; comme le soutient Bonneville, le cinéma est un art et non un lieu de propagande, d'expériences, d'improvisation, ou de verbiage (numéro 66, p.14, 1971).

La critique de film, une présence de plus en plus grande

Relativement absente des pages de *Séquences* dans les années 1960, la critique de films occupe considérablement plus d'espace lors de cette décennie. Elle compose même la majorité des pages du numéro double 73-74 (1973) pour se stabiliser rapidement autour d'une proportion constituant quarante pour cent du contenu total de la revue. À ces nombreux textes, s'ajoute, à partir de la 70e publication (1972), un système de notation par étoiles nommé «Astérix». Cette évaluation est peu explicative, mais permet à plusieurs critiques de quantifier leur appréciation des oeuvres évaluées.

Comme nous le verrons plus tard, les points observés par les différents critiques sont essentiellement les mêmes pour tous. Toutefois, le jugement d'ensemble des films relève d'une impression ou d'un sentiment qui varie en fonction de la subjectivité de chacun des critiques. Incidemment, il y a parfois divergence d'opinion entre les rédacteurs. Mais l'équipe de *Séquences* forme un noyau beaucoup plus homogène que pendant les années 1960, ce qui assure un discours collectif cohérent et relativement uniforme. De plus, la très grande participation du directeur Léo Bonneville quant à l'élaboration du discours sur le cinéma québécois, assure un alignement constant de la ligne directrice.

Avec la production étrangère, les rédacteurs de *Séquences* n'abordent généralement que le meilleur de la production américaine et européenne. La simple sélection des films

témoignerait déjà d'un discours critique. À cet effet, alors qu'il propose une critique portant sur *Harold et Maude* (Hal Ashby, 1971), Patrick Schupp écrit : «Film mineur peut-être, mais si bien fait, si habile, à la fois drôle et tendre, qu'il vaut largement la mention dans ces pages» (numéro 70, p.36, 1972). Puisque le comité de rédaction n'aborde que le meilleur du cinéma mondial, ces films reçoivent essentiellement des critiques positives, d'autant plus qu'elles sont généralement rédigées par le collaborateur ayant le plus apprécié l'oeuvre.

La situation est toutefois différente avec la production canadienne que l'on affirme vouloir aborder en premier plan. Tentant de diriger les cinéphiles vers les films valables, le comité de rédaction se fait un devoir d'aborder les productions qu'il juge médiocres prétextant que «si nous n'en parlons pas, qui va en parler et qui va renseigner les lecteurs de chez nous ?» (numéro 87, p.3, 1977).

Le cinéma documentaire québécois laissé dans l'ombre

Principalement orientés sur le long métrage de fiction, les rédacteurs de *Séquences* abordent très peu les documentaires. Toutefois, on constate que l'intérêt et l'enthousiasme des rédacteurs envers ce type de production augmentent dans la seconde moitié des années 1970, alors que le documentaire semble refaire un retour en force dans la production québécoise. Ainsi, pendant cette décennie, très peu de documentaires retiennent l'attention des critiques. Les mieux reçus semblent être, entre autres, *Le soleil a pas d'chance* (Robert Favreau, 1975), *Québec: Duplessis et après* (Denys Arcand, 1972) ou encore *Au bout de mon âge* (Georges Dufaux, 1975).

Les critiques discutent principalement le discours (politique et social) diffusé dans ces oeuvres, le sujet exploité, la manière dont ils sont traités, la précision du contenu, la rigueur de la démarche et l'honnêteté du cinéaste ou son respect envers le sujet et les personnes filmées. La fonction utilitaire et la valeur sociale de ces productions sont

également mises de l'avant comme en témoigne cet extrait de la critique de Janick Beaulieu sur *L'Acadie, l'Acadie* (Michel Brault et Pierre Perrault, 1972) :

Ce film sert de laboratoire pour traduire des sentiments qui ont peine à s'exprimer verbalement, faute d'interlocuteurs intéressés à mettre cartes sur table. Les réalisateurs, dans ce cas, servent d'animateurs sociaux qui aident un groupement humain à prendre conscience d'une certaine identité entre eux. C'est une sorte de libéralisation de la parole. Considéré sous ce seul angle, le film revêt une valeur sociale indéniable (numéro 69. p.37, 1972).

Les qualités esthétiques et artistiques des oeuvres documentaires sont pratiquement évacuées de l'appréciation des critiques alors qu'elles sont les aspects les plus déterminants dans l'appréciation des films de fiction. L'aspect technique est tout de même jugé rapidement, mais les défauts sont souvent pardonnés lorsque que le sujet et le discours plaisent.

Le cinéma de fiction québécois en avant-plan

L'intérêt des rédacteurs de la revue est essentiellement dirigé sur la production de longs métrages de fiction. Pour ces films, tel que mentionné précédemment, l'aspect artistique et esthétique ainsi que la mise en scène demeurent les éléments les plus déterminants dans l'appréciation. La nature du scénario et la cohérence narrative jouent aussi pour beaucoup dans leur jugement. Le jeu des acteurs ou la direction d'acteurs sont généralement abordés. La valeur morale, sans s'inscrire véritablement comme critère d'appréciation, continue à baliser le jugement de certains critiques. De plus, dans la seconde moitié de la décennie, la valeur sociale de certains films semble davantage discutée, principalement sous les plumes de Janick Beaulieu et Robert-Claude Bérubé.

Les rédacteurs de *Séquences*, toujours orientés sur les chefs-d'oeuvre de la cinématographie mondiale et sur les (grands) auteurs, trouvent peu d'oeuvres québécoises

qui répondent à leurs goûts. Ils sont d'ailleurs plutôt sévères envers la majorité de cette production cinématographique. Léo Bonneville affirme même :

À voir les films de chez nous qui se succèdent sur nos écrans, on peut dire, sans crainte de se tromper, que le cinéma québécois est à la recherche de son identité. Et déjà on retrouve, dans les films récents, des convergences notoires: un regard amusé sur les petites gens des quartiers populaires, un goût complaisant pour la trivialité, une affection prononcée pour langage dru (numéro 70, p.22, 1972).

Toutefois, comme nous le verrons plus loin, quelques films attirent l'attention et engendrent des critiques positives.

Dénoncer le mauvais cinéma québécois

Défenseur du cinéma en tant qu'art (et encore attaché aux valeurs morales), les rédacteurs s'indignent devant l'abondante pellicule qui exploite la violence, la vulgarité, la sexualité à relent pornographique, qui témoigne d'un scénario inintelligent ou qui révèle une mise en scène sans saveur qui renvoie souvent à un aspect télévisuel²⁶ ou théâtral²⁷.

Voulant probablement contraster avec le manque d'intelligence de certaines productions, Léo Bonneville use parfois de véritables mots d'esprit pour dénoncer leur insignifiance. Par exemple, il invente l'expression «supercherries héroutiques» (numéro 67, p.43, 1971) alors qu'il critique *Sept fois pas jour* (Denis Héroux, 1971), dont l'unique prétexte serait l'exhibitionnisme. Mais, les rédacteurs peuvent également être simplement cinglants. Sans mettre de gants blancs, ils ne se gênent pas pour exposer leurs opinions avec une hargne parfois surprenante²⁸.

Les films *Pile ou face* (Roger Fournier, 1970) et *Après-ski* (Roger Cardinal, 1971), que l'on dit réalisés par des «tâcherons de la pellicule» (numéro 65, p.2, 1971), sont accueillis très sévèrement par Léo Bonneville. À titre d'aperçu, il écrit, alors qu'il aborde

²⁶ Par exemple : *Le p'tit vient vite* (Louis-Georges Carrier, 1972), *Je t'aime* (Pierre Ducepe, 1974).

²⁷ Par exemple : *Il était une fois dans l'est* (André Brassard, 1973), *Montréal Blues* (Pascal Gélinas, 1972)...

²⁸ Les critiques les plus virulentes sont généralement signées par Léo Bonneville, le directeur de la revue.

plus spécifiquement *Pile ou face* : «En ai-je assez dit pour dénoncer la bêtise, la platitude, la vulgarité, la stupidité, l'ordure, l'obscénité, la pornographie de ce film "scribouillé" par Gérard Tassé et mis en boîte par Roger Fournier (décidément ce patronyme authentifie une marque de commerce)?» (Numéro 64 p.40, 1971).

Alors que de nouvelles productions dépasseraient les précédentes dans le registre de la médiocrité, la virulence des propos dénonciateurs semble aller en croissant. Présenté comme étant jusqu'alors le «film le plus insignifiant et le plus bête de tout le cinéma québécois» *L'Apparition* (Roger Cardinal, 1972) fait dire à Léo Bonneville : «Il semble avoir été fait par quelqu'un truffé d'un quotient intellectuel d'une personne de dix ans pour des gens de même calibre. Car c'est à prendre les spectateurs pour des imbéciles que leur servir cette suprême ânerie» (numéro 69, p.40-41, 1972). Quelques numéros plus tard, jugeant déplorable le film *Sensations* (Robert Séguin, 1973) dont il ne mentionne même pas le nom de son réalisateur, Bonneville déclare : «C'est terrible! (...) Un film infect d'une stupidité stupéfiante. Inimaginable. Inutile de raconter l'histoire. Elle n'existe pas (...) C'est un véritable affront fait au spectateur de chez nous. Nous ne méritons pas cela. *Sensations*, c'est du dégueulasse... à faire vomir» (numéro 73, p.17, 1973).

Au fil des ans, les critiques négatives (et souvent corrosives) comme celles-ci se succèdent. Et, dans la seconde moitié des années 1970, le directeur de la revue constate à son déplaisir que la violence et la sexualité, les «deux mamelles du cinéma commercial» (numéro 84, p.2, 1976), n'ont pas finies d'être exploitées.

Dans un registre différent, certaines oeuvres en marge de la production cinématographique commerciale ne plaisent pas aux rédacteurs de *Séquences*. À cet effet, l'exemple du film *Le Bonhomme* (Pierre Maheu, 1972) semble révélateur. Si la vulgarité est soulignée, Léo Bonneville insiste davantage sur le manque de respect du cinéaste envers son sujet, la faiblesse du scénario, la déficience de la direction d'acteurs, son aspect

«bavard» et son apparence brouillonne. En définitive, il juge que ce long métrage ennue et lui octroie le statut de «film déchet» (numéro 73, p.15, 1973).

Financement et fréquentation du public

Au delà des critiques défavorables envers les productions qu'il juge peu valables, Léo Bonneville regrette le financement étatique de tels films. Adoptant un ton ironique, le directeur de *Séquences* suggère que la Société de développement de l'industrie cinématographique canadienne «a dû se pencher longuement sur le “brillant” scénario [du film *Les Chats bottés* (Claude Fournier, 1971)] avant de voter des fonds substantiels» (numéro 66, p.32, 1971). Il revient également à l'occasion sur la nécessité d'une législation en matière de cinéma et critique ensuite, parfois, les positions des gouvernements en matière de cinéma, dans la seconde moitié de la décennie.

Léo Bonneville est également critique envers le public québécois qu'il considère en partie responsable de l'abondance de films de piètre valeur en continuant de consommer ces productions. Selon lui, «si ces films de basse qualité (à tous points de vue) ne trouvaient pas de spectateurs, ils finiraient par disparaître des écrans» (numéro 78, p.3, 1974). La situation lui apparaît d'autant plus dommage que des oeuvres cinématographiques qui font honneur au septième art ne rejoignent pas le public. Quelques années plus tôt, il lançait d'ailleurs un véritable cri du coeur alors qu'il reprenait la formule de Claude Péloquin «Vous êtes pas écoeurés... Bande de caves» (numéro 65, p.3, 1971).

Cinéma et religion

Bien que *Séquences* (qui compte encore quelques clercs, dont son directeur) soit maintenant indépendante du Centre catholique du cinéma de Montréal, on continue d'y être interpellé par la représentation de la religion catholique dans les oeuvres cinématographiques. Exemple probablement le plus révélateur, on organise une table ronde

sur la représentation des hérésies dans *La voie lactée* (Luis Bunuel, 1969) et on convie à cette discussion des critiques de *Séquences*, mais également des spécialistes en sciences religieuses (numéro 65, 1971).

Sans être fermé à toute forme de critique de la religion catholique, Bonneville déplore que l'on utilise maintenant le discours anticlérical pour remplir les coffres des producteurs (numéro 69, p2-3, 1972). Situait *IXE 13* (Jacques Godbout, 1971) parmi cette vague de films, il reproche au réalisateur son manque de maturité :

[Il] s'en donne à coeur joie en caricaturant à outrance la distribution de la sainte communion. Masques et bergamasques triviaux qui dénaturent une réalité religieuse et jettent du discrédit sur un sacrement divin. Jeu d'enfant blasé qui ne sait plus quoi dire et qui lorgne dans le champ du voisin pour ridiculiser le chrétien. Anticléricalisme bête qui ne témoigne pas d'un grand esprit (numéro 69, p.2, 1972).

Robert-Claude Bérubé, également un religieux, reproche lui aussi le manque de maturité intellectuelle des créateurs de ce film quand ils se moquent des valeurs religieuses : «Il y a là un parti pris navrant qui donne un arrière-goût acide à une pâtisserie plutôt lourde qui s'annonçait pourtant savoureuse» (numéro 69, p.40, 1972). Ce qui n'empêche pas Bérubé de proposer une critique plutôt positive de ce «Batman à la québécoise» (numéro 69, p.39, 1972).

Dans un registre différent, *On est loin du soleil* (Jacques Leduc, 1970) pose aussi problème à Léo Bonneville. En plus de reprocher au film son côté misérabiliste et son recours à la dédramatisation qui causerait l'ennui, le directeur de *Séquences* s'oppose à l'interprétation de la vie du frère André proposée par Leduc. Cherchant à remettre les pendules à l'heure, il écrit : «Cette longue vie (91 ans, nous dit le narrateur) n'a pas connu la monotonie désarmante que semble nous faire croire l'auteur. C'est que, malgré une tâche banale, le frère André a su donner un sens à sa vie. Or, on le constate, c'est ce dont manquent tous les personnages d'*On est loin du soleil*» (numéro 68, p.38, 1972). Comme

quoi, on ne fait pas ce que l'on veut avec les icônes catholiques, même dans les années 1970.

Le meilleur du cinéma québécois

Si la majorité de la production québécoise semble déplaire aux rédacteurs de *Séquences*, certains films sont accueillis très positivement. Et, si l'on espère toujours le premier chef-d'oeuvre cinématographique du Québec, quelques films se rapprochent (toujours plus) des sommets de l'art cinématographique.

Les rédacteurs élaborent une sorte d'évolution du cinéma québécois. Au gré des critiques de films, les rédacteurs apprécient l'heureux mélange entre la capacité à divertir et l'intelligence des longs métrages de Gilles Carle jusqu'à *La mort d'un bûcheron* (1973), la qualité de l'écriture et de la mise en scène de Claude Jutra dans *Mon Oncle Antoine* (1971) et *Kamouraska* (1973), le discours des films de Denys Arcand, son talent de metteur en scène et son appropriation des genres cinématographiques ou encore les oeuvres de Jean-Pierre Lefebvre lorsqu'il délaisse son «penchant persifleur» (numéro 67, p.43, 1971). Ainsi, à tour de rôle, certains longs métrages des cinéastes Gilles Carle, Claude Jutra, Jean-Claude Labrècque, Francis Mankiewicz, Denys Arcand et Jean-Pierre Lefebvre font monter les standards de qualité du cinéma québécois.

En 1973, *Les Dernières fiançailles* (Jean-Pierre Lefebvre) engendre une réaction exceptionnelle de la part de Léo Bonneville alors qu'il remplace son éditorial du numéro 76 par une lettre ouverte destinée au cinéaste dans laquelle il expose son «amour» pour cette oeuvre cinématographique. La lettre commence ainsi : «Mon cher Jean-Pierre, je sors de la projection des *Dernières fiançailles* ébloui et ému. Ébloui par une telle maîtrise d'un art que tu connais si bien ; ému par la sincérité inattaquable des personnages. Et je me suis dit : il faut absolument que j'écrive à Jean-Pierre» (numéro 76, p.2, 1973). Plus loin, il revient

sur le jugement souvent sévère qu'il a eu envers les premiers films de Lefebvre avant d'affirmer que *Les Dernières fiançailles* marque un passage vers la maturité du cinéaste. Très élogieux, il écrit : «quelle finesse dans l'observation, quelle sûreté dans la direction des acteurs, quelle discrétion dans le maniement de la caméra, quelle justesse dans la répartition de la lumière et surtout quelle humilité de la part du metteur en scène!» (numéro 76, p.3, 1973). Ensuite, Bonneville précise : «tu [Lefebvre] viens de donner aux Canadiens - aux Québécois, si tu préfères - le plus beau film de leur courte histoire du cinéma» (numéro 76, p.4, 1973), et estime que ce film devrait représenter le cinéma canadien au Festival de Cannes. Au final, le directeur de *Séquences* positionne cette oeuvre comme étant le nouveau point de référence de la qualité du cinéma québécois et canadien sans toutefois lui attribuer le statut de chef-d'oeuvre.

Malgré la qualité des réalisations mentionnées précédemment, le terme chef-d'oeuvre (qui revient fréquemment dans le discours des critiques de *Séquences*) n'est jamais associé à un film québécois (ou canadien). En 1974, le film *Les Ordres* (Michel Brault) change la donne alors qu'il reçoit un accueil favorable généralisé. Janick Beaulieu lui accorde la note parfaite de quatre étoiles tandis que Léo Bonneville et Robert-Claude Bérubé lui attribuent trois étoiles ; ce qui en fait tout de même un cas d'exception et le place au même niveau que les meilleurs de la production mondiale.

La critique de Janick Beaulieu débute par une brève explication des événements d'Octobre 70. Ensuite, le rédacteur démontre la valeur et la richesse de la démarche du cinéaste.

Cette tragédie n'embouche pas la trompette des rebondissements spectaculaires chargés d'explosifs. Elle se veut intérieure et profonde. Elle ne déchire pas l'écran sous l'impact des cris désespérés, mais elle prend plutôt la forme d'une petite boule de feu qui entretient la braise d'une conscience en éveil. Le film favorise la réflexion plutôt que l'indignation immédiate si vite oubliée (numéro 78 p.26, 1974).

Concédant qu'il existe un parallèle entre la démarche de Michel Brault et celle de Robert Bresson, Beaulieu considère toutefois que le réalisateur des *Ordres* possède un style qui lui est propre et prétend que d'affirmer que Michel Brault copie le style *bressonien* est une erreur. Il suggère même que «[s]on attention aux faits et gestes lui vient probablement de son expérience du cinéma direct. Brault donne à tout cela une couleur qui lui est propre. Un style personnel qu'on avait déjà remarqué dans des films précédemment co-réalisés avec Perreault» (numéro 78 p.26, 1974).

Beaulieu apprécie particulièrement la volonté de dédramatiser le film de Michel Brault en laissant les acteurs présenter leur personnage. Ce choix de mise en scène permettrait, tout en soulignant que le film est une fiction, d'éviter l'identification aux personnages, ce qui favoriserait la réflexion du spectateur : «Ce que le film perd en pathos extérieur, il le gagne au niveau de la réflexion en profondeur» (numéro 78, p.27, 1974). De plus, Beaulieu souligne son importance sociale pour la société québécoise : «Ce film dépasse la qualité d'un bon petit film politique. Il est profondément humain. Il s'adresse à la conscience. Et la conscience a souvent besoin d'être éclairée» (numéro 78, p.27, 1974).

Quelques numéros plus tard, Janick Beaulieu ajoute : «j'estime que ce film se hausse au niveau du chef-d'oeuvre non seulement à cause de sa densité humaine, mais aussi à cause de sa réussite sur le plan du difficile mélange de deux genres : la fiction et le cinéma direct» (numéro 83, p.51, 1976). Finalement, tel que suggéré par certains rédacteurs de *Séquences* dans les années 1960, le cinéma direct aura pris son sens véritable lorsqu'amalgamé à une production de fiction!

En marge de la course au chef-d'oeuvre

Les rédacteurs de *Séquences* souhaitent que les cinéastes québécois orientent leur production de long métrage de fiction vers les chefs-d'oeuvre du cinéma mondial. Toutefois, malgré une idée relativement précise de ce qu'est et doit être le septième art, ils reconnaissent l'importance ou l'intelligence de certaines oeuvres qui contrastent avec les films qu'ils souhaitent valoriser.

Approchant *Tendresse ordinaire* (Jacques Leduc, 1973) comme une sorte d'ovni dans le paysage cinématographique, Robert-Claude Bérubé écrit : «il faut beaucoup de cran pour tenter un tel film qui ne semble composé que de scènes banales et qui pourtant laisse une impression peu commune de chaleur, de fraternité, irai-je jusqu'à dire, de communion» (numéro 73, p.13, 1973). Précisant que le spectateur doit faire part de patience et de tendresse envers ce film, Bérubé juge que Jacques Leduc offre une véritable leçon de cinéma d'avant-garde : «Les tenants du cinéma d'avant-garde à grand renfort de zooms, de surimpressions, de montage haché, feraient bien de venir prendre ici une leçon d'humilité. Car le voilà bien le vrai film d'avant-garde qui va à contre-courant, en dehors de toutes les modes» (numéro 73, p.13, 1973).

La réception du film *Ti-Cul Tougas* (Jean-Guy Noël, 1976), est également un exemple intéressant. Percevant ce film comme une heureuse surprise, Robert-Claude Bérubé, souligne que ce film sans véritable intrigue arrive tout de même à accrocher l'intérêt du spectateur et à le séduire. Soulignant le respect du cinéaste envers ses personnages, le critique prétend que ce film prouve qu'il est possible de réaliser des films valables avec un minimum de moyens. A cet effet, il affirme : «l'esprit de création n'est pas lié à l'importance du budget et (...) l'invention et l'observation suppléent à bien des insuffisances techniques» (numéro 87, p.29, 1977).

Conclusion

Pendant la période de 1970 à 1978, *Séquences* devient une revue sensiblement différente de ce qu'elle était lors à la fin de la décennie précédente. Suite à la disparition des ciné-clubs catholiques et à la perte de financement de l'Office des Communications sociales de Montréal, la direction doit trouver de nouvelles manières pour augmenter ses revenus et varier son lectorat. Pour se faire, elle tente de rendre la revue plus attrayante et plus accessible. Délaissant les études thématiques annuelles, *Séquences* est davantage orientée sur l'actualité cinématographique et la critique de film. Ainsi, on tend à délaisser la réflexion sur le cinéma (en général) pour se concentrer essentiellement sur les films.

Également, des changements au niveau de l'équipe de rédaction amènent des transformations dans le discours diffusé. Certains rédacteurs dont les idées semblaient incompatibles avec celles de la direction quittent la publication. Ils sont remplacés par des rédacteurs plus en phase avec les positions que veut défendre la direction de *Séquences*; ce qui amène le retour à un discours plus homogène surtout centré sur les aspects artistique ou esthétique des oeuvres cinématographiques.

En ce qui concerne la perception du cinéma québécois, on constate que le désir d'aborder davantage cette cinématographie peut (enfin) se concrétiser. Favorisée par la fondation de la Société de développement de l'industrie cinématographique canadienne (SDICC), la production de long métrage de fiction, qui n'était que fantasme pour la rédaction de *Séquences* pendant la première moitié des années 1960, existe maintenant sous différents visages. Davantage intéressés par le cinéma de fiction, les rédacteurs n'abordent que très peu le cinéma documentaire, du moins avant 1975-76.

Peu enthousiasmés par l'ensemble de la production cinématographique québécoise, les rédacteurs de *Séquences* considèrent que le bon cinéma québécois est éclipsé par le mauvais (et même le très mauvais). Les critiques de films québécois publiées dans la revue

se veulent une sorte de contrepoids au «matraquage publicitaire». Par elles, les rédacteurs entendent guider le public vers leurs oeuvres de qualité. Ainsi, ils dénoncent (souvent de manière violente) les films qu'ils jugent déplorables et tentent d'attirer l'attention des lecteurs vers ceux qui leur semblent valables sur les plans artistique et esthétique. Mais, si ces critères restent les plus importants, ils discutent tout de même (et de plus en plus à partir de la deuxième moitié de la décennie) le discours social ou politique des films abordés.

Chapitre 6

Champ libre

Une revue marxiste de cinéma au Québec

Au tournant des années 1970, Alain Berson, Réal La Rochelle, Gilbert Maggi, Dominique Noguez²⁹ et Yvan Patry se regroupent dans *Champ libre*. Provenant des milieux de la critique, de l'enseignement et de l'animation sociale, ces «disciples» de l'idéologie marxiste-léniniste forment alors le comité de gestion et de rédaction de cette revue de cinéma singulière³⁰. Sans figure d'autorité, ils agissent en toute collégialité³¹. S'ajoutent éventuellement à ce groupe, les collaborations de Lucien Drivod, Robert Daudelin, Henri-Paul Chevrier, Robert Boivin, Normand Bissonnette, Pierre Véronneau Patrick Straram, Charles Rajotte Lucien Hamelin Patrick Rossignol et Michel Houle. S'ajoute également la parution d'un texte sur le «cinéma nôvo» signé par Glauber Rocha.

Adoptant le cinéma comme champ d'action, les participants à cette revue extrêmement didactique souhaitent ultimement participer à la transformation du rapport de force entre la bourgeoisie et la classe laborieuse au Québec en favorisant la formation d'un parti politique ouvrier. Définissant *Champ libre* comme un «outil de travail et d'informations critiques, un lieu de réflexion théorique et un instrument de combat»

²⁹ Dominique Noguez quitte la revue après le deuxième numéro. Dans une lettre envoyée à ses «camarades» de *Champ libre*, le 9 octobre 1972, il expose les raisons de son départ. Une question de disponibilité explique en partie son choix. Il mentionne rester solidaire aux positions prises en commun dans le premier numéro et à bon nombre de positions défendues par la suite en son absence. De plus, il affirme demeurer convaincu de l'importance d'une revue à parution régulière offrant un travail de critique et de théorie cinématographique cherchant à bâtir un Québec indépendant socialiste ainsi qu'un «cinéma créateur et libéré». Toutefois, il a des réserves envers *Champ libre* quant à l'occultation de plus en plus systématique de la dimension esthétique du cinéma et s'inquiète de l'élargissement du travail du Comité à des tâches et des visées qui, bien que légitimes, ne relèveraient pas du champ d'activité spécifique d'une revue de cinéma et détourneraient des «objectifs élémentaires». Il déplore également «les pratiques de remaniement textuel» inaugurées dans le second numéro.

³⁰ Michel Houle intègre les rangs du comité de gestion et de rédaction lors de la deuxième parution de *Champ libre*.

³¹ Bien que les textes soient signés ou initialisés lors des deux premières publications, *Champ libre* se veut une voix collective. Le discours est donc endossé par l'ensemble du comité de rédaction et de gestion.

(numéro 1, p.9, 1971), ils cherchent à prendre la mesure d'un certain nombre de films (en priorité d'ici), à élaborer une théorie et une pédagogie du cinéma et à analyser (et démontrer) les rouages de l'organisation du cinéma au Québec. Pour se faire, ils entendent développer une connaissance scientifique élaborée à partir de théories confirmées par leur mise en pratique.

Ce passage de la connaissance sensible (concrète) à la connaissance rationnelle (abstraite) doit constamment se reproduire car c'est le mouvement dialectique qui permet de constamment critiquer la connaissance acquise, d'élaborer des concepts de plus en plus justes, rigoureux, des concepts qui reflètent de plus en plus la véritable essence de la réalité» (numéro 1, p.159, 1971).

Cette approche explique d'ailleurs la constante remise en question dans la revue. Pendant sa courte existence (quatre numéros étalés sur une période d'environ trois ans), *Champ libre* évolue constamment et les discours des rédacteurs sont réorientés de manière à être de plus en plus fidèles aux principes marxistes-léninistes et au matérialisme historique.

Bien que le discours s'inscrive en continuité, la revue subit une modification majeure à mi-parcours. Pour des raisons financières, mais principalement idéologiques, *Champ libre* quitte l'éditeur HMH pour son troisième numéro. Le comité de gestion et de rédaction de la revue, qui voulait atteindre les intellectuels progressistes, les militants et idéalement la classe laborieuse, se considérait dans une situation plutôt contradictoire : «comment concilier une revue à format de luxe dont les coûts de production et nécessairement de vente sont très élevés, insérée dans le système de distribution traditionnel, avec le contenu idéologique de cette revue qui marque la volonté militante du travail idéologique du point de vue marxiste?» (numéro 3, p.13, 1972). Pour atteindre davantage les ouvriers, le rôle de la revue est également redéfini et la nature du contenu publié dans *Champ libre* tend de plus en plus vers une fonction utilitaire ou du moins vers

une mise en pratique des théories élaborées. Comme nous le verrons également, le discours des rédacteurs se radicalise et se recentre sur l'idéologie marxiste-léniniste.

Abordant les numéros chronologiquement, nous révélerons l'évolution du discours publié dans la revue *Champ libre*. Nous verrons comment, dans le premier numéro, est perçue l'efficacité politique des films, pourquoi les rédacteurs définissent le cinéma comme un organe de la bourgeoisie et comment ils perçoivent la cinématographie québécoise. Ensuite, abordant le second numéro, nous observerons la réflexion des rédacteurs sur la censure au Québec et leur perception de la critique cinématographique québécoise avant d'exposer leur conception de la critique. Nous nous pencherons ensuite sur la réorientation de la revue, développerons sur l'auto-critique du comité de rédaction et présenterons les nouvelles pratiques employées par le comité de gestion pour atteindre davantage la classe laborieuse.

Le politique dans les films

Dans le premier numéro, Dominique Noguez constate que l'efficacité politique du cinéma est limitée : «un film, si “déconstruit” et si juste politiquement soit-il, reste un film, c'est-à-dire un produit culturel dont la consommation est facultative, aléatoire, et dont l'impact et l'efficacité pédagogique resteront, dans le meilleur des cas infimes» (numéro 1, p.18, 1971). Ainsi, le cinéma peut devenir un outil pour une éventuelle révolution, mais l'essentiel repose sur une intervention directe auprès de la classe ouvrière. Le militantisme au quotidien reste le seul moyen véritablement efficace. Malgré ces limites, Noguez tente de développer une approche critique qui permettrait d'élaborer des catégories de film en fonction de leur rapport au politique. Sans aborder ces catégories ici, voici les constatations qui en ressortent.

Selon Noguez, la remise en question de la tradition formelle cinématographique propre à l'idéologie dominante s'avère une attaque sensiblement dissimulée puisqu'elle risque de n'atteindre qu'un petit nombre de spectateurs. Dans un autre ordre d'idées, un film ne peut pas prétendre à l'efficacité s'il ne cherche qu'à montrer une situation. Selon Noguez, «si ce cinéma rend le spectateur moins aveugle, il ne le rend pas moins paralytique» (numéro 1, p. 22, 1971). Pour atteindre l'efficacité politique, l'analyse est essentielle. À cet effet, le rédacteur insiste sur l'importance de l'intervention du cinéaste. Ce dernier doit aller au-delà d'une simple constatation pour élaborer des propositions concrètes, des solutions que pourront appliquer les spectateurs. Également, pour Noguez, la participation d'une collectivité dans le processus de création d'un film s'avère bénéfique puisque, en plus d'agir directement sur la communauté impliquée, cette réalisation n'adhère pas à l'idée qu'un film est le fruit d'un seul homme, d'un auteur.

Le cinéma : organe de la bourgeoisie

Dans le texte suivant, Yvan Patry démontre qu'au Québec (et ailleurs), le cinéma, comme tout type de production de type capitaliste, appartient à la bourgeoisie³². Incidemment, il véhiculerait, derrière l'apparence d'un simple divertissement (inoffensif), le caractère idéologique de la bourgeoisie. Pour reprendre Patry, «[a]u cinéma, on moule les schémas émotifs et les structures mentales du travailleur tout comme on manipule ailleurs sa force de travail, tout comme on contrôle les profits de sa production, tout comme on canalise ses désirs de consommation, etc...» (numéro 1, p.32, 1971).

³² Pour supporter son argumentaire, est publiée une série de tableaux et d'analyses qui démontrent que peu de films québécois occupent nos écrans, que la SDICC n'aide pas suffisamment le cinéma d'ici et qu'elle investit beaucoup d'argent aux États-Unis, que la télévision achète en très grande majorité des films étrangers (que 1.5% de films canadiens), que c'est au niveau de l'exploitation des salles que la petite bourgeoisie est la plus importante dans le marché québécois du film avec 65% des propriétés, mais que ces salles ne sont pas les plus importantes. En résumé, les statistiques publiées soulignent que le cinéma québécois n'appartient pas (ou très peu) à des Québécois et encore moins à la classe laborieuse.

Dans le cas plus précis du Québec, Yvan Patry déplore que la Société de développement de l'industrie cinématographique canadienne, fondée par le gouvernement fédéral avec l'objectif de favoriser l'émergence d'une l'industrie cinématographique privée canadienne, participe à l'embourgeoisement du cinéma d'ici et, par le fait même, de la masse.

Actuellement, la SDICC ne fait que cautionner les visées impérialistes de Hollywood (i.e. Paramount-Famous Players) et les aspirations accessionnistes de la bourgeoisie québécoise et canadienne. La SDICC fait partie jusqu'à maintenant du problème colonialiste cinématographique; par elle, on ne peut ouvrir aucune ou presque aucune brèche, on peut encore moins entrevoir de solutions même de type étatique libéral bourgeois (numéro 1, p.38, 1971).

De plus, Yvan Patry démontre que les secteurs de la distribution et de l'exploitation au Québec sont sous la domination américaine³³.

Ainsi, selon ce rédacteur, au Québec, sous les conditions actuelles, il est difficile (voire impossible) d'imposer un cinéma différent qui donnerait la parole à la classe laborieuse et qui proposerait un cinéma à son image. Mais Patry ne rejette pas uniquement le blâme sur les institutions et le système d'exploitation-distribution. Les cinéastes auraient également leurs torts. Selon lui, la réalisation de films personnels ou d'oeuvres cinématographiques à vocations artistiques perpétuent (consciemment ou non) la domination de la bourgeoisie intellectuelle (étrangère ou locale) sur la population : «Réaliser un film qui s'insère dans la pyramide, c'est en quelque sorte légitimer la structure de classes, c'est fournir un instrument de plus au pouvoir de la bourgeoisie pour maintenir sa dictature» (numéro 1, p.39, 1971).

³³ Le principal joueur est la Famous Players-Paramount-United Amusement.

Évaluation (de l'efficacité politique) des films québécois

Réal La Rochelle et Gilbert Maggi suggèrent qu'en raison de la situation historique, géographique, politique et culturelle du Québec, «poser le problème des conditions d'existence d'un cinéma politique au Québec revient en fait à poser le problème de l'existence d'un cinéma national en pays colonisé» (numéro 1, p.53, 1971)³⁴. Définissant le Québec comme un pays colonisé, les deux rédacteurs divisent la production cinématographique québécoise en trois phases.

La première, qui ne répondrait qu'à un objectif d'ordre commercial, est une période d'assimilation intégrale des codes de l'occupant (américain). Ensuite vient la phase dite du «souvenir» dans laquelle un cinéaste (auteur) affiche ses préoccupations nationalistes. Cette phase est perçue comme le «point de départ de la décolonisation culturelle» (numéro 1, p.55, 1971) puisqu'elle permet l'expression personnelle. Mais, les rédacteurs soulignent qu'en se positionnant sous l'influence européenne plutôt qu'américaine, les cinéastes se détachent d'un modèle pour en adopter un autre. Un autre rapport dominant/dominé vient alors obscurcir le propos du film. La production valorisée par *Champ libre* est un cinéma de combat et de passage à l'action. Mais, cette troisième phase se ferait attendre au Québec. Selon eux, certaines productions comme *Faut aller parmi le monde pour le savoir* (Fernand Dansereau, 1971) ou *Le Mépris n'aura qu'un temps* (Arthur Lamothe, 1970) sont des pas dans la bonne direction. Toutefois, elles ne sont que les préludes du cinéma attendu.

Ensuite, ces deux rédacteurs explorent et commentent la production cinématographique québécoise. Supportant un cinéma de passage à l'action, les rédacteurs de *Champ libre* dénoncent toute démarche artistique. Ainsi, le travail des réalisateurs

³⁴ À cet effet, ils font un parallèle entre le Brésil et le Québec en ramenant les contradictions et les problèmes du cinéma novo au Québec.

comme Jean-Pierre Lefebvre ou Gilles Groulx, bien que hautement politisé, ne leur convient pas :

La faillite [d'un cinéma de témoignage individuel] en pays colonisé tient à cette démarche même qui ignore les pôles dynamiques de la collectivité pour se concentrer sur l'individu, ses problèmes et ses aspirations personnelles et qui, s'il témoigne aussi pour les autres, le fait suivant des schémas intellectuels où se manifestent des préoccupations souvent plus esthétiques (cinéma d'auteur) que socio-politiques (numéro 1, p.61, 1971).

Maggi et La Rochelle constatent également l'embourgeoisement de certains cinéastes québécois. À titre d'exemple, ils prétendent qu'à partir du film *Jusqu'au coeur* (Jean-Pierre Lefebvre, 1968), «le cinéma de Lefebvre emprunte une voie toujours plus individualiste, s'écartant dangereusement de celle tracée par ses films antérieurs, et avançant un humanisme bourgeois des plus moralisateurs» (numéro 1, p.56, 1971). Également, les rédacteurs jugent que les films qui jumellent la volonté de créer un pays et la quête de l'identité nationale posent problème dans la mesure où ils évacuent complètement la question de la lutte des classes. Ainsi, un film comme *Un pays sans bon sens* (Pierre Perrault, 1970) ne répond pas à leurs attentes puisque la lutte nationale ne doit pas être séparée de la lutte des classes.

Si la très grande majorité des productions québécoises ne correspondent pas au type de cinéma que défendent les rédacteurs de *Champ libre*, certains films s'en rapprochent tout de même. Le cinéma d'animation sociale est un pas dans la bonne direction, mais il reste incomplet dans la mesure où les films restent muets à propos des principes d'action et qu'ils doivent alors obligatoirement être accompagnés d'une discussion pour combler cette lacune. Ainsi, *Le Mépris n'aura qu'un temps* (Arthur Lamothe, 1970), perçu comme étant le seul long métrage d'action politique réalisé au Québec, est loin d'être parfait. Les rédacteurs abordent ce film dans trois des quatre numéros (numéros 1, 2 et 4). Ainsi, ils proposent une sorte de critique évolutive qui reflète les réorientations de la revue. Pour

résumer sommairement les points de vues sur ce film, on déplore qu'Arthur Lamothe privilégie l'aspect émotif plutôt qu'il ne cherche à exposer clairement la réalité de la classe dominée, qu'il n'aborde pas le processus qui mène à l'exploitation de la classe ouvrière par la bourgeoisie et qu'il n'explore pas les moyens d'action disponibles pour renverser le rapport de force.

En somme, selon les rédacteurs, les cinéastes québécois, en respectant les structures bourgeoises du cinéma, légitiment d'une certaine façon la structure de classes et aident la bourgeoisie à maintenir sa position de dominant. De plus, ils soulignent que la réalité de la classe laborieuse est essentiellement tenue au silence dans le cinéma québécois (comme ailleurs). Quelques films font état de la question des classes, mais aucun ne décortiquerait le rapport entre dominant et dominé, ni ne proposerait de solutions pour renverser le rapport de force. Mais, si le cinéma québécois reste à construire, Pierre Patry a une idée bien précise de ce qui doit être fait pour changer la donne :

Notre cinéma québécois, s'il veut être la conscience et le dynamisme de notre libération nationale, doit par conséquent s'éloigner de ces formes et leur substituer un cinéma dont toutes les étapes soient contrôlées par la collectivité et à son service, ceci tant au stade de la production qu'à celui, essentiel, de la libre distribution, puis de l'utilisation des films à des fins éducatives et non plus bêtement de consommation. Telles sont les conditions minimales pour l'émergence d'un véritable cinéma politique québécois (numéro 1, p.65, 1971).

En attendant que les conditions soient réunies, le comité de rédaction et de gestion ne peut qu'essayer de convaincre.

Réflexion sur la censure

Dans le premier numéro, le comité de gestion et de rédaction de *Champ libre* prend position sur la question de la censure en publiant le "manifeste" de l'Association Professionnelle des Cinéastes du Québec (APCQ). Endossant ce texte, les rédacteurs de

Champ libre soutiennent que le débat qui fait rage au Québec, en plus d'exclure le peuple, n'est pas orienté sur les véritables enjeux. Selon eux, la liberté de création et la moralité qui interviennent dans la controverse ne sont que des éléments secondaires au problème alors que la véritable controverse relèverait plutôt du fait que le cinéma est la possession de la bourgeoisie (principalement américaine) :

Dans toute cette galère, le cinéaste d'ici, pour avoir une place au soleil, doit jouer le jeu idéologique et/ou économique de ces monopoles de plus en plus accaparants. Ou se satisfaire du rôle de marginal inoffensif. Il ne peut participer à l'édification d'un cinéma québécois, expression dynamique de notre collectivité à tous les niveaux; il doit lui aussi faire un cinéma d'évasion et vendre sa force de travail et de création à un "big boss" (numéro 1, p. 82, 1971).

Dans ces conditions, il apparaît impossible d'engendrer un cinéma appartenant au prolétariat.

La question de la censure refait surface dans la seconde parution de *Champ libre*. Cette fois-ci, le discours porte plus précisément sur l'interdiction de diffuser le film *On est au coton* de Denys Arcand et provient directement de la plume d'un membre du comité de gestion et de rédaction. Étonné par l'absence d'analyse du phénomène de la censure politique, des mécanismes qui la régissent, et de l'effet idéologique que cette forme de censure tente de produire, Michel Houle soutient que la mise sur tablette du film d'Arcand s'inscrit dans la prolongation de la Loi sur les mesures de Guerre qui, suite aux événements d'Octobre 70, impose des restrictions au «droit de l'information» et à la «liberté de la presse» (numéro 2, p.57, 1971). Selon lui, l'interdiction de diffuser ce film dans lequel les rouages du mode de production capitaliste sont analysés, les exploités ciblés, les méthodes utilisées pour exploiter les gens exposés et leurs conditions de travail dévoilées, révèle une approche «paternaliste humaniste» de la part de l'ONF envers la classe ouvrière (numéro 2, p.58, 1971).

Également, Michel Houle tente de détruire l'argumentaire qui défend la projection de ce film sous le prétexte qu'il n'est pas objectif en démontrant que le cinéma, comme toute information, ne peut atteindre l'objectivité et que la neutralité d'une information est déterminée en fonction d'un consensus idéologique préalablement établi qui relève de l'idéologie dominante. Aussi, il soutient qu'en orientant le débat sur cette voie, l'on détourne l'attention du problème réel, soit le contrôle de l'information qui est le propre d'une «société libérale-bourgeoise».

Sur la critique cinématographique au Québec

Consacrant l'essentiel du second numéro de *Champ libre* à l'évaluation de la critique cinématographique pratiquée au Québec, les rédacteurs font en quelque sorte le procès des différents lieux de cette critique.

Le principal reproche formulé par le comité de rédaction et de gestion est que la critique dite traditionnelle considère le cinéma comme un produit de consommation³⁵ et qu'en fonction de cette conception, les films sont principalement jugés pour leurs aptitudes à divertir³⁶ ou leur valeur artistique et non pour leur valeur politique. Ensuite, les rédacteurs de la revue dénoncent le peu de place attribuée à la critique cinématographique. Adoptant un ton assez sarcastique, Robert Boivin écrit : «Toujours à la pointe de l'actualité, la critique québécoise paraît avoir une certaine prédilection pour la mini-critique ou critique de poche dont la principale caractéristique est qu'elle tient aussi peu de place qu'elle a de poids» (numéro 2, p. 20, 1971). Probablement le paroxysme en matière de petitesse, la notation par étoiles est qualifiée de «triomphe aimable et "démocratique" de la subjectivité,

³⁵ Gilbert Maggi souligne à cet effet qu'en n'abordant la culture que le week-end, les quotidiens tendent à la confiner à ce rôle de divertissement.

³⁶ Les principaux critères d'appréciation de cette critique sont : lisibilité au premier degré, beauté, qualités humaines, et capacité à émouvoir ou à accrocher le spectateur.

la forme elliptique et muette du caprice critique qui n'a pas à se justifier» (numéro 2, p.21, 1971).

Afin de démontrer le manque de pertinence de la critique de cinéma de certaines publications québécoises (*Point de mire, Le Devoir, Québec Presse, Cinéma/Québec, Télécinéma, etc...*) Dominique Noguez propose un petit jeu qui consiste à deviner si certains extraits sont tirés d'une critique ou non. Avec cette approche sarcastique et ludique, il souligne le manque de compétence, d'autonomie, de fermeté dans les convictions politiques, d'esprit de responsabilité, d'humilité, de logique, etc. de la critique et il prétend que la piètre qualité de cette critique s'expliquerait par un choix volontaire de la bourgeoisie :

la bourgeoisie a tout intérêt à confier le discours sur le cinéma à des non-critiques inconscients, serviles et/ou incapables, qui ne risquent guère de placer entre le film aliénant et le spectateur aliéné l'obstacle désaliénant d'une *critique*, ni, par conséquent, de perturber les processus de production et de consommation fantasmatique de la marchandise-cinéma (numéro 2, p.42, 1971).

Par la suite, on insiste sur l'incohérence des journaux qui se déclarent *de gauche*. Dominique Noguez souligne l'erreur que représente, pour ces publications, de négliger la critique cinématographique : «Tout journal est une arme ; aucun article, aucun mot n'est différent. Le travail critique qu'on effectue ou qu'on n'effectue pas sur les films (comme sur les livres ou les oeuvres d'art) est un élément parmi d'autres, du combat idéologique» (numéro 2, p.43, 1971).

Afin de démontrer les failles de la critique de cinéma diffusée dans ces publications, Noguez analyse plus en profondeur les publications *Point de mire, Québec-Presse, Maintenant et Relations*. Il cherche à dégager les principaux mécanismes de cette critique. Toutefois, il affirme lui-même que son étude ne repose pas sur un corpus suffisant pour prétendre être une analyse exhaustive de la pratique de la critique dans ces publications.

Tout de même, selon lui, elle permettrait de mettre en évidence quelques contradictions entre l'intention progressiste des publications et leurs critiques qui cacheraient «une idéologie conservatrice et parfois rétrograde» (numéro 2, p.44, 1971). Ainsi, il suggère que les intentions des revues et les discours qu'elles proposent sont contradictoires.

Parmi ses principales observations, Noguez déplore que certains critiques se réfugient derrière la diffusion d'une information qui se prétend neutre. Or, comme l'indique ce rédacteur, toute publication relève d'un point de vue et, par le fait même, tout est orienté (volontairement ou non). La situation est d'autant plus déplorable que certaines publications ne reproduiraient que les communiqués de presse. Ainsi, en reprenant le discours du distributeur (bourgeois), elles se limiteraient à n'être que des canaux de l'idéologie bourgeoise. Également, Noguez regrette que certains critiques esquivent l'analyse de film pour privilégier l'entrevue. En employant cette pratique, les critiques ne feraient pas leur métier qui est «sans doute de savoir ce que pensent les autres, mais qui est d'abord de penser soi-même» (numéro 2, p.53, 1971).

Dans un ordre d'idée similaire, Alain Berson souligne, selon la rigueur de la ligne politique des publications, l'éparpillement des idéologies dans la cohabitation du discours sur le cinéma et les textes d'autres natures (politiques, historiques, etc.). Selon Berson, si ce problème semble justifier la pertinence d'une revue consacrée uniquement au cinéma, ce type de publication spécialisée cache également un piège : isoler le cinéma de la réalité socio-politique et le contraindre au «rayon des Arts» (numéro 2, p.63, 1971).

Les rédacteurs de *Champ libre* discutent très peu le discours publié dans *Séquences*, à laquelle certains ont déjà collaboré. Ce relatif silence contraste avec leur jugement assez sévère de *Cinéma/Québec*. Jugeant qu'on y publie des propos souvent incompatibles, les rédacteurs de *Champ libre* déplorent l'absence d'«exigences intellectuelles strictes» ou encore de «rigueur collective interne». De plus, ils prétendent qu'en s'appuyant sur le

discours nationaliste tel qu'endossé par le Parti Québécois au niveau politique, les rédacteurs de cette concurrente adoptent l'idéologie bourgeoise : «Pas plus qu'il n'y a d'art au-dessus des classes, il n'y a de critique au-delà des classes» (numéro 2, p.8, 1971). En bref, on retrouve ici les mêmes raisons qui ont engendré la séparation entre *Champ libre* et *Cinéma/Québec* avant même qu'un seul numéro ne soit publié.

Une critique cinématographique scientifique

Insatisfait de la critique cinématographique publiée dans les différentes publications québécoises, le comité de gestion et de rédaction propose une pratique de la critique radicalement différente :

Son questionnement ne vient pas pour prouver que nous faisons “mieux”, que nous apportons un “perfectionnement” d'OBJECTIF ou de CINÉMA QUÉBEC, par rapport auxquels nous serions plus “profonds”, mais bien pour marquer une cassure entre deux types de discours critiques: un discours idéaliste abondamment représenté, et un discours matérialiste à bâtir et à situer dans le contexte politique québécois (numéro 2, p.13, 1971).

S'inspirant des travaux qui prennent forme en France dans *Cinéthique* ou encore dans les *Cahiers du cinéma*, l'équipe de *Champ libre* entend adapter ces démarches à la spécificité de la situation québécoise pour en faire un outil de formation pertinent.

La critique élaborée par *Champ libre*, définie comme une critique scientifique qui entend souligner le caractère idéologique des films, implique un «acquis théorique et d'une connaissance exacte de la structure socio-économique qui détermine le film» (numéro 2, p.68, 1971). Ainsi, les rédacteurs évaluent la portée des films et leur rôle en plus de juger de la cohérence entre la forme et le contenu du film. Également, ils renseignent sur la manière dont les films peuvent être utilisés dans le contexte socio-culturel du Québec. La critique de *Champ libre* se veut une rétroaction qui viendrait briser le rapport d'aliénation entre l'émetteur et le récepteur.

Dans le premier numéro, on affirme que les critiques aborderont certains films commerciaux jugés importants, tout en annonçant que les rédacteurs de *Champ libre* entendent critiquer d'autres films que «la bêtise, la paresse, la censure ou, pire l'autocensure» (numéro 1, p.7, 1971) empêchent la diffusion au Québec. Toutefois, dès la seconde publication, ils s'orientent vers les films qui tendent à offrir le discours de la classe ouvrière. De plus, bien qu'ils exposent leur intention de privilégier le cinéma d'ici, ils sont confrontés à une quasi absence de ce type de production cinématographique.

Les rédacteurs de *Champ libre* souhaitent également que leur critique favorise l'émergence d'une production cinématographique qui défendrait la classe laborieuse. Comme le disent les rédacteurs dans le dernier numéro, il ne faut pas en rester au stade théorique : «Une critique qui n'est pas relayée par des pratiques concrètes de lutte est toujours idéaliste et politiquement erronée» (numéro 4, p.17, 1973).

Un bilan critique

Entre le deuxième et le troisième numéro, le fonctionnement de *Champ libre* subit quelques modifications. L'équipe de *Champ libre* s'associe avec le Comité d'Information Politique³⁷ (CIP), ce qui lui permet de concrétiser son souhait en étant plus active auprès de la classe laborieuse. Suite à cette association, le comité de gestion et de rédaction, renommé comité de coordination³⁸, propose un bilan critique des deux numéros précédents afin de repartir sur des nouvelles bases. Cherchant une cohérence entière, ils annoncent que *Champ libre* entend maintenant respecter entièrement l'idéologie marxiste et le matérialisme historique.

³⁷ Le CIP est formé en 1967 par des intellectuels progressistes voulant informer sur les luttes des peuples opprimés et les mouvements révolutionnaires à l'échelle mondiale (numéro 3, p.20, 1972).

³⁸ Le comité est alors formé par le noyau initial sauf Dominique Noguez. La place laissée vacante est comblée par Charles Rajotte. Michel Houle qui était membre du comité de rédaction n'est mentionné qu'à titre de participant à la rédaction.

Les rédacteurs se reprochent d'avoir extrait du matérialisme historique uniquement ce qui leur convenait tout en refoulant ses exigences théoriques. De plus, ils constatent qu'ils ont fait part d'un éclectisme théorique en faisant cohabiter des éléments théoriques marxistes avec des notions empruntées aux théories de l'information, de la communication et de la sémiologie qu'ils ont vidé de leur contenu.

Dans cette auto-critique, ils déplorent également que la question de la lutte des classes ait été simplifiée par l'adoption d'un discours tier-mondiste. Selon les rédacteurs, en considérant le peuple québécois sans distinction de classe, ils ont situé l'ensemble de la population en position de dominé par rapport à un dominant : l'impérialisme américain. Soulignant l'erreur d'un tel discours, ils expliquent que «[s]e revendiquer du peuple québécois ou de l'ensemble des travailleurs, ce qui est pareil, refoule toute possibilité d'articulation concrète à la réalité sociale en réduisant la complexité de la formation sociale à un antagonisme simple, abstrait» (numéro 3, p.15, 1972). De plus, en ayant fixé la ligne politique de la revue directement avec la volonté de participer à la lutte de libération nationale, ils soutiennent que *Champ libre* ne s'articulait que sommairement au niveau politique. En parlant de peuple québécois ou encore en employant le terme cinéma québécois, ils prétendent avoir rendu abstraite la question de la lutte des classes. À partir de ce numéro, l'équipe de *Champ libre* entend bien faire rimer libération nationale uniquement avec prise de pouvoir de la classe ouvrière.

Pour construire des actions plus pertinentes dans le futur, les rédacteurs reviennent également sur les expériences précédentes comme la «table ronde Arcand»³⁹ et le «colloque

³⁹ Organisée avec l'objectif de fournir un instrument de travail pouvant participer aux luttes actuelles tout en clarifiant les problèmes relatifs aux pratiques cinématographiques militantes, cette discussion s'avère toutefois un échec. Si la revue précise des erreurs d'organisation, elle associe toutefois l'échec de l'expérience aux conditions politiques et idéologiques du moment jugées improductives pour la tenue d'un débat sur les pratiques militantes de production et de distribution cinématographiques et les questions politiques soulevées.

McGill 1972»⁴⁰. Ce retour-critique sur ces expériences entend permettre d'apprendre des erreurs du passé pour ne pas les répéter.

Se positionner théoriquement au point de vue de la classe ouvrière

L'absence d'une organisation politique ouvrière au Québec pose problème aux rédacteurs de *Champ libre* puisqu'ils ne peuvent se positionner que théoriquement sous les positions de la classe ouvrière. Voulant favoriser la formation d'une organisation politique ouvrière, les rédacteurs se demandent comment ils peuvent partir de certaines bases (idéologie spontanée) que l'on retrouve dans la classe ouvrière. Encouragés par le durcissement de la lutte des classes (la grève au quotidien *La Presse*, «Les Gars de Lapalme», le «Front Commun») et par l'élaboration de textes-manifestes qui annoncent une volonté d'organisation politique ouvrière (les manifestes du Cap St-Jacques et du Cap Maisonneuve), les rédacteurs de *Champ libre* croient qu'une articulation concrète au champ politique sera bientôt possible.

Cherchant à aller plus loin dans sa fonction utilitaire, les rédacteurs exposent le souhait de se libérer davantage des limites physiques de la revue pour tendre vers l'action en organisant de nouvelles activités ou en adoptant de nouvelles pratiques. L'association avec le CIP prend alors tout son sens. Alors que la revue continue de s'adresser principalement aux intellectuels dits progressistes et aux militants qui tentent de se lier aux travailleurs, le CIP cherche à atteindre plus directement les travailleurs et agit aux niveaux de la production de films et de vidéos, de la diffusion et de l'animation pédagogique.

⁴⁰ La participation de *Champ libre* au colloque de McGill en 1972 se fait dans le cadre d'un débat entre quatre représentants de différentes disciplines artistiques (Claude Jasmin pour le roman, Jean-Claude Germain pour le théâtre, Gérald Godin pour la poésie, Yvan Patry de *Champ libre* pour le cinéma) Orienté sous le thème de l'Évolution des arts et le changement social au Québec, Yvan Patry expose le point de vue de la revue en insistant sur le fait que l'intellectuel québécois doit orienter son travail et son discours en fonction d'un processus révolutionnaire.

En élargissant le champ d'action de la revue, l'équipe de *Champ libre* veut participer plus activement à la prise de conscience des classes et, par le fait même, favoriser la fondation d'une organisation ouvrière québécoise. Pour elles, ce passage de la lutte au niveau politique est essentiel puisque le marxisme ne peut pas être scientifique si la lutte se fait uniquement dans un appareil idéologique bourgeois. A cet effet, les rédacteurs soulignent que l'action syndicale est insuffisante puisque son pouvoir d'action ne se limite qu'à l'aspect économique et qu'elle détourne la classe laborieuse de la nécessité d'une présence ouvrière au niveau politique. Le nationalisme (bourgeois) tel que proposé par le Parti Québécois et la tendance sociale-démocrate (N.P.D.) sont également définis comme des éléments qui ne font que détourner la classe laborieuse de la nécessité d'une transformation du mode de production capitaliste.

Vers une fonction purement utilitaire de la revue...

Avec le quatrième et dernier numéro, l'équipe du CIP/Champ libre veut offrir un outil d'analyse et de critique au service de la classe ouvrière. Ainsi, la majorité de ce numéro est consacrée à l'élaboration d'un catalogue de fiches-critiques. Divisé en quatre thèmes (lutttes ouvrières, luttes paysannes, luttes dans les appareils idéologiques, luttes du mouvement ouvrier international contre l'impérialisme), ce catalogue explique la nature de ces luttes avant de proposer quelques films pour chaque thème. Sorte de complément théorique au travail de diffusion, ce catalogue veut permettre une utilisation plus politique de certains films. Ainsi, les films sont replacés dans leur contexte historique et politique. Ensuite, leur discours politique est analysé et questionné en fonction des problèmes et des luttes spécifiques au Québec.

Conclusion

Malgré sa courte période d'existence, les rédacteurs de *Champ libre* ont élaboré une réflexion (en constante remise en question) sur le cinéma et la société québécoise, révélatrice de la radicalisation idéologique qui se manifeste au Québec (et ailleurs) au tournant des années 1970. Fondée par des intellectuels-militants animés par la volonté de participer à la fondation d'un état québécois indépendant et socialiste, cette revue consacrée au cinéma se veut un lieu d'information et un outil de combat.

Les rédacteurs cherchent à montrer que le cinéma québécois (et la société) est sous la domination de la bourgeoisie (et de l'impérialisme américain). Ils décortiquent les systèmes d'exploitation, de distribution et de production ; ils démontrent comment le cinéma diffuse l'idéologie dominante. Ils expliquent comment la censure politique s'assure que le cinéma ne remette pas en question le rapport de force entre la bourgeoisie et la classe ouvrière. Ils attaquent, avec un discours intransigeant et souvent cinglant, les différents lieux de critique québécoise pour souligner qu'ils évacuent la question des classes. En somme, les rédacteurs de *Champ libre* exposent ce qui empêche l'émergence d'une production à l'image de la classe laborieuse, un cinéma qui exposerait la dominance des classes bourgeoises et les possibilités d'un renversement du rapport au pouvoir.

Dès le premier numéro, les fondateurs de la revue sont conscients de l'impossibilité d'atteindre directement l'ouvrier par cette publication et, par le fait même, que leur discours doit être propagé par l'intermédiaire d'intellectuels (petit-bourgeois) qui tentent de se lier aux ouvriers. Mais, ils affirment vouloir élargir leurs moyens d'action au delà des limites (physiques) de la revue. Les rédacteurs participent alors à certains événements ou en organisent. À partir du troisième numéro, leur association avec le CIP permet de véritablement concrétiser le souhait d'interagir directement avec la classe laborieuse.

Menés par la volonté d'atteindre davantage la classe ouvrière et de se positionner à son service, les rédacteurs de *Champ libre* transforment considérablement la nature de la revue en 1972. Se concentrant de plus en plus sur la pratique militante, ils gagnent en cohérence, mais orientent *Champ libre* vers un chemin qui s'avéra rapidement sans issue pour la publication. Constatant probablement que les films réalisés au Québec (comme ailleurs) ne correspondent pas à leur visée et que le travail menant à la formation d'un parti politique ouvrier doit se faire avant tout sur le terrain, les rédacteurs de *Champ libre* cessent de publier la revue en 1974 après (seulement) quatre numéros. Lorsque la revue disparaît, des membres du comité de gestion et de rédaction de la revue poursuivent toutefois leur alliance avec le CIP et continuent de travailler pour la cause jusqu'en 1976 après s'être étroitement liés à l'organisation *En Lutte!* un an plus tôt.

Une précarité financière expliquerait aussi la fin de cette publication. En 1974, la revue se voit refuser une demande de subvention du Conseil des Arts du Canada. Dans cette demande, nous apprenons que quatre numéros⁴¹ étaient planifiés pour l'année en cours. Trois d'entre eux ne seront jamais concrétisés. Il y avait donc une intention de continuer à publier la revue, malgré les limites d'une telle publication.

⁴¹ Les titres projetés pour les numéros 5, 6 et 7 sont les suivants: «Dossier sur *L'heure des brasiers*», «Cinéma et pratique pédagogique» et «Cinéma québécois et question nationale».

Chapitre 7

Cinéma/Québec

Une revue pluraliste

Le premier numéro de *Cinéma/Québec* paraît au printemps de 1971. Jean-Pierre Tadros, alors critique au quotidien *Le Devoir*, s'entoure de Jean Chabot, Roger Frappier, Richard Gay et André Leroux pour compléter le comité de rédaction. Selon eux, le cinéma en général, mais plus particulièrement le cinéma québécois, n'est pas accompagné par un discours pertinent de la part de la critique. Ainsi, cette revue est fondée avec l'intention de briser le silence (ou le mutisme) qui durerait dans la province depuis la dernière publication de la revue *Objectif*⁴². Mais, si l'équipe de *Cinéma/Québec* entend «prendre la parole»⁴³, elle n'entend pas parler d'une voix unique. La revue se veut plutôt le lieu de rencontre de ceux qui désirent réfléchir sur les rapports entre le cinéma et la société québécoise. Sans véritable ligne éditoriale ou idéologique, *Cinéma/Québec* accueille dans ses rangs des collaborateurs animés par des idéologies différentes attribuables essentiellement à la gauche nationaliste québécoise.

Au fil des huit années de parution, plusieurs collaborateurs oeuvrant dans les milieux de la critique, de l'enseignement, de la réalisation, de la production, de la recherche historique et d'autres domaines liés au cinéma, se succèdent et se côtoient dans les pages de la revue. Ensemble, Michel Brûlé, Pierre Demers, Michel Euvrard, Francine Laurendeau, Jean Leduc, Jean-Pierre Lefebvre, Yves Lever, Gilles Marsollais, André Pâquet, André Roy, Pierre Vallières ou encore Patrick Straram pour ne nommer que ceux-ci, construisent

⁴² L'indifférence envers *Séquences* dont témoigne cette position est, comme nous le verrons plus loin, révélatrice de la perception qu'en ont les rédacteurs de *Cinéma/Québec*.

⁴³ Dans la table des matières, la présentation des différents auteurs se fait par la mention suivante: «ont pris la parole dans ce numéro...». Au cours de la troisième année de publication, les textes arrêtent d'être présentés comme des prises de paroles. Mais ce changement n'a pas réellement d'impact sur le contenu.

un discours sur le cinéma québécois qui, malgré une certaine hétérogénéité, s'avère relativement cohérent. Effectivement, bien que divisés au niveau idéologique, les rédacteurs de *Cinéma/Québec* témoignent d'un intérêt commun envers l'émergence d'une cinématographie nationale québécoise.

Outre le discours des rédacteurs, on y accorde une grande importance au discours des artisans du cinéma québécois. Lorsque des débats animent le milieu cinématographique, on y publie des transcriptions de tables rondes, des lettres ouvertes, des manifestes, etc. De plus, généralement par l'entremise d'entrevues, la revue diffuse les propos de réalisateurs, mais également de quelques artisans oeuvrant derrière la caméra ou dans les secteurs de la post-production ainsi que de certains acteurs⁴⁴. En accordant autant d'importance à la parole de certains cinéastes, la revue souligne la valeur accordée à ces gens qui façonnent individuellement la cinématographie collective québécoise.

Éventuellement, une nouvelle section intitulée «Coup de pied en retour» offre la possibilité de réagir aux articles ou tout simplement de commenter l'actualité cinématographique. Pour lancer cette rubrique, on écrit: «N'ayez pas peur de prendre la parole...» (volume 3, numéro 1, p. 4, 1973). Le comité de rédaction de *Cinéma/Québec* souligne ainsi son intention d'instaurer une discussion avec ses lecteurs en les incitant à prendre position en matière de culture. Jean-Pierre Tadros affirme d'ailleurs, quelques années plus tard : «[La culture est] une affaire qui nous regarde, et qui ne deviendra ce que nous souhaitons que le jour où nous déciderons, tous, collectivement, de nous y intéresser activement. Donc de participer à son devenir» (numéro 53, p. 3, 1978).

⁴⁴ Le numéro six (1971) propose un dossier de plusieurs pages consacré aux acteurs québécois qui évite tout rapport au système de vedettariat : «La raison d'être des pages qui suivent est donc, tout d'abord, de montrer qu'on peut parler intelligemment - et faire parler intelligemment nos comédiens. Il s'agissait ensuite de rappeler que, eux aussi, ont quelque chose à dire sur le cinéma qui se fait ici» (numéro 6, p.9, 1971).

Lieu d'une réflexion collective sur le cinéma au Québec, cette revue favorise la cohabitation de différents discours. Or, l'étude que nous proposons, bien qu'elle permette d'observer la divergence d'opinion qui existait dans le milieu cinématographique à l'époque, entend se concentrer à dresser un portrait de l'argumentaire des rédacteurs de la revue et à révéler leurs principales préoccupations envers le cinéma québécois. Pour entamer ce chapitre, nous exposerons la place accordée au cinéma québécois dans les pages de *Cinéma/Québec*. Ensuite, nous observerons comment les membres du comité de rédaction analysent les conditions qui freinent l'émergence d'un cinéma national. De plus, nous verrons que les rédacteurs, véritables promoteurs d'une culture nationale québécoise, apprécient et valorisent les oeuvres qui leur semblent orientées de cette façon et déprécient les autres. Nous observerons également comment certains rédacteurs de la revue participent à une meilleure connaissance de l'histoire du cinéma au Québec et nous tenterons de souligner quelles sont les répercussions de ces recherches dans l'élaboration du discours sur le cinéma québécois contemporain.

Une revue centrée sur le Québec, mais ouverte sur le monde

Comme son nom le suggère, *Cinéma/Québec* est d'abord orientée sur le cinéma québécois et sur la situation du cinéma dans la province. Mais, les rédacteurs abordent aussi l'ensemble de la cinématographie mondiale.

Le cinéma des auteurs reconnus (principalement américains et européens) et certaines productions hollywoodiennes qui se démarquent par leur mise en scène novatrice ou par la nature audacieuse du propos qu'elles véhiculent sont abondamment critiqués. Toutefois, bien que généralement appréciées des rédacteurs de *Cinéma/Québec*, ces productions ne doivent pas servir de modèle à la production québécoise.

Les cinématographies nationales qui émergent à la grandeur de la planète retiennent particulièrement l'attention du comité de rédaction de *Cinéma/Québec*. Probablement pour des raisons linguistiques et d'accessibilité, les rédacteurs se penchent principalement sur le cinéma de la francophonie et sur celui du continent africain, mais ils proposent également quelques textes sur le cinéma d'Amérique Centrale et d'Amérique du Sud. Dans un registre similaire, la revue consacre quelques textes au cinéma afro-américain qui s'inscrit dans le processus d'affirmation identitaire.

Valorisant les différentes cinématographies nationales, le comité de rédaction souligne, dès le premier numéro, la nécessité de les étudier afin de mieux comprendre le rôle du cinéma au Québec : «Qu'on se consacre alors en priorité au cinéma québécois va de soi. Mais si nous n'entendons plus être à la remorque de l'étranger, nous désirons néanmoins nous mettre à l'écoute des jeunes cinémas du monde entier, car leur combat ne saurait nous laisser indifférent» (volume 1, numéro 1, p.4, 1971).

Une cinématographie nationale québécoise ?

Plusieurs textes publiés dans *Cinéma/Québec* remettent en cause l'existence d'une cinématographie québécoise, d'un cinéma collectif qui parlerait du Québec avec une approche québécoise. Selon le cinéaste Jacques Godbout, «s'il existe des cinéastes québécois et des films du même nom, il nous faudrait un effort sérieux d'imagination pour parler d'un "cinéma québécois" comme on peut parler d'une "Littérature québécoise"» (volume 1, numéro 7, p.5, 1972). Plusieurs numéros plus tard, Jean-Pierre Lefebvre abonde dans le même sens lorsqu'il écrit:

...il y a quinze ans tout le monde se battait pour un cinéma québécois, aujourd'hui on se bat pour des cinémas, québécois ou autre. Il y a quinze ans on se battait pour un tout, maintenant c'est pour les parties et leurs intérêts souvent inconciliables avec le tout. Maintenant, il y a autant de groupes qu'il n'y a de mamelles dans

l'industrie commerciale, l'industrie culturelle et/ou la politique...
(Numéro 44, p.33, 1976).

Ainsi, selon ces deux cinéastes, la difficulté de développer un cinéma collectif relève de l'absence de solidarité ou de concertation entre les réalisateurs québécois. Pour Lefebvre, la situation apparaît d'autant plus inquiétante qu'elle plongerait le cinéma québécois dans une impasse : «Présentement, nous, cinéastes, agissons comme des ouvriers de la construction qui, ayant obtenu ce qu'ils réclamaient, construisent des taudis inhabitables que pourtant habiteront leurs semblables» (numéro 44, p.33, 1976). Toutefois, si cette cinématographie nationale québécoise n'existe pas, ils soulignent l'importance de la voir émerger.

De son côté, Jean-Pierre Tadros, directeur de la revue, est convaincu de l'existence d'un cinéma québécois : «si un cinéma québécois existe (ce dont tout le monde est conscient), c'est avant tout par la volonté de ceux qui le font. C'est-à-dire que cela a impliqué et impliquera toujours une lutte sans répit pour affirmer la primauté d'un cinéma national face à un bi-culturalisme récupérateur» (volume 3, numéro 3, p.6, 1973). Ainsi, s'il croit en l'existence d'une cinématographie québécoise, il juge qu'elle prend forme en marge de la production commerciale et qu'elle est peu favorisée par les institutions. De plus, il est, lui aussi, peu enthousiaste quant au futur du cinéma québécois.

Pour une cinématographie ancrée dans la société

«On ne peut plus accepter n'importe quoi, sous le simple prétexte que c'est québécois. On a dépassé ce stade, et on est en droit d'être plus exigeant. On ne demande pas des chefs-d'oeuvre, mais au moins des films qui se tiennent et qui se trouvent aussi en accord avec notre réalité» (volume 3, numéro 4, p.17, 1973-74). Par cette affirmation, Jean-Pierre Tadros expose les exigences minimales auxquels devraient se plier les films québécois et réclame un cinéma à l'image de la société qui revendique ses particularités

bien locales tant aux niveaux du sujet que de la mise en scène, puisque le discours ne peut être séparé de la manière dont il est amené.

La cinématographie québécoise appuyée par *Cinéma/Québec* consiste en une production autant documentaire que de fiction qui favorise et participe à la réflexion sociale du peuple québécois. Comme on le souligne dans l'éditorial du numéro 50 :

le Québec a besoin d'un cinéma profondément, authentiquement national. Et pas seulement de fiction, mais d'un cinéma qui puisse accepter tous les genres. Un cinéma, donc, qui nous permettrait de nous découvrir en même temps qu'il essaierait de dire au reste du monde ce que nous sommes, ou ce que nous essayons d'être (numéro 50, p.4, 1977).

Mais, s'il est possible de révéler des tendances dans le discours des critiques de *Cinéma/Québec*, il ne faut pas nier que la grande latitude qui leur est accordée pour juger des oeuvres engendre parfois certaines discordes ou propos contradictoires au sein de la rédaction. À titre d'exemple, le film *Pour le meilleur et pour le pire* (Claude Jutra, 1975) est défendu par Francine Laurendeau et dénoncé par Richard Gay (volume 4, numéro 8, 1975).

Lorsque la production québécoise engendre peu d'enthousiasme

Le discours ambiant sur la production québécoise est peu favorable. Dans un texte au ton très ironique, Pierre Demers n'est pas tendre envers la situation d'ensemble du cinéma au Québec:

Tout, dans le cinéma d'ici, provoque (incite, excite) ce rire, ce déséquilibre, ce vertige libérateur: son histoire, celle des films (leurs modes de production, de fabrication, de diffusion, de lecture) et la petite histoire de nos habitudes (réflexes) cinématographiques. Ce qui entoure les films québécois (leur sortie à la télé, la publicité faite autour, leur utilisation par l'idéologie dominante, le clergé, la profession même, les vedettes, et leurs fameux prix à l'étranger) tombe dans le comique le plus invraisemblable, si on accepte de prendre pour synonymes de comique: ridicule anachronique, insensé, anormal, mal entendu et mal vu (volume 1, numéro 3, p.6-7, 1971).

Au fil des années, les rédacteurs constatent que la grande majorité des productions cinématographiques québécoises ne répond pas à leurs attentes. Selon eux, les productions québécoises sont trop souvent isolées de la réalité (sociale et politique) de la province. À cet effet, Yves Lever prétend qu'il n'y a «[à] peu près rien dans cette abondante production, où le meilleur voisine le pire, qui s'attache à interpréter les problématiques collectives du présent». Il se désole ensuite de constater que le cinéma québécois est «[u]n cinéma qui, dans la joie ou la douleur, chante la vie plutôt que d'essayer de la changer» (volume 4, numéro 5, p.15, 1975)⁴⁵.

Soulignant l'indifférence et l'inaction du gouvernement, Jean-Pierre Tadros affirme que le cinéma québécois repose essentiellement sur les épaules de certains cinéastes⁴⁶ et c'est avec désolation qu'il constate l'exode de cinéastes comme Claude Jutra et Francis Mankiewicz vers le Canada anglais et le silence de certains auteurs importants comme Gilles Carle et Denys Arcand (numéro 48, p.19, 1977).

Pour le cinquantième numéro de *Cinéma/Québec*, on propose un constat assez pessimiste de la production cinématographique québécoise et de son avenir, en suggérant qu'une grande partie du cinéma réalisé au Québec n'aurait que peu à voir avec un cinéma québécois et ne servirait qu'à entretenir la survie d'une industrie. Ainsi, malgré le cinquantenaire de la revue, le coeur du comité de rédaction est loin d'être à la fête. On écrit

⁴⁵ Cherchant à synthétiser la production cinématographique québécoise, Yves Lever divise la production actuelle en quatre types: la comédie loufoque, sexy ou non, qui ressasse les mêmes clichés avec les mêmes vedettes; les films historiques exploitant l'aliénation du passé lointain ou encore proche; les films sur les marginaux de toutes sortes; les films que l'on pourrait appeler "de tendresse".

⁴⁶ À cet effet, Jean-Pierre Tadros affirme, entre autre, que le cinéma québécois «survit toujours grâce à Pierre Perrault et *Un royaume vous attend*, virulent procès des technocrates québécois qui n'ont pas fini de mettre le pays à terre; grâce à Michel Brault, dont *Le son des Français d'Amérique* est la plus la plus belle découverte de ces années; grâce à Arthur Lamothe qui a su humblement donner la parole aux Indiens du Nord-Ouest québécois dans *Carcajou et le péril blanc*; grâce à Michel Moreau qui a fait du cinéma éducatif un art avec lequel il faudra désormais compter; grâce à Georges Dufaux et l'admirable *Au bout de mon âge...* Grâce à tous ces artisans du cinéma québécois qui continuent à se battre, dans les maquis, afin que notre cinéma ne devienne pas tout bêtement "international"» (numéro 48, p.20, 1977).

même : «...il ne faut pas se le cacher, rien ne va plus dans le monde du cinéma québécois» (numéro 50, p.4, 1977).

Dans les pages qui suivent, nous exposerons les principaux obstacles qui freinent l'émergence de la cinématographie québécoise souhaitée par les rédacteurs de la revue.

Le modèle industriel : menace pour la culture québécoise

Selon Jean-Pierre Lefebvre, la fondation de l'industrie cinématographique canadienne, favorisée par la création de la Société de développement de l'industrie cinématographique canadienne, en 1967, est responsable de la disparition de la particularité québécoise développée par les cinéastes québécois de l'ONF.

Le jour, en effet, où nous avons voulu nous intégrer à ces mécanismes "étrangers" de domination, nous nous sommes engagés sur la voie du plus parfait mimétisme, nous sommes devenus de la race des vendeurs d'automobiles dont le propre est, au nom de leur profit personnel, de servir les grands (entendre: les multinationales) et d'exploiter les petits (volume 4, numéro 8, p.38, 1975).

De plus, Lefebvre déplore, qu'alors que le cinéma québécois devrait être le reflet de la société, on cherche plutôt à calquer un modèle qui ne représente pas la province (volume 4, numéro 9-10, p.45, 1975).

André Pâquet s'oppose également à l'adoption d'un mode de production industriel dont il a du mal à comprendre l'adhésion aveugle. Il écrit à cet effet :

J'ai comme l'impression que le mythe de "l'industrie" est en train de scléroser notre cinéma dans ses articulations. Nous sommes en train d'établir à divers niveaux de l'activité cinématographique des structures, des organismes et des institutions dont tentent de se libérer les jeunes cinématographies un peu partout dans le monde (volume 1, numéro 3, p.31, 1971).

Quelques années plus tard, Pâquet récidive et affirme que le cinéma doit être extirpé du mode dominant qui le transforme en simple produit commercial afin de produire un cinéma davantage personnel, politique ou social. Évacuant le critère de rentabilité, il écrit : «Il faut

peut-être lutter pour un cinéma qui perde de l'argent, mais qui, en fin de compte, rejoint la société» (volume 2, numéro 2, p.25, 1972). L'argent devrait cesser d'être le moteur de la production cinématographique.

Dans un même ordre d'idée, Jean-Pierre Tadros considère que le cinéma québécois s'est malheureusement perdu dans la quête d'une formule magique. Son constat est d'ailleurs extrêmement sévère envers la production commerciale d'ici : «il faut bien avoir le courage de le dire, le cinéma commercial québécois est en train tout simplement de tuer le cinéma québécois : le public n'en veut plus de ce cinéma aux “deux pieds dans la même bottine”!» (volume 4, numéro 6, p.5, 1975). Quelques numéros plus tard, sans condamner l'ensemble du cinéma de fiction, le directeur de la revue regrette que l'on délaisse toute une tradition documentaire alors que la renommée du cinéma d'ici reposait pourtant sur le cinéma direct : «En voulant rendre rentable une industrie qui n'avait aucun moyen de l'être, il s'est vite créé dans le milieu cinématographique québécois une certaine psychose du succès commercial. Il fallait que chaque film produit devienne à tout prix rentable ; et cela en suivant les règles du jeu déterminées, imposées par les Américains et leurs prête-noms québécois» (numéro 48, p.19, 1977).

Cependant, pour plusieurs rédacteurs de *Cinéma/Québec*, c'est moins l'idée d'une industrie cinématographique qui déplaît que le type d'oeuvres qu'un tel système engendre. Ainsi, plusieurs collaborateurs défendent l'idée d'une industrie cinématographique québécoise en autant qu'elle soit ancrée dans la réalité de la province et que les oeuvres produites soient authentiquement québécoises, à l'image de la société.

L'apport gouvernemental

Les rédacteurs de *Cinéma/Québec* craignent la dépendance aux institutions fédérales (l'ONF et la SDICC). Selon André Paquêt, «[i]l est bien évident que notre cinéma a besoin

de structures pour survivre. Mais encore faut-il que ces structures lui permettent de se développer en tant qu'expression de notre culture, de ses préoccupations, de notre contexte propre» (volume 1, numéro 5, p.19, 1971). Or, plusieurs s'entendent pour dire que le financement fédéral ne permet pas l'émergence d'un cinéma (véritablement) québécois. À cet effet, Jean-Pierre Lefebvre écrit de manière plutôt cinglante : «Dans le fond, ce qu'on nous offre (nous, signifie peuple-public aussi bien que cinéastes-artisans-citoyens) ce sont les mêmes fausses perles, les mêmes bouts de miroirs brisés que celles et ceux qui ont marqué le début du massacre inconditionnel de nos frères Indiens» (numéro 41, p.29, 1976).

Mais si les rédacteurs sont assez critiques envers le fédéral, ils déplorent davantage l'inaction du gouvernement provincial en matière de cinéma. Plusieurs collaborateurs insistent alors sur l'importance d'élaborer une politique du cinéma au Québec afin de favoriser l'émergence d'une cinématographie nationale. Selon Carol Faucher :

...si on persiste à fonder l'avenir du cinéma québécois sur les structures actuelles ou sur l'absence de véritables structures, notre industrie est vouée à la mort, avant même de voir véritablement le jour. Et si le Gouvernement ne légifère pas, c'est peut-être qu'il continue de croire que notre culture n'est qu'une sous-culture, et que le Gouvernement favorise la culture dominante et étrangère, en obligeant nos producteurs de films à calquer leurs entreprises sur des patrons étrangers qui ne correspondent pas à notre réalité économique et qui empêchent de récupérer nos moyens de production et de diffusion (volume 1, numéro 1, p.32, 1971).

Le comité de rédaction de *Cinéma/Québec* insinue que le gouvernement provincial est indifférent à la construction d'une cinématographie québécoise. Ne craignant pas la dénonciation (et le recours à un humour irrévérencieux), il suggère l'incompétence du ministre de la culture du Québec en publiant une lettre fictive dans laquelle François Cloutier s'adresse à son psychiatre. Pour comprendre le ton de la lettre, en voici un extrait:

D'abord je n'y connais rien de rien... et ne suis pas tellement intéressé à voir la production locale, d'une part très vulgaire, à ce

qu'on me dit, et d'autres part très hermétique... trop engagée... Si au moins ces marginaux avaient attendu que soit consommée notre assimilation aux Etats-Unis, à ce moment-là nous aurions pu avoir une large tribune pour diffuser notre culture. (...) Mais je suis toutefois convaincu que le cinéma n'a jamais et n'aura jamais rien à voir avec la Culture... sinon il me semble que mes prédécesseurs s'en seraient préoccupé... (volume 1, numéro 2, p.5, 1971).

En 1973, l'équipe de rédaction profite de la campagne électorale pour insister sur l'importance d'une participation du gouvernement provincial en matière de cinéma et sur la nécessité d'instaurer une loi sur le cinéma (loi-cadre) afin de favoriser l'émergence d'une cinématographie nationale. De manière à attester de l'urgence d'agir, on cherche à démontrer que, en dépit de l'augmentation des budgets accordés aux films et de la reconnaissance de certains cinéastes à l'étranger, le milieu cinématographique québécois se porterait plutôt mal. Parmi les éléments dénoncés, on soulève le retour de la censure, l'exode de certains réalisateurs de renom et une accessibilité déficiente au financement public pour la nouvelle génération de cinéastes pendant que la SDICC finance des réalisations étrangères (volume 3, numéro 2, p.4, 1973).

Lorsqu'est (finalement) votée la loi-cadre⁴⁷, la législation est loin de plaire : «On l'attendait depuis treize ans, cette loi-cadre du cinéma. Et aujourd'hui, alors qu'elle nous arrive finement enrobée de bien des promesses, au lieu de crier victoire, on se sent atrocement violé. Et comme le cinéma québécois n'a plus rien d'une jeune fille douce, ce viol prendra des accents pour le moins dramatiques» (volume 4, numéro 2, p.5, 1975). Jean-Pierre Tadros déplore que ce projet de loi qui affectera de manière considérable la vie cinématographique et culturelle du Québec ne soit pas étudié en commission parlementaire. Essentiellement, ce qui est dénoncée par Tadros, c'est la trop grande responsabilité du

⁴⁷ Voir l'«Annexe A» pour le contenu de cette législation ou, pour une analyse de cette législation, Christian Poirier, *Le cinéma québécois : à la recherche d'une identité ? tome 2 Les politiques cinématographiques*, pp 79 à 81.

ministre des Affaires culturelles. Il souhaite un gouvernement actif, mais pas de n'importe quelle manière.

Les réserves des rédacteurs de *Cinéma/Québec* ne sont pas uniques. Plusieurs voix se lèvent et on entend faire de la revue un lieu privilégié pour participer à ce débat jugé «crucial pour l'avenir du cinéma québécois» (volume 4, numéro 4, p.3, 1975). D'ailleurs, *Cinéma/Québec* offre un portrait de la réception du projet de loi en publiant différents points de vue exposés suite à son dépôt.

Un changement de gouvernement, mais...

Pour les rédacteurs de cette revue à allégeance souverainiste, la victoire du Parti québécois aux élections du 15 novembre 1976 est annonciatrice d'un renouveau pour la société québécoise et, incidemment, pour son cinéma : «...la prise en charge par le parti québécois des destinées du Québec réintroduit au sein de la collectivité québécoise (et de son cinéma) un dynamisme que, depuis 1970, elle avait graduellement perdu» (numéro 45, p.5, 1976). Mais l'élection du Parti québécois entraîne également beaucoup de doutes et de questionnements quant à l'avenir de la culture québécoise comme en fait foi cette série de questions de Jean-Pierre Lefebvre:

[L]a dramaturgie québécoise va-t-elle devenir le prophète du présent et de l'avenir? Ou va-t-elle rester encrassée dans le désespoir politique et l'illusion de l'éphémère? (...) quel prix le milieu du cinéma québécois est-il prêt à payer pour être en concordance, en osmose avec le Québec? Ou alors allons-nous simplement éviter de nous interroger, éviter de tenter le long terme et chercher, une fois de plus le statu quo ? (numéro 45, p.9, 1976).

L'heure est maintenant à l'action et le gouvernement (ou plus précisément M. O'Neil, ministre des Affaires culturelles et des Communications) doit déterminer ce que doit être le cinéma québécois en fonction des aspirations de la société.

Quelque temps plus tard, le comité de rédaction de *Cinéma/Québec* constate amèrement que la prise du pouvoir par le Parti québécois n'a pas amenée les transformations souhaitées et appréhendées. Selon Jean-Pierre Tadros, «[l]e dossier cinéma végète, embourbé dans les multiples contradictions d'un milieu qui n'arrive toujours pas à s'entendre sur des objectifs communs» (numéro 54, p.7, 1978). De son côté, Patrick Straram est extrêmement critique envers le gouvernement provincial. Suggérant que ce dernier participe au conditionnement de la population, il propose même un rapprochement avec les pratiques des Nazis :

“Quand on me parle de culture, je sors mon revolver!” clamait Goebbels quand je naissais, et sur les places publiques en Allemagne les Nazis brûlaient les livres. Plus adroitement, c'est ce que font aujourd'hui au Québec les Appareils Idéologiques d'Etat et tous les parasites qui trafiquent la Norme. On ignorantise pour exploiter une collectivité qui, démunie de tout savoir, est incapable du moindre sens critique, avec lequel résister à l'injustice, l'inconsistance, l'indifférence. A la dépossession de soi en tant que sujet et d'un lieu où être (un pays)... (numéro 53, p.10, 1978).

Dans un registre différent, peu de temps avant que ne cesse de paraître la revue, Jean-Pierre Tadros déclare que si l'arrivée au pouvoir du gouvernement de René Levesque n'a pas engendré la transformation du milieu cinématographique québécois, elle a tout de même permis d'observer que le cinéma québécois s'enfonçait dans un gouffre en tendant vers le modèle américain. Mais Tadros souligne également que le cheminement du cinéma québécois n'est pas sans rappeler l'évolution de la société québécoise en général :

A la décharge du cinéma québécois et de bien de ses artisans, il faut vite ajouter qu'il ne faisait que partager, à sa manière, les rêves de tout un peuple. Un peuple malgré tout essoufflé par cette Révolution tranquille qui l'avait tiré de son apparente léthargie, mais qui n'en continuait pas moins à aspirer à de grandes choses. Il faut reconnaître alors qu'on a su drôlement le gâter. Et le cinéma québécois s'est laissé prendre au jeu... (numéro 48, p.18, 1977).

L'américanisation du cinéma québécois ne serait peut-être finalement que le reflet d'une société en processus d'américanisation.

Lorsque la coproduction évacue la spécificité québécoise

Promoteur du (véritable) cinéma québécois, Jean-Pierre Tadros est peu favorable à la co-production et déplore que le gouvernement y participe abondamment. Sans rejeter complètement cette forme de financement, le directeur de la revue affirme : «ce n'est pas la coproduction en soi qui est en cause ici, mais la façon aberrante de la pratiquer qui pousse inexorablement notre cinéma dans les mains des financiers et non pas dans celles des artisans du cinéma» (numéro 48, p.21, 1977). Très pessimiste pour le futur, Tadros écrit : «...autant dire que le cinéma québécois n'a plus sa place dans ces combines imaginées par des avocats et des comptables qui ont vu dans le cinéma une intéressante échappatoire fiscale» (numéro 48, p.21, 1977).

Quelques temps avant que la publication ne disparaisse, soulignant que les films sont déterminés par les financiers plutôt que par les cinéastes, Jean-Pierre Tadros soutient que l'objectif premier de ces productions est la rentabilité : «à ce cinéma [international], semble-t-il, il n'est plus rien d'impossible. Du moment que les stars sont là, que le sujet (forcément commercial) est là, et que le film parle un bon anglais, comment voudriez-vous manquer votre coup!» (numéro 52, p.15, 1978) Ainsi, il craint que la coproduction favorise les oeuvres qui évacuent la spécificité québécoise.

Sur la censure (politique)

Au tournant des années 1970, un (nouveau) débat sur la censure (re)naît dans la province. Assez critique envers la résurgence d'un argumentaire qu'il juge désuet, le comité de rédaction de *Cinéma/Québec* publie un texte écrit dans les années 1920 par Euclide Lefebvre, un féroce opposant au «cinéma corrupteur», dont les arguments s'avèrent similaires à ceux employés un demi-siècle plus tard (volume 1, numéro 2, p.10-11, 1971). Attribuant le retour d'un discours qu'elle croyait révolu à l'absence d'une critique adéquate

au Québec, la direction de la revue entend remédier à la situation en développant davantage sur ce qu'elle considère être la véritable problématique : la censure politique. Elle consacre d'ailleurs une bonne partie du second numéro à ce sujet.

Les rédacteurs de *Cinéma/Québec* dénoncent eux-aussi l'interdiction de diffusion du film *On est au coton* de Denys Arcand par l'Office national du film. Selon le comité de rédaction, les censeurs font fausse route en interdisant la diffusion de ce long métrage sous le (faux) prétexte de l'inexactitude des faits exposés : «on [ne] censure jamais les fausses nouvelles, on les dénonce. Alors pourquoi a-t-on tellement peur de laisser le public en juger?» (volume 1, numéro 2, p.4, 1971). Dans le numéro suivant, déplorant la décision de l'ONF, on révèle l'effet pervers d'une telle pratique au sein de l'organisme en supposant que plusieurs intervenants auront un mot à dire dans le choix des projets cinématographiques à financer.

Ainsi, un projet de long métrage accepté par le comité du programme, instance suprême en la matière, est refusé par le grand patron POUR DES RAISONS POLITIQUES. Un autre projet sera refusé par le comité du programme à l'instigation du service de la distribution qui le jugeait NON COMMERCIAL. Voici donc les critères qui entrent maintenant en ligne de compte dans cet organisme d'Etat, à vocation culturelle viendra-t-on nous rappeler» (volume 1, numéro 3, p.5, 1971).

Très présente dans les premiers numéros, la question de la censure se fait ensuite assez discrète, sans toutefois véritablement quitter les pages de la revue. Elle reste une préoccupation latente pour les rédacteurs qui craignent une auto-censure des cinéastes. La totale liberté de création serait essentielle pour favoriser l'émergence d'une cinématographie nationale.

Des salles peu accueillantes pour le cinéma québécois

Au tournant des années 1970, selon les rédacteurs de *Cinéma/Québec*, la majorité des salles de cinéma de la province, qui appartiennent aux majors américains, diffuseraient

principalement un cinéma hollywoodien (ou ses avatars québécois et autres). Comme le souligne Jean Chabot, «[c]e monopole (...) participe de ce qui s'appelle l'impérialisme américain: selling the american way of life. Il n'est a-politique qu'en apparence: en réalité, il est plutôt dictatorial et ne supporte même pas l'opposition, à moins qu'elle ne soit intégrée à son système de langage et de pouvoir» (numéro 46, p. 26, 1977). Ainsi, le système d'exploitation commercial n'accorde que peu d'espace au (véritable) cinéma québécois et aux cinématographies nationales que tentent de mettre en valeur les rédacteurs de *Cinéma/Québec*.

Devant l'hégémonie des majors qui entraîneraient selon André Pâquet une domination à la fois économique et culturelle du Québec (volume 4, numéro 4, p.27, 1975), certains collaborateurs de la revue adoptent un discours flirtant parfois avec la rhétorique marxiste. Jean Chabot prétend que la faible variété de l'offre de films dans les différentes salles commerciales du Québec amène un conditionnement du spectateur et soutient que le modèle actuel permet à la bourgeoisie de répandre et même d'imposer son idéologie à la masse :

Le cinéma joue de cette aliénation à la fois comme soupape et comme mécanisme de sûreté, comme un bon gros chien qui rabat le troupeau vers l'abattoir tout en jouant avec les enfants. Quant à la bêtise générale de ces films, elle a aussi sa fonction: séparer les forces vives de la culture des forces vives du prolétariat. (Derrière cette fiction (...) se tient un ordre du monde que le film vient nous vendre ou dans lequel il nous entretient, comme une bonne plante avec du fumier (volume 1, numéro 2, p.21, 1971).

Avec l'intention de trouver des solutions qui permettraient au cinéma québécois d'atteindre le public, certains collaborateurs s'intéressent à des modes d'exploitation en marge du modèle commercial. Mais, ces modes de diffusions parallèles, aussi intéressants soient-ils, ne peuvent être que des solutions temporaires. À cet effet, le comité de rédaction écrit : «méfions-nous de ces ghettos qui ne feraient qu'étouffer notre cinéma. Le cinéma

québécois sera partout ou ne sera pas» (volume 1, numéro 3, p.3, 1971). Certaines initiatives de pays étrangers comme la Belgique ou la Suède, explorées par des collaborateurs, semblent être des pistes à suivre pour la transformation du système de distribution-exploitation. De son côté, André Paquêt est plutôt catégorique : «De solutions, je n'en ai pas (puisque la seule solution véritable c'est le changement radical de la société)» (volume 2, numéro 2, p.25, 1972).

Au-delà du contexte : évaluation des oeuvres

Les pages précédentes ont permis de révéler pourquoi la réalité du financement, la censure (politique) et le système d'exploitation-distribution au Québec sont perçus par les rédacteurs de la revue comme des obstacles à l'émergence d'une cinématographie nationale québécoise. Toutefois, malgré ces nombreuses entraves, l'acharnement de plusieurs cinéastes engendre une production qui correspond à leurs aspirations et leur permet de croire en sa contagion à l'ensemble de la production cinématographique québécoise.

Dans les pages suivantes, nous observerons la réception critique des films québécois. Nous verrons d'abord rapidement comment et pourquoi sont critiqués, de manière plutôt virulente, certaines oeuvres que les cinéastes québécois devraient à tout prix éviter d'imiter. Ensuite, nous exposerons les éléments qui contribuent, selon les rédacteurs, à construire un cinéma typiquement québécois.

Ces films qui ont très peu à voir avec le cinéma

Défenseurs d'un cinéma à vocation artistique, les rédacteurs de *Cinéma/Québec* sont très critiques à l'endroit de certaines productions telles *Tiens-toi bien après les oreilles à papa* (Jean Bisonnette, 1971) ou encore *Le p'tit vient vite* (Louis-Georges Carrier, 1972) qui renverraient davantage à des sous-produits télévisuels qu'à des oeuvres cinématographiques. À titre d'exemple, alors qu'elle critique le film de Louis-Georges

Carrier, Ginette Charest affirme : «Il ne s'agit donc pas vraiment de cinéma, mais bien de télévision et surtout de mauvaise télévision. Et c'est d'autant plus pénible que c'est sur grand écran» (volume 2, numéro 4, p.41, 1972).

La sexualité n'effraie pas les rédacteurs de *Cinéma/Québec*. Certains rédacteurs proposent même quelques critiques nuancées sur des films pornographiques. Par exemple, Francine Laurendeau conclue son texte sur le film *The Devil in Miss Jones* (Gerard Damiano, 1973) en affirmant : «...il ne s'agit pas d'un chef-d'oeuvre. Mais dans l'histoire - jusqu'ici lugubre - du cinéma porno, l'événement méritait d'être signalé» (volume 3, numéro 2, p.49, 1973). Toutefois, les fictions québécoises qui exploitent la sexualité reçoivent un accueil généralement hostile de la part des critiques de *Cinéma/Québec* qui dénoncent la fonction de la sexualité dans ces productions. Comme le souligne Richard Gay, un film comme *Après-ski* (Roger Cardinal, 1971) n'est pas condamnable à cause de la nudité qu'il montre, mais plutôt parce «qu'il installe le spectateur dans une gratuité, une insignifiance, une hypocrisie et enfin une aliénation par la banalisation du sexe et de l'imaginaire» (volume 1, numéro 7, p.38, 1972). Comme en témoigne la critique de *Sept fois...(par jour)* (Denis Héroux, 1971) signée par Richard Gay, c'est davantage l'hypocrisie de ces films qui déplaît : «Si au moins Héroux réalisait des films de sexe, mais non, de la peau, rien que de la peau. Rien à voir avec le sexe, enfin si peu que finalement toute cette chair échoeure [sic] comme ces vitrines de délicatessen ou s'entassent des "sundaes" boursoufflés» (volume 1, numéro 5, p.29, 1971).

De plus, plusieurs critiques de *Cinéma/Québec* déplorent que ces productions ne cherchent à répondre qu'à des intentions mercantiles. À cet effet, alors qu'il aborde la question de la censure, Richard Gay souligne l'insignifiance du sujet et de l'esthétisme des films *Pile ou Face* (Roger Fournier, 1970) et *Après-ski* (Roger Cardinal, 1971) qu'il associe au commerce plutôt qu'au cinéma. N'hésitant pas à employer un langage direct pour

dénoncer ces productions, ce critique écrit : «en montrant des Québécois, qui se fourrent sur l'écran, ce sont les gens d'ici qu'ils (les auteurs de ce genre de pellicule) fourrent. Le langage est cru, me direz-vous, mais la réalité l'est encore plus. Le public d'ici est victime; il faut donc, informer, éduquer, sensibiliser pour que finalement il ne soit plus dupe» (volume 1, numéro 2, p.9, 1971).

Pour un cinéma de fiction (véritablement) québécois

Défenseurs d'un cinéma à l'image du Québec, les rédacteurs de la revue valorisent les oeuvres de fictions cinématographiques qui n'empruntent pas la même voie que le cinéma hollywoodien et déplorent que certains cinéastes québécois proposent des films calqués sur ce modèle. Le film *Jos Carbone* (Hugues Tremblay, 1976) permet à Pierre Demers de souligner l'impasse d'une telle avenue : «*Jos Carbone* vient de faire la preuve que certains jeunes cinéastes québécois ignorent encore le cul-de-sac du circuit commercial québécois et continuent à faire des longs métrages sur les modèles hollywoodiens (avec petites vedettes locales, grosse publicité ridicule, puissant mélodrame, et fausse représentation)» (numéro 43, p.41, 1976). Mais, si cette production commerciale est perçue d'un mauvais oeil par les rédacteurs de *Cinéma/Québec*, on précise tout de même qu'elle est représentative d'une portion de la société québécoise.

Sans faire l'unanimité, les oeuvres de Gilles Carle sont généralement perçues par les critiques de *Cinéma/Québec* comme étant des productions commerciales de qualité qui manifestent une spécificité bien québécoise. D'ailleurs, alors qu'il aborde *La mort d'un bûcheron* (Gilles Carle, 1973), Guy Borremans écrit :

ceux qui l'accusent de fabriquer des "grandes machines commerciales" n'ont rien compris. Gilles a un talent d'artisan face au cinéma; et merde cela nous manque beaucoup. C'est aussi, derrière les mots, les allusions, les contrepéties et autres formes elliptiques d'annoncer ses vérités, ses peurs et ses faiblesses, un homme qui possède un rare talent de pénétration de la réalité (de

notre réalité). Il reste pour moi, avec un autre Gilles (le Groulx du *Chat dans le sac*, et qui ne le sera plus jamais peut-être) un véritable porte-image du Québec (volume 2, numéro 5, p.27, 1973).

Carle semble même être perçu comme le porte étendard du cinéma commercial québécois de qualité. Comme le souligne Jean-Pierre Tadros dans sa critique de *La tête de Normande St-Onge* (1975) : «Le cinéma commercial se portait bien mal ; Carle vient de lui donner un nouveau souffle en le réconciliant, en partie, avec son public. Gageons qu'avec ce succès, et celui tout relatif de *Pour le meilleur et pour le pire* de Claude Jutra, le cinéma d'auteur vient de regagner une bataille au Québec; il faudra désormais compter avec» (volume 4, numéro 8 p.7, 1975). Toutefois, ce ne sont pas toutes les oeuvres de Carle qui sont appréciées. Alors qu'il critique *Les Corps célestes* (1973), Pierre Demers juge que l'image de l'Abitibi n'y est réduite qu'à des détails grossis par la caricature et souvent chargée de préjugés. Suggérant même un rapprochement avec *Deux femmes en or* (Claude Fournier, 1970) et *Les chats bottés* (Claude Fournier, 1971), il affirme que ce film «a des allures de comédie américaine bâclée, de séance loufoque de collègue où se mêlent avec un certain mauvais goût le sexe, la religion, la famille, les anachronismes, les gros gags sur la police, sur l'autorité, etc.» (volume 3, numéro 3, p.13, 1973). Comme quoi la ligne entre le divertissement facile (à l'américaine) et le divertissement de qualité (à la québécoise) est parfois très mince!

Les sorties rapprochées des films *La Gammick* (Jacques Godbout, 1974) et *Gina* (Denys Arcand, 1975) permettent d'observer concrètement que les rédacteurs souhaitent que les productions québécoises manifestent une saveur locale plutôt qu'elle ne relève que d'un simple mimétisme du modèle hollywoodien.

Pour Pierre Demers, le propos de *La Gammick* est en grande partie désactivé par la forme du film. En tentant de dénoncer la domination québécoise par l'impérialisme américain, Jacques Godbout tomberait dans le piège du modèle américain. Ce qui fait dire à

Demers : «Si la pègre montréalaise reçoit ses ordres de New York, le cinéma policier québécois doit également tenir compte des modèles hollywoodiens. Arcand a vite compris qu'il fallait ici faire des anti-films noirs; Godbout a tenté pour sa part de réaliser un vrai film noir, un vrai film policier» (volume 4, numéro 2, p.10, 1975). Mais la position de Demers n'est pas partagée par tous.

Le cinéma de Denys Arcand retient particulièrement l'attention des rédacteurs de *Cinéma/Québec* et le cinéaste reçoit, film après film, des critiques essentiellement positives. *La Maudite galette* (1972) fait d'ailleurs dire à Gilles Marsolais : «il est possible d'affirmer notre différence, de dire notre façon d'être au monde sans se laisser glisser sur la pente facile de la complaisance» (volume 2, numéro 3, p.8, 1972). Dans le même numéro, Richard Gay considère que ce long métrage, sans être sans faille, est le plus signifiant de la rentrée 1972-1973 et juge que ce film s'inscrit pertinemment dans l'oeuvre du cinéaste : «Arcand continue, mais de manière fictive cette fois, la démarche qui est sienne depuis son premier long métrage, soit celle d'un regard précis, sévère et sans compromis sur la condition de vie des Québécois. Arcand, ne l'oublions pas, est licencié en histoire et, à travers ses films, l'historien examine le sort de son peuple» (volume 2, numéro 3, p.26, 1972).

Sa production suivante reçoit sensiblement le même accueil. Pierre Vallières croit que «[l]e parti pris de lenteur, propre à maints cinéastes italiens, que Denys Arcand s'est imposé tout au long de son dernier film, Réjeanne Padovani, lui a permis de réaliser l'oeuvre jusqu'à maintenant la plus accomplie, et pourtant la plus politique, du cinéma québécois» (volume 3, numéro 3, p.8, 1973). Il prétend également que ce film est la preuve que la fiction est parfois plus apte à présenter certaines situations et, par conséquent, peut dénoncer plus fortement que le documentaire : «Cette réalité politique profonde ne se laisse

pas saisir facilement et aucun schéma ni aucun documentaire n'est en mesure de l'exprimer correctement» (volume 3, numéro 3, p.8, 1973).

L'année suivante, le film *Gina* (1975) suscite quelques petits bémols de Richard Gay : «On sent que le réalisateur de *On est au coton* lorgne de plus en plus du côté de l'action et du mouvement. Or, sa formation d'auteur de documentaire l'a mal préparé à un cinéma d'action et par conséquent ses tentatives dans ce sens ne sont pas parfaitement heureuses» (volume 4, numéro 2, p.13, 1975). Toutefois, sa critique est très positive et lui permet de souligner le talent de directeur d'acteurs d'Arcand, qualité qu'il considère rare dans la cinématographie québécoise, et l'importance de ce cinéaste dans le paysage cinématographique québécois : «C'est parce que *Gina* examine avidement ce réel, notre réel, en souligne crûment les conditions et en dégage lucidement les significations, que ce film confirme le talent de Denys Arcand, un talent dont notre cinéma et notre société ont plus que jamais besoin» (volume 4, numéro 2, p.14, 1975).

Pour les fictions en marge de la production commerciale

Désirant un cinéma québécois affranchi de la banalité d'un cinéma commercial, certains rédacteurs de *Cinéma/Québec* valorisent l'audace des réalisateurs. Patrick Straram prétend même que ce sont ces films singuliers qu'il faut mettre de l'avant.

Si l'on veut exporter le cinéma québécois, ce ne sont pas les films de Carle et de Arcand, fabriqué sur le modèle hollywoodien le moins intéressant, qu'il faut envoyer; ce sont "On est loin du soleil" et "Tendresse ordinaire" de Jacques Leduc, "O.K. Laliberté" de Marcel Carrière, "Bar salon" de André Forcier, "Ti cul Tougas" de Jean-Guy Noël (Groulx, c'est une autre "histoire" il filme "comme" Rivette, Godard et Straub, en rien significatifs des cinémas français, suisse et allemand) (numéro 45, p.38, 1976).

Patrick Straram élabore ici un palmarès qui apparaît plutôt représentatif de l'opinion de la majorité des rédacteurs de *Cinéma/Québec* qui se positionnent comme défenseurs et promoteurs des oeuvres québécoises plus marginales.

Dans un ordre d'idée similaire, plusieurs rédacteurs souhaitent un retour à un cinéma québécois plus artisanal (et moins coûteux). À titre d'exemple, Pierre Demers, alors qu'il propose son point de vue sur le film *Guitare* (Richard Lavoie, 1974), se réjouit de constater un retour à la spontanéité et souligne que le petit budget du film est plus conforme à la situation du Québec.

Alors que la plupart des cinéastes québécois se lancent dans les super-productions et naviguent sur des bateaux hollywoodiens, un gars comme Richard Lavoie préfère une barque de 95,000.00 (...) à un paquebot de 450,000.00. Ce retour à la production plus décente, plus conforme à notre réalité économique est également entrepris par d'autres cinéastes québécois qui ont le métier et l'expérience de Richard Lavoie... (Volume 4, numéro 2 p.23, 1975).

Toutefois, comme nous l'avons observé plus tôt, les productions plus dispendieuses peuvent aussi avoir l'approbation des rédacteurs de la revue.

Le rôle politique et social du cinéma

Comme en témoigne la réception des oeuvres de Denys Arcand, les films politiques ou politisés ont la cote auprès des rédacteurs de la revue, mais puisque les rédacteurs sont animés par des idéologies différentes, ils n'aboutissent pas tous à la même conclusion lorsque vient le temps de donner leurs appréciations. L'exemple du film *Les Ordres* (Michel Brault, 1974) permet d'observer cette situation alors que la revue diffuse, dans le même numéro, deux critiques aux positions différentes.

Michel Brûlé, dans une critique plutôt nuancée, trouve dommage le manque d'analyse et d'explication sur les causes de la crise d'Octobre, mais insiste sur l'importance sociologique du film dans un texte qui prend la tangente d'une réflexion sur la situation

(politique) québécoise. De son côté, Pierre Vallières, un ancien membre du FLQ (donc impliqué directement dans la crise d'Octobre) remet en question la pertinence ainsi que la légitimité d'une oeuvre qui fait abstraction du contexte de la crise d'Octobre de même que du débat politique et public qu'elle a engendrée⁴⁸. Affirmant que le cinéaste a «manqué son coup» (volume 4 numéro 1, p.19, 1974) avec *Les Ordres*, il suggère que malgré la différence entre ce film et *L'état de siège* (Costa-Gravas, 1972) le résultat reste sensiblement le même : «Pour d'autres motifs que ceux de Costa-Gravas, mais avec les mêmes conséquences, Michel Brault contribue avec *Les Ordres* à l'épuration (dans le sens d'extinction progressive) de la mémoire historique et permet au pouvoir en place de faire oublier l'oppression d'hier pour mieux organiser celle d'aujourd'hui» (volume 4 numéro 1, p.19, 1974). Très critique envers le film, Vallières écrit:

Au lieu du choc salutaire dont tout le monde a un urgent besoin ces temps-ci, un film comme *Les Ordres* contribue à l'acceptation de l'apolitisme comme d'un fait inéluctable. De plus, il contribue à effacer de la mémoire des Québécois, et des autres, le machiavélisme d'un pouvoir politique pour qui le mensonge, le chantage et l'armée sont les instruments inséparables du maintien obligatoire des citoyens dans l'ignorance et la soumission (volume 4 numéro 1, p.19, 1974).

Autre élément à souligner à propos de la critique de certains films politisés ou à vocation sociale, comme nous avons pu le constater avec la réception du film *Les Ordres*, le sujet abordé par les cinéastes permet aux rédacteurs d'exposer leurs réflexions personnelles sur la société québécoise. Pour certaines oeuvres, cette réflexion prend souvent autant d'ampleur (sinon plus) que l'appréciation du film en tant que tel. À titre d'exemple, Pierre Demers n'évalue que très peu la valeur du film *Ti-Dré* (Annick de Bellefeuille, 1976) alors

⁴⁸ Dans un ordre d'idée semblable, alors qu'il proposait son point de vue sur le film *Bingo* (Jean-Claude Lord, 1974), Vallières, bien qu'il soulignait la qualité technique du film ainsi que l'imagination prometteuse de son réalisateur, dénonçait l'approche du cinéaste jugeant qu'elle ne permettait pas d'aller au-delà de la surface des événements. Il affirmait à cet effet: «En refusant de démontrer les mécanismes de la conspiration qui a présidé au "bingo", Jean-Claude Lord laisse le spectateur au niveau de l'infantilisme politique et des partis-pris mal dégrossis» (volume 3, numéro 6-7, p.33, 1974).

qu'il expose abondamment son point de vue (critique) sur la société québécoise.

Commentant la bonté du personnage présenté dans le film, il écrit:

Si par hasard, on pouvait trouver dix, vingt Ti Dré dans les quartiers populaires de Québec, Montréal, il se pourrait bien que le pouvoir économique et politique change de face rapidement. Car la leçon que nous donne Ti-Dré est de contester quotidiennement face à ce qui ne tourne pas rond (les poissons en conserve made in Japan dans les épiceries de la Gaspésie, les taudis sans électricité habités par des vieillards impotents, etc.); et cette leçon vaut pour chacun de nous (numéro 52, p.49, 1978).

Dans le même ordre d'idées, des collaboratrices de la revue abordent quelques films de la série *En tant que femme* de l'ONF entre 1972 et 1975. Ici aussi, on se penche surtout sur les sujets traités dans les films. D'une certaine manière, ces textes prolongent la réflexion, sur la condition des femmes dans la société québécoise, entamée sur pellicule.

Le cinéma québécois comme mémoire audiovisuelle

Devant la volonté de voir naître un cinéma qui représente le Québec, certains rédacteurs de la revue précisent l'importance de chercher à immortaliser une certaine image de la société ou des moments jugés importants de l'histoire québécoise en les fixant sur pellicule⁴⁹. Pour citer Pierre Demers, «il faut filmer notre histoire au vol et prévoir ces événements-catalyseurs. Le cinéma se fait alors mémoire nationale» (volume 4, numéro 3, p.11, 1975).

Discutant le film *Tricofil c'est la clé* (François Brault et Roger Lenoir, 1976), Jean-Pierre Tadros souligne l'urgence de filmer certains éléments du présent. Déplorant que ces productions soient très peu favorisées et que plusieurs embûches se dressent devant un cinéaste qui veut mener un tel projet à terme, il constate, entre autres, que les documentaires sont trop souvent des oeuvres de commande et que le Québec souffre

⁴⁹ Comme nous le verrons plus tard, cette idée n'est pas étrangère à la (re)découverte des films des pionniers du cinéma québécois et de la valeur sociologique qu'ils représentent pour cette génération qui leur succède.

d'absence de structure (outre la télévision) permettant de présenter un projet comme *Tricofil c'est la clé* (numéro 47, p.12, 1977).

Pierre Demers, alors qu'il critique *Jean Carignan, violoneux* (Bernard Gosselin, 1975), est lui, aussi, navré de voir que ces productions qui témoignent d'un présent ou qui révèlent les racines de la société sont généralement absentes des salles de cinéma.

Avec ce film, Bernard Gosselin confirme les possibilités du cinéma québécois témoin de nos origines et de nos courants culturels. C'est ce cinéma qui devrait, qui doit avoir sa place dans nos salles de cinéma à la grandeur du Québec. Si une loi cadre doit servir à quelque chose, c'est de favoriser la distribution de ces films d'ici dans le circuit commercial (volume 4, numéro 9-10, p.28, 1975).

L'importance du cinéma-direct et, plus largement, du documentaire

Si le cinéma de fiction divise parfois les rédacteurs de *Cinéma/Québec*, le cinéma-direct, bien qu'abordé que par quelques rédacteurs, engendre un discours homogène. Les rédacteurs semblent unanimes à l'idée qu'il corresponde à la vision idéale du cinéma québécois.

On apprécie que le cinéma-direct, puisqu'il prend racine à même la société québécoise et favorise une prise de conscience. À cet effet, Pierre Demers, alors qu'il critique le film *Au bout de mon âge* (Georges Dufaux, 1975), prolonge davantage le discours ou la réflexion du film qu'il ne parle de l'oeuvre elle-même tout en soulignant que l'intérêt du cinéma-direct résiderait dans sa volonté (et sa capacité) de révéler une facette de la société pour instiguer le débat.

Quand la majorité des films québécois concerneront tous ceux qui s'occupent de transformer la société québécoise; quand, dans les journaux d'ici, les critiques de cinéma seront remplacés par leurs confrères et les éditorialistes, on pourra dire que le cinéma québécois questionne résolument sa réalité sociale et nationale. Car le cinéma direct québécois (...) n'a d'autres prétentions que de nous faire éclater en plein visage nos injustices sociales, nos erreurs collectives, notre peu de conscience historique (numéro 43, p.36, 1976).

D'ailleurs, les films directs sont rarement jugés en fonction de leurs valeurs techniques ou esthétiques. Les critiques explorent davantage le sujet abordé et exposent leur point de vue sur ce que révèlent les oeuvres.

Vers le milieu des années 1970, on constate avec regret que le cinéma-direct semble disparaître du paysage cinématographique québécois. Selon Yvan Lamonde :

Nous en sommes au cinéma indirect, au cinéma de transposition: *Réjeanne Padovani* c'est indirectement du vécu, un symbole, un drapeau, connu; *Bingo*, et *Les Ordres* transportent la crise d'octobre 1970. Quel est le sens de tout cela? Pourquoi passe-t-on ainsi d'un cinéma direct ethnographique à un cinéma indirect politique? (volume 4, numéro 1, p.24, 1974).

À l'instar de Lamonde, Yves Lever, alors qu'il aborde le film *Jean Carignan, violoneux* (Bernard Gosselin, 1975), s'inquiète également de l'avenir du cinéma-direct. Précisant que c'est avec le cinéma-direct que «le Québec a déjà trouvé une certaine excellence», Lever affirme : «On ne peut pas ne pas songer (...) que ces pionniers encore actifs [Bernard Gosselin, Arthur Lamothe et Pierre Perrault] ne trouvent pas beaucoup de “disciples” plus jeunes à qui “portager” leur génie et leur technique» (volume 4, numéro 9-10, p.27, 1975). Toutefois, quelques numéros plus tard, Pierre Demers se réjouit que le cinéma-direct trouve écho chez la nouvelle génération de cinéastes québécois alors qu'il critique la réalisation collective *Mon bout du monde* (Bruno Carrière, Christian Chazel, Marcel Sabourin, Pierre Girard et Alain Sauvé, 1975):

Mon bout du monde n'a pas la poésie des films de Perrault et Gosselin, la valeur scientifique des documents de Léo Plamondon, mais il indique que certains jeunes cinéastes québécois savent utiliser le cinéma direct pour révéler la culture populaire d'ici. Le programme d'aide artisanale de l'ONF n'encourage donc pas seulement les nouveaux cinéastes québécois à se regarder le nombril (numéro 41, p.41, 1976) .

En 1977, on consacre le numéro 47 de *Cinéma/Québec* au documentaire québécois. Les intentions du comité de rédaction sont alors les suivantes : «Ce que l'on veut, avec ce numéro (...), c'est réhabiliter un cinéma trop longtemps occulté par toutes sortes d'intérêts. C'est réaffirmer aussi la nécessité d'un tel cinéma dans notre Québec à faire, sinon à refaire» (numéro 47, p.5, 1977). Ainsi, moins d'une année après la victoire électorale du Parti québécois, le comité de rédaction souhaite remettre le cinéma documentaire à l'avant-plan, mais cherche également à réanimer la réflexion (collective) sur la société et sur les défis qui l'attendent dans son cheminement vers l'indépendance du Québec. Selon les rédacteurs de *Cinéma/Québec*, le cinéma documentaire (direct) permet de souligner les travers de la société et de montrer, sans filtre, sa véritable image, ce que ne permettrait pas le cinéma de fiction qui aurait plutôt tendance à maquiller la réalité selon Jean-Pierre Tadros (volume 4, no 9-10, p.6, 1975) et qui ne s'occupe que très rarement des problématiques collectives selon Yves Lever (volume 4, no 5, p.15, 1975).

Un regard en arrière qui alimente le discours au présent

Dans les années 1970, l'histoire du cinéma au Québec est extrêmement parcellaire. Mais certains rédacteurs de *Cinéma/Québec* entendent remédier à cette carence et révéler que les débuts du cinéma au Québec remontent à bien avant l'Équipe française de l'ONF et la fin des années 1950.

La vulgarisation de la thèse de sociologie rédigée par Robert Boissonnault (étalonnée sur cinq numéros entre le volume 2, numéro 2, 1972 et le volume 2, numéro 8, 1973), annonce l'intérêt du comité de rédaction pour l'histoire du cinéma au Québec. Consacrés au cinéma de l'ONF à partir de l'année 1945, ces textes analysent un corpus qui est alors, dans l'ensemble, relativement connu par les historiens du cinéma. Ainsi, cette série d'articles n'offre que peu de nouveautés. Elle permet cependant d'observer l'évolution du cinéma

québécois et de ses cinéastes, tout en interrogeant la valeur du cinéma en tant que levier d'émancipation pour le Québec.

L'année suivante, Pierre Demers souligne l'importance d'investiguer les années qui précèdent la Seconde Guerre mondiale. Annonçant le début d'une série de textes portant sur quelques pionniers du cinéma au Québec, il écrit : «Il est grand temps de faire la lumière sur la pré-histoire de la pré-histoire du cinéma d'ici» (volume 3, no 4, p.29, 1974). Sans vouloir élaborer une histoire définitive du cinéma au Québec, il souhaite participer à l'élaboration de pistes de réflexion tout en essayant de démontrer que le cinéma d'ici se confond avec l'histoire des institutions québécoises et des préoccupations collectives. Son hypothèse de départ est la suivante : «le cinéma québécois, dès son origine, a toujours été un cinéma d'identification, un cinéma “d'intervention sociale” avant la lettre, un cinéma utile» (volume 3, no 4, p.29, 1974).

Au fil des ans, on propose des études sur le Service de ciné-photographie, sur les films *À la croisée des chemins*⁵⁰ (Jean-Marie Poitevin et Paul Guèvremont 1943) et *Le village enchanté*⁵¹ (Réal et Marcel Racicot, 1955) ou sur les pionniers Michel Vergnes, Albert Tessier, Maurice Proulx⁵², Léo Plamondon et Paul Vézina. Leurs films, principalement abordés en fonction de leur valeur sociologique, sont présentés comme étant annonciateurs du cinéma québécois pratiqué dans les années 1960-70.

[A]vant les années 40, avant l'ONF, l'OFQ (appelé en 1940 le Service de Cinéphotographie), avant la première vague de longs métrages commerciaux des années 50, avant la SDICC, des cinéastes solitaires ont fait des films ici et ont lancé le cinéma de chez nous sur des voies que les cinéastes d'aujourd'hui suivent encore (volume 3, numéro 6-7, p. 66, 1974).

⁵⁰ Ce film est le premier long métrage de fiction sonore du Québec.

⁵¹ Ce film est le premier long métrage d'animation du Québec.

⁵² Albert Tessier (numéro 52, 1978) et Maurice Proulx (volume 4, numéro 6, 1975) sont également interviewés.

D'ailleurs, dans sa volonté de faire un pont entre cette cinématographie et le cinéma-direct ou le cinéma plus artisanal pratiqué par certains cinéastes québécois dans les années 1960-70, Pierre Demers reproche à René Bouchard d'avoir fait part d'un «manque de perspective québécoise» avec sa filmographie d'Albert Tessier dans la mesure où il lui reproche de ne pas avoir tenté de démontrer comment le travail cinématographique de ce prêtre cinéaste prépare celui des cinéastes qui ont développé le cinéma-direct (volume 3, numéro 6-7, p.67, 1974).

Les rédacteurs de *Cinéma/Québec*, cherchant à élaborer la spécificité du cinéma québécois, semblent utiliser ces recherches sur les pionniers pour faire reposer le véritable cinéma québécois sur les bases du cinéma documentaire ou artisanal. À cet effet, alors qu'il aborde le travail de Léo Plamondon, Pierre Demers affirme : «le cinéma d'ici authentique a toujours été un cinéma ethnographique malgré lui, un cinéma révélateur, un cinéma en prise directe avec les traditions québécoises» (volume 4, numéro 9-10, p.33, 1975). Soulignant l'importance (sociologique) de ce type de production, il ajoute : «Je considère que la série des films ethnographiques de Léo Plamondon (...) est un apport beaucoup plus précieux pour le cinéma québécois (et la culture québécoise) que tous les films commerciaux subventionnés par la SDICC depuis sa naissance en 1968⁵³» (volume 4, numéro 9-10, p.33, 1975).

Conclusion

En 1978, la revue disparaît après 58 publications. Abordant les raisons responsables de la fin de *Cinéma/Québec* lors d'un entretien avec Marcel Jean pour *24 images* (numéro 144, p.31), Jean-Pierre Tadros, qui précise n'avoir jamais été rémunéré pour son travail de directeur, affirme que la publicité se vendait moins bien et que la rentabilité n'y était plus.

⁵³ La SDICC est créée en 1966, mais il faut attendre 1968 pour qu'elle entre en fonction.

Mais au-delà de l'aspect financier, il ajoute que l'équipe de rédaction était de plus en plus désenchantée par le milieu cinématographique québécois : «l'industrie du cinéma prenait une tournure plutôt décourageante, avec les abris fiscaux et toutes sortes de petites magouilles. Nous étions un peu désillusionnés : on avait travaillé si fort pour en arriver là» (*24 images*, numéro 144, p.31). Bien que des tangentes plus marginales de la production cinématographique québécoise semblaient remplir d'enthousiasme certains rédacteurs, l'évolution de l'industrie cinématographique devenait de plus en plus incompatible avec les visées du comité de rédaction de la revue. Leur déception apparaît d'autant plus violente que l'effervescence générée par l'élection du Parti québécois s'est rapidement affaissée devant l'absence de mesure politique jugée essentielle pour entraîner les changements souhaités. Le coeur n'y étant plus, Jean-Pierre Tadros met fin à cette revue pour se concentrer sur la publication *Cinéma/Canada* qu'il gère avec sa conjointe Connie Tadros depuis 1972 ; une revue qui se tient généralement loin du cinéma québécois et des préoccupations qui animaient *Cinéma/Québec*.

Au final, cette revue laisse le témoignage de cinéphiles nationalistes qui, bien qu'ouverts à l'ensemble de la cinématographie mondiale et à la vocation artistique du cinéma, souhaitent avant tout valoriser l'expression cinématographique, dans toute sa diversité ; une culture québécoise sortie du colonialisme qui reflète la réalité du Québec autant par les sujets que par la forme et qui convient la collectivité à participer à la détermination de cette spécificité.

Conclusion

Quelques constatations pour un portrait d'ensemble

Dans les chapitres précédents, nous avons mis en relation le développement sociopolitique du Québec et la réception critique du cinéma québécois publiée dans *Séquences*, *Objectif*, *Champ libre* et *Cinéma/Québec* entre 1960 et 1978. Abordant individuellement les quatre principales revues de cinéma de cette période, nous avons présenté ces revues et résumé les grandes lignes du discours sur le cinéma québécois diffusées par chacune d'entre elles. Mais que peut-on observer de cet ensemble hétérogène que forment ces quatre revues consacrées au cinéma ?

Cherchant à établir des constatations sur la critique cinématographique à partir de notre corpus, nous observerons les raisons qui animent les comités de rédaction lors de la fondation des revues et leur réaction lors de l'arrivée de nouvelles revues de cinéma. Ensuite, nous examinerons les différences et les ressemblances entre les discours sur le cinéma québécois dans les publications oeuvrant simultanément. Pour conclure, nous examinerons la perception générale de la critique envers la production cinématographique québécoise lors des deux décennies étudiées.

Des revues motivées par des intentions différentes

Les revues cinématographiques sont fondées en réaction aux revues existantes et, plus largement, à l'ensemble du discours critique québécois sur le cinéma. Ne se reconnaissant pas dans l'approche ou le discours des autres publications, certains critiques se rassemblent pour aborder différemment le cinéma ou pour construire une réflexion inédite sur celui-ci.

La fondation d'*Objectif* et de *Séquences* ont pour ambition de diriger la cinéphilie québécoise vers des visées distinctes. En 1955, *Séquences* est fondée avec l'intention de participer à la formation de cinéphiles catholiques. À cet effet, comme nous l'avons observé précédemment, si *Séquences* semble s'inscrire en continuité avec la revue *Découpages*, sa fondation s'insère plutôt dans une démarche de ré-appropriation de la cinéphilie par les autorités religieuses. Du côté d'*Objectif*, alors que débute la Révolution tranquille, le comité de rédaction se positionne en réaction à l'ensemble de la critique pratiquée dans la province. Brisant le monopole de *Séquences* dans le secteur des revues de cinéma, les rédacteurs d'*Objectif* entendent favoriser une cinéphilie qui serait affranchie du joug catholique.

L'arrivée de cette nouvelle revue semble amener, à retardement, quelques transformations chez *Séquences*. En 1962, bien que toujours orientée sur les ciné-clubs, la revue dirigée par Léo Bonneville délaisse l'approche pédagogique brute pour devenir une revue de cinéma. Pour continuer d'être pertinente, la revue devait se réorienter et le professeur de cinéma se transformer en un guide.

En 1971, la direction de *Séquences* semble peu préoccupée par la fondation de deux nouvelles revues de cinéma. Purgé de ses rédacteurs «dissidents» et fraîchement affranchi de l'Office des Communications sociales de Montréal, le comité de rédaction se concentre sur l'actualité cinématographique et sur l'évaluation artistique (et morale) des nouveautés cinématographiques présentées dans les salles de la province. Toutefois, si l'appréciation des oeuvres dépend de leurs qualités esthétiques et narratives, on y discute également leur discours (sociopolitique).

Champ libre et *Cinéma/Québec* naissent d'un même constat : le cinéma n'est pas accompagné d'une réflexion pertinente au Québec. Toutefois, leurs visées ne sont pas les mêmes. Les fondateurs de *Champ libre* souhaitent que leur publication participe à la

transformation du rapport de force entre la bourgeoisie et la classe laborieuse. On y évalue alors le discours politique de certains films, élabore une théorie et une pédagogie du cinéma et analyse (et démonte) les rouages de la structure du cinéma au Québec. Du côté de *Cinéma/Québec*, les fondateurs souhaitent faire de leur publication un lieu de réflexion plurielle pour explorer la spécificité et le rôle du cinéma québécois alors qu'émerge une industrie canadienne du cinéma.

En somme, les intentions de départ des différentes revues nous révèlent que les comités de rédaction positionnent leur publication en réaction aux autres lieux de critique cinématographique québécois. Mais, si cette présentation des différentes visées des revues étudiées laisse présager des discours incompatibles, nous avons constaté plusieurs éléments communs entre elles.

Points de rencontres et de divergences

Comme nous l'avons mentionné précédemment, les fondateurs d'*Objectif* positionnent d'entrée de jeu leur discours en opposition à celui qu'y est proposé dans *Séquences*. Cependant, dans les premières années, outre des divergences quant à la sensibilité à la religion catholique et à la censure, il y a peu de différence entre les deux publications. Les rédacteurs de *Séquences* et d'*Objectif* partagent sensiblement la même idée du cinéma en tant qu'art malgré une différence notable au niveau du ton adopté.

Comme nous avons pu l'observer dans le chapitre consacré à *Objectif*, l'approche du cinéma et le discours développés par les rédacteurs se transforment graduellement durant la seconde moitié des années 1960. On y discute davantage le cinéma québécois tout en adoptant pour cette cinématographie une approche plus sociologique. Ensuite, à partir du numéro 34 (1966), *Objectif* devient pratiquement une nouvelle revue. Les rédacteurs constatent que la production cinématographique québécoise a une valeur et ils suggèrent

qu'il faut peut-être changer les critères de jugement pour l'aborder et l'étudier. En quelque sorte, après avoir essayé de discuter le cinéma et évaluer le cinéma québécois en fonction d'une grille qui ne lui convenait pas, on cherche maintenant à adapter le discours en fonction de la production. Toutefois, si le désir d'une telle démarche est exposé, il n'y est jamais concrétisé.

Sensiblement au même moment, une réflexion similaire semble vouloir s'exprimer au sein de l'équipe de rédacteur de *Séquences* ; ce qui produit une dissension entre les rédacteurs. Cependant, le désaccord est rapidement amorti par la direction et, par la suite, évacué par un renouvellement partiel de l'équipe de rédacteurs. Le besoin d'aborder la production québécoise différemment est dans l'air ! Il faut toutefois attendre les débuts de *Cinéma/Québec* et de *Champ libre* pour qu'il se matérialise.

En 1971, *Cinéma/Québec* s'insère dans la lignée d'*Objectif* en centrant sa réflexion sur le cinéma québécois, sans toutefois l'isoler du reste de la production mondiale. De plus, son discours, sans évacuer les critères artistiques et esthétiques, tend vers une approche sociopolitique du cinéma ; ce que souhaitait le comité de rédaction d'*Objectif* avant de disparaître. Ainsi, privilégiant le cinéma québécois et les différentes cinématographies nationales, les rédacteurs de *Cinéma/Québec* relèguent le cinéma d'auteur au second plan alors que c'est plutôt l'inverse chez *Séquences*.

L'approche du cinéma québécois diffère grandement entre *Cinéma/Québec* et *Séquences*. Les rédacteurs de *Cinéma/Québec* dirigent leur attention sur les oeuvres qui, selon eux, façonnent une culture cinématographique québécoise, c'est-à-dire les fictions qui témoignent d'une particularité québécoise ou encore le cinéma documentaire, le cinéma-direct, le cinéma artisanal et les autres productions marginalisées par le système de financement, le mode de distribution-exploitation ainsi que par l'ensemble de la critique cinématographique. À cet effet, les rédacteurs positionnent le mode de financement, la

censure (politique) et le système d'exploitation-distribution comme des obstacles à une production cinématographique nationale et plus largement à une culture nationale québécoise.

La couverture du cinéma québécois est relativement différente chez *Séquences*. Orientés vers le cinéma de fiction (de qualité), les rédacteurs ne s'intéressent que très peu aux films qui ne trouvent pas de niche dans le système de distribution-exploitation commercial et le cinéma documentaire y est à peine abordé, sauf dans la seconde moitié de la décennie. De plus, la préoccupation majeure des rédacteurs semble être de voir apparaître une production cinématographique québécoise dont la valeur artistique permettrait de rivaliser avec le meilleur du cinéma mondial, sans toutefois rejeter le cinéma de divertissement ou le cinéma plus engagé politiquement. Ainsi, bien que les rédacteurs apprécient la spécificité québécoise dans les films d'ici, l'idée d'une culture cinématographique nationale n'est pas abordée comme telle. Également, *Séquences*, en se concentrant sur la critique de films, voit le discours sur le cinéma de ses rédacteurs se construire en grande partie à travers la réception-critique des films. Dans les années 1970, il est très rare que le financement ou le fonctionnement de système de distribution-exploitation soient abordés et encore moins décortiqués.

On constate également une différence dans le traitement des oeuvres jugées non valables dans les deux revues. La direction de la revue *Séquences* se fait un devoir de critiquer (souvent violemment) les oeuvres à faible niveau artistique et moral, qui répondent essentiellement à des préoccupations mercantiles afin d'en éloigner les cinéphiles québécois. Chez *Cinéma/Québec*, ce genre d'oeuvre est plus souvent qu'autrement évité ou abordé en groupe dans des textes d'opinion qui dénoncent leur caractère mercantile et le fait qu'ils soient financés par les contribuables.

La revue *Champ libre* est plutôt singulière dans le paysage de la critique cinématographique québécoise et elle se distingue grandement de ses concurrentes. Toutefois, s'il apparaît impossible de tenter des comparaisons avec *Séquences* (dont quelques rédacteurs proviennent), il est possible de tisser certains liens avec *Cinéma/Québec*.

Malgré un dessein différent, les rédacteurs des deux publications abordent des éléments semblables. On s'intéresse à ce qui encadre, détermine et conditionne la production comme le financement, le système d'exploitation-distribution, la censure, etc. Et, leurs conclusions, bien que moins radicales dans le camp de *Cinéma/Québec*, sont semblables : ces éléments sont des freins aux cinématographies (bien que différentes) qu'ils défendent.

Autre point de rapprochement entre les deux publications, certains rédacteurs de *Cinéma/Québec* flirtent parfois avec la rhétorique marxiste et certains textes publiés dans les premiers numéros de *Champ libre* ou encore le texte de Straram publié dans le troisième numéro, moins fidèles à l'idéologie marxiste, auraient très bien pu être publiés dans *Cinéma/Québec* qui n'est pas régie par une ligne directrice rigide. D'ailleurs, Patrick Straram tiendra une rubrique dans *Cinéma/Québec* à partir du numéro 44 (1976) dans laquelle il propose un discours unique dont la nature et la forme contrastent avec le reste de la revue.

Décalage entre la critique et la production québécoise

Avant la tentative de transformation du discours d'*Objectif* en 1966, les revues étudiées sont très peu en phase avec la production canadienne. Au début des années 1960, le cinéma réalisé au Québec, qui repose alors essentiellement sur les courts métrages réalisés au sein de l'ONF et les quelques productions indépendantes, intéresse peu les

comités de rédaction de *Séquences* et d'*Objectif*. Bien que certaines oeuvres se démarquent et attirent l'attention de certains rédacteurs, le cinéma canadien se retrouve dans l'ensemble marginalisé.

Rapidement, on expose le besoin d'une production cinématographique canadienne. Les revendications sont alors plutôt similaires dans les deux revues et oscillent autour du désir de voir affleurer des longs métrages de fiction qui témoigneraient d'une visée artistique. Comme le souligne Benoît Pagé (1993), le cinéma souhaité en est un d'auteurs, original, techniquement réussi et esthétiquement intéressant, ce qui nécessite une liberté de création entière (p.126). Mais les premières oeuvres ne correspondent généralement pas aux attentes des rédacteurs des deux revues. Si les deux revues exposent leurs réticences envers les premiers longs métrages canadiens, les critiques de films publiées dans *Séquences* sont plus nuancées et certains films comme *À tout prendre* (Claude Jutra, 1963) sont accueillis plutôt positivement.

Le cinéma-direct apparaît comme un choc relativement brutal pour les comités de rédaction des deux revues. On semble croire qu'il s'agit d'une expérimentation enrichissante pour le cinéma, mais on précise qu'il ne doit pas être une fin en soi et qu'il prendra véritablement son sens lorsqu'il influencera la production conventionnelle. Bonneville se demande même si Pierre Perrault, avec *...Pour la suite du monde* (1963), ne fait pas de «l'anti-cinéma» (*Séquences*, numéro 34, p. 37, 1963) jugeant qu'il insiste trop sur la parole. Pour les rédacteurs d'*Objectif*, les raisons entourant le refus du direct résident essentiellement dans l'absence d'un apport personnel des cinéastes et, incidemment, sur le peu de valeur artistique des films. On suggère même qu'il s'agit d'un cinéma brouillon qui relèverait de la facilité et même de la paresse puisqu'exempt de préparation au tournage.

Dans les deux revues, on dénote également un inconfort envers l'aspect folklorique ou pittoresque de certaines oeuvres comme *...Pour la suite du monde* (Pierre Perrault et

Michel Brault, 1963). Pilon déplore la trop grande volonté de revenir à l'aspect folklorique ou pittoresque et l'absence d'un discours sociopolitique. De son côté, Bonneville se désole de voir que ce film représente le Canada à Cannes alors qu'il n'est peut-être finalement qu'«un témoignage sur un coin de notre province où la *parlure* ne manque pas de pittoresque» (*Séquences*, numéro 33, p. 28, 1963). Ainsi, alors que Pilon déplore que le film se réfugie dans un passé et par le fait même n'explore pas le présent (ou la modernité), Bonneville se désole de savoir que c'est l'image d'un Québec traditionnel qui s'exporte. Dans les deux cas, on essaie d'évacuer ce qui ne relève pas du présent alors que plusieurs cinéastes semblent s'accrocher au passé, aux racines des Québécois.

Les films qui explorent le présent sont dans l'ensemble mieux accueillis chez *Objectif* et *Séquences*. Pour les rédacteurs de cette dernière, on n'aime particulièrement pas les oeuvres dont les préoccupations sociopolitiques éclipsaient les préoccupations artistiques. L'utilisation du cinéma à des fins de protestation ou de contestation ne plaît pas du tout (du moins avant le milieu des années 1960). Selon eux, le cinéma est un art et non un instrument de revendication. Mais, comme nous l'avons constaté, le cinéma canadien divise bientôt les rédacteurs de *Séquences* et des divergences marquées se trament ; certains proposent un discours plus en phase avec le type de film que produisent les cinéastes québécois, mais la direction freine les ardeurs des rédacteurs plus progressistes...

La divergence entre le comité rédaction d'*Objectif* et les cinéastes québécois devient assez frappante en 1964. Comme nous l'avons souligné plus tôt, Jean-Pierre Lefebvre est extrêmement critique envers l'ONF et les réalisateurs qui y travaillent. Ainsi, si la contestation envers l'organisme fédéral est également répandue chez certains cinéastes, dont plusieurs exposent leur mécontentement et leur désir de réformes dans *Partis pris*, le rédacteur d'*Objectif* est catégorique et ne souhaite rien de moins que la destruction de l'ONF. Souhaitant une production personnelle qui témoignerait de la subjectivité du

cinéaste et qui permettrait d'explorer la société québécoise, il opte pour une production indépendante. À cet effet, les rédacteurs de la revue seront très favorables envers les oeuvres de quelques collègues qui se lancent dans la réalisation et qui tendent vers ce mode de production.

Au milieu des années 1960, les rédacteurs d'*Objectif* semblent saisir l'importance du rôle social du cinéma pour le Québec et de la nécessité de transformer leurs critères pour évaluer les films et, par le fait même, leurs positions sur le cinéma québécois. On invite alors quelques cinéastes canadiens à répondre à un questionnaire pour comprendre la réalité du cinéma québécois. Au même moment, on tente de trouver de nouveaux points d'ancrage pour discuter le cinéma québécois. Ainsi, le comité de rédaction fait momentanément action commune avec les cinéastes, mais la revue disparaît avant d'avoir trouvé comment aborder le cinéma québécois.

Autre constatation par rapport au traitement du cinéma réalisé au Québec, cette production est abordée dans le contexte canadien jusqu'au milieu des années 1960 chez *Objectif* (alors que son comité de rédaction centre la revue sur cette production et tente d'offrir un discours plus en phase avec la production québécoise) tandis que l'on tarde à faire une distinction entre cinéma québécois et cinéma canadien chez les rédacteurs de *Séquences*. Même si le terme «cinéma québécois» y est parfois utilisé avant 1970, il faut attendre la fin de cette décennie pour qu'il se généralise. Toutefois, on constate que *Séquences*, dès la fin des années 1960, accorde un traitement particulier au cinéma québécois. Elle consacre même généralement sa page couverture à un film québécois et propose un interview avec un cinéaste québécois dans pratiquement chaque numéro alors que le cinéma canadien anglais y est relativement absent.

En somme, pendant les années 1960, la réflexion sur le cinéma québécois apparaît peu évidente. Sur le simple plan cinématographique, la production canadienne-française,

peu abondante, tente de prendre ses distances de la production traditionnelle de l'ONF. Explorant de nouvelles avenues, les cinéastes engendrent un cinéma nouveau qui ne peut être évalué par les critères auxquels ont été formés les critiques. De plus, au niveau sociopolitique, la société est dans une période de réflexion collective alors que le Canadien-français est dans une période de transition qui le transformera en Québécois. Ces années d'exploration marquent une sorte de remise à zéro des points de repère, mais les nouveaux points d'ancrage ne sont pas unanimes.

La critique ne valorise qu'une petite fraction de la production québécoise

Pendant les années 1970, la situation du cinéma québécois est différente. La production est plus abondante et variée, ce qui permet difficilement d'opposer la critique à l'ensemble de la production. Toutefois, la majorité de la production québécoise déplaît aux critiques.

Les rédacteurs de *Séquences* sont peu impressionnés par la production québécoise. Ils espèrent une production qui témoignerait d'une qualité artistique et qui respecterait l'intelligence du spectateur, mais ils n'y trouvent que très peu de films pour les satisfaire. Outre quelques oeuvres jugées remarquables⁵⁴, Léo Bonneville prétend même que plusieurs cinéastes ne font rien de moins que gaspiller de la pellicule « pour abêtir évidemment le public; entreprise de crétinisation qui avilit une peuple plutôt que de l'enrichir» (numéro 87, p.2, 1977).

Les rédacteurs de *Cinéma/Québec* positionnent la valeur sociale comme critère dominant dans l'appréciation des oeuvres. Toutefois, la valeur artistique n'est pas reléguée à un rôle de figuration. Cherchant à construire une culture (cinématographique) québécoise à l'image de la société qui participerait à la réflexion collective, les rédacteurs de cette

⁵⁴ *Mon Oncle Antoine* (Claude Jutra, 1974), *Réjeanne Padovani* (Denys Arcand, 1973), *Les Ordres* (Michel Brault, 1974), *Les Dernières fiançailles*, (Jean-Pierre Lefebvre, 1973).

revue favorisent les fictions qui témoignent d'un caractère typiquement québécois, mais insistent sur le cinéma documentaire (cinéma-direct) et le cinéma plus artisanal. On y situe même cette production marginalisée comme élément central de la culture québécoise.

De leur côté, les rédacteurs de *Champ libre*, souhaitant que le cinéma participe à la prise de conscience des masses, écartent la question d'un art national. Pour eux, le cinéma est un outil de conscientisation et de formation politique. Le cinéma devrait exposer l'opposition entre les classes et explorer les possibilités du renversement du rapport de force. Puisque le Québec ne produit pas de films qui correspondent à leurs attentes, les rédacteurs de *Champ libre* sont contraints de délaissier cette production pour chercher à montrer comment certains films tournés ailleurs peuvent être utilisés dans le contexte particulier du Québec.

Ainsi, lors de cette décennie, la production québécoise se fait relativement abondante, mais on constate que, pour des raisons différentes (artistiques, sociopolitiques ou idéologiques), peu de films retiennent l'attention des rédacteurs des différentes revues.

Quelques pistes de recherche

Offrant une meilleure compréhension de la perception du cinéma québécois dans les revues de cinéma des années 1960-70, notre étude est un pas de plus dans l'élaboration d'une histoire de la critique au Québec. Mais, le chemin à parcourir reste long. Si plusieurs périodes doivent encore être prospectées, les décennies étudiées dans le présent texte recèlent encore plusieurs zones ou approches à explorer.

Notre étude nous a permis de constater que certains critiques participent à plusieurs publications. Patrick Straram a écrit dans *Objectif, Champ libre, Cinéma/Québec* et autres publications comme les *Cahiers du cinéma* en plus de proposer de la critique cinématographique dans des livres et à la radio ; Jean-Pierre Tadros, en plus d'être directeur

de *Cinéma/Québec*, était critique pour *Le Devoir* et *Le Jour* ; le critique (et cinéaste) Jean-Pierre Lefebvre fut extrêmement actif lors de cette période signant des textes dans trois des quatre revues étudiées (*Séquences*, *Objectif* et *Cinéma/Québec*) et ailleurs. L'étude plus en profondeur du discours de ces critiques permettrait nécessairement de constater une évolution dans leur pensée développée sur plusieurs plateformes, chose que nous n'avons malheureusement pas pu faire ici en n'abordant que quatre revues et en nous intéressant à l'ensemble du discours des rédacteurs dans ces publications.

De plus, comme certains critiques de cinéma s'adonnent également à la réalisation d'oeuvres cinématographiques, il nous apparaît intéressant d'observer comment les réflexions critiques (théoriques) des Jean-Pierre Lefebvre, Jacques Leduc, Jean Chabot, Roger Frappier et d'autres interagissent avec leurs productions cinématographiques (applications concrètes).

En somme, les années 1960-70 demeurent un vaste territoire à explorer pour les chercheurs qui souhaitent approfondir la connaissance de la critique cinématographique québécoise...

Bibliographie

- BABY, François (dir.). *Les films québécois dans la critique canadienne-anglaise et francophone hors-Québec : répertoire analytique 1960-1979*. Montréal : Centre de recherche / Cinéma réception ; Cinémathèque québécoise, 1996.
- BABY François (dir.). *Les films québécois dans la critique canadienne-anglaise et francophone hors-Québec : répertoire analytique 1980-1993*. Montréal : Centre de recherche / Cinéma réception ; Cinémathèque québécoise, 1996.
- BACHAND, Denis. «Entre l'écho des voisins et celui des cousins : les voix croisées de la réception critique des films de Denys Arcand aux États-Unis et en France». *Cinémas*, volume 7, numéro 3, printemps 1997, pp.119-136.
- BACHAND, Denis (dir.). *Adaptations filmiques au Québec : répertoire 1922-1996*, Montréal : Cinémathèque québécoise ; Centre de recherche cinéma / réception de l'Université de Montréal. 1997.
- BACHAND, Denis (dir.). *Réception critique des adaptations filmiques au Québec : répertoire analytique 1948-1997*. Montréal : Cinémathèque québécoise ; Centre de recherche cinéma / réception de l'Université de Montréal, 1999.
- BEAUDRY, Jacques. *Le rébus des revues : petites revues et vie littéraire au Québec*. Québec : Les Presses de l'Université Laval. 1998.
- BÉRAUD, Jean, Léon FRANQUE et Marcel VALOIS, (Jacques LaRoche, Roger Champoux et Jean Dufresne de leur vrai nom) *Variations sur trois thèmes : le théâtre, le cinéma, la musique*, Les éditions Fernand Pilon: Montréal, 1946
- COULOMBE, Michel, Marcel JEAN et al. *Le dictionnaire du cinéma québécois, Nouvelle édition revue et augmentée par Michel Coulombe*. Montréal : Les Éditions du Boréal, 1999.
- FERRO, Marc, *Cinéma et histoire*, Paris : Gallimard, 1993.
- FORTIN, Andrée. *Passage de la modernité. Les intellectuels québécois et leurs revues (1778-2004) 2^e édition*. Québec : Les Presses de l'Université Laval. coll. Sociologie contemporaine. 2006.
- GAGNON, François. *Histoire de l'adaptation filmique au Québec de 1922 à 1997 : points de vue de la réception critique*. Mémoire présenté au département d'études cinématographiques. Montréal : Université de Montréal, 2000.
- GOODSPEED, Pat. *Canadian cinema and Canadian film periodicals, 1950-1976*. Masters of Arts in Canadian Studies. Ottawa : Carleton University. 1988.

HÉBERT, Pierre (dir), LEVER, Yves et Kenneth LANDRY, *Dictionnaire de la censure au Québec : littérature et cinéma*, Montréal : Fides. 2006.

JEAN, Marcel, «Histoire de la critique au Québec», *24 images*, numéros 142 à 147, 2009-2010.

LACASSE, Germain. *Histoires de scopes : le cinéma muet au Québec*. Montréal : Cinémathèque québécoise. 1988.

LACASSE, Germain, Jean-Pierre SIROIS-TRAHAN et André GAUDREAU. *Au pays des ennemis du cinéma... : pour une nouvelle histoire des débuts du cinéma au Québec*. Montréal : Nuit Blanche Éditeur. 1996.

LA ROCHELLE, Réal. *Cinéma en rouge et noir*, Montréal : Triptyque. 1974.

LA ROCHELLE, Réal. «Descente aux enfers». *Ciné-Bulles*, volume 14, no 1, hiver-printemps 1995, pp.19-21.

LAROCHE, Michel. *L'aventure du cinéma québécois en France*. Montréal : XYZ Éditeur. 1996.

LEVER, Yves, *Histoire générale du cinéma au Québec, Nouvelle édition refondue et mise à jour*, Montréal : Les Éditions du Boréal. 1995.

MONIÈRE, Denis. *Le développement des idéologies au Québec*. Montréal : Éditions Québec / Amérique. 1977.

MORRIS, Peter, *Embattled Shadows : a history of Canadian cinema, 1895-1939*. Montréal : McGill-Queen's University Press. 1978.

NOGUEZ, Dominique, *Essais sur le cinéma québécois*. Montréal : Éditions du jour. 1970.

PAQUIN, Jean. *Le développement de la critique culturelle marxiste au Québec, de 1968 à 1978*. Mémoire. Université de Montréal : Montréal. 1980.

PAGÉ, Benoit. *Critiques cinématographiques et institutions du cinéma québécois (1953-1962)*, Mémoire de maîtrise présenté au département de sociologie. Québec : Université Laval. 1993.

POIRIER, Christian. *Le cinéma québécois : à la recherche d'une identité ? tome 1 L'imaginaire filmique*. Québec : Les Presses de l'Université du Québec. 2004.

POIRIER, Christian. *Le cinéma québécois : à la recherche d'une identité ? tome 2 Les politiques cinématographiques*. Québec : Les Presses de l'Université du Québec. 2004.

TREMBLAY-DAVIAULT, Christiane. *Structures mentales et sociales du cinéma québécois (1942-1953) : Un cinéma orphelin...* Montréal : Québec/Amérique. 1981.

VÉRONNEAU Pierre. «Histoire du cinéma au Québec : Le succès est au film parlant français (I)». *Les Dossiers de la Cinémathèque*. Montréal : Cinémathèque québécoise. 1979.

VÉRONNEAU, Pierre. «Histoire du cinéma au Québec : Cinéma de l'époque duplessiste (II)». *Les Dossiers de la Cinémathèque*. Montréal : Cinémathèque québécoise. 1979.

VÉRONNEAU, Pierre. «Résistance et affirmation : la production francophone à l'ONF, 1939-1964 : histoire du cinéma au Québec». *Les Dossiers de la Cinémathèque*. Montréal : Cinémathèque québécoise. 1987.

VÉRONNEAU, Pierre. «Entre le coq et l'aigle : la réception des films de Gilles Carle en France et aux États-Unis» *Québec Studies* (Burlington), 17, automne 1993 - hiver 1994, pp.97-105.

VÉRONNEAU, Pierre. «Canada». *CinémAction*, no 69, septembre 1993, pp.143-147.

Annexe A : Quelques renseignements additionnels sur les revues.

Objectif

Robert Daudelin nous a mentionné que la revue était tiré à 1000 exemplaires, au meilleur de son existence. De ce nombre, une petite fraction des copies était destinée à des abonnés. La distribution, assurée par les membres du comité de rédaction, se faisait dans des librairies, quelques kiosques et les ciné-clubs indépendants de Montréal.

Séquences

Dans les premières années, la direction fait état périodiquement de l'évolution du nombre d'abonnés. En 1962, Léo Bonneville affirme que la revue avait 400 abonnés à ses débuts et qu'elle en a maintenant 3000. Par la suite, il est difficile de connaître l'évolution de l'abonnement et des ventes puisque la direction est plus discrète sur ces questions. De plus, il semble qu'il n'existe plus d'archives «administratives» de cette époque. Nous devons donc nous contenter d'hypothèses qui devront être validées, mais les indices sont bien minces.

Une stagnation ou même une diminution de l'abonnement pourrait expliquer pourquoi les chiffres sont alors moins mis de l'avant. Toutefois, nous constatons qu'il est plutôt rare que les revues exposent ces renseignements. Dans la décennie 1970, la direction revient périodiquement sur l'importance de renouveler son abonnement et incite ses lecteurs à faire de la promotion autour d'eux. On semble toutefois dire que le lectorat est fidèle.

La distribution de cette revue publiée par le Service d'éducation cinématographique se faisait, dans les années 1960, par le Centre catholique du cinéma de Montréal et le réseau des ciné-clubs catholiques. Dans la décennie suivante, alors que la revue devient indépendante de cet organisme, on ne mentionne que l'abonnement comme façon de se la procurer. Il est possible de croire que la distribution se fait uniquement de cette manière.

Cinéma/Québec

Jean-Pierre Tadros affirme que cette publication était imprimée à 5000-6000 exemplaires et qu'il se vendait généralement 1000 exemplaires de moins que ce nombre (24 images, numéro 144, p.30). Yves Lever, nous a affirmé que la revue était vendue surtout par abonnements, mais qu'il était possible de l'acheter dans des kiosques.

Champ libre

Selon Réal La Rochelle, les deux premiers numéros de *Champ Libre*, publiés par Hurtubise HMH, étaient imprimés à quelques centaines ou un millier d'exemplaires, qui s'écoulaient par le biais de leur distributeur. Ces renseignements n'ont toutefois pu être confirmés par la maison d'édition. Pour les deux numéros suivants, la circulation était assurée par le CIP (Comité d'information politique). Une demande de subvention adressée à M. Naim Kattan

du Conseil des Arts du Canada, écrite le 17 décembre 1972 par Réal La Rochelle (au nom du comité de *Champ libre*) stipule que 2000 copies ont été imprimées du troisième numéro. Le formulaire de demande de subvention, davantage détaillé, permet de savoir que, quelques mois après la publication de ce numéro, 200 copies ont été vendues en librairies, 100 copies ont été vendues par d'autres moyens (non explicités) et que 20 copies ont été distribuées gratuitement. On y précise également que la diffusion s'est fait à 90% au Canada et à 10% à l'étranger.

Annexe B : Loi cadre du cinéma



Projet de loi no 1

Bill No. 1

Loi sur le cinéma

An Act respecting the Cinema

Sanctionnée le 19 juin 1975

Assented to 19th June 1975



Charles-Henri Dubé
Éditeur officiel du Québec / août 1975

Notes explicatives

Explanatory notes

Ce projet propose une loi-cadre sur le cinéma, définissant globalement la politique que devra adopter en cette matière le ministre des affaires culturelles.

Le ministre devra favoriser:

a) *l'implantation et le développement de l'infrastructure artistique, industrielle et commerciale d'un cinéma qui reflète et développe la spécificité culturelle des Québécois;*

b) *le développement d'un cinéma québécois de qualité et l'épanouissement de la culture cinématographique dans toutes les régions du Québec;*

c) *la liberté de création et d'expression;*

d) *la liberté de choix des consommateurs;*

e) *l'implantation et le développement d'entreprises québécoises indépendantes et financièrement autonomes dans le domaine du cinéma;*

f) *le développement du cinéma pour enfants et le développement du court métrage.*

Il coordonnera les commandes gouvernementales en matière cinématographique et audio-visuelle et verra à la conservation et à la classification des œuvres commandées ou réalisées par le secteur public.

Il pourra aussi intervenir dans le secteur privé pour encourager le cinéma québécois, notamment en obligeant les propriétaires et exploitants de salles de cinéma et de ciné-parcs à inclure dans leur programmation un minimum d'œuvres québécoises et en interdisant certaines pratiques privant la population de films de qualité ou retardant indûment leur présentation.

This bill introduces a general law on the cinema, defining the over-all policy to be followed in this field by the Minister of Cultural Affairs.

The Minister will be required to promote:

(a) *the establishment and development of the artistic, industrial and commercial organizational basis of a film industry that will reflect and develop the distinctive culture of the people of Québec;*

(b) *the development of a Québec cinema of the first rank and the flourishing of cinematographic culture in every part of Québec;*

(c) *freedom of creation and expression;*

(d) *freedom of choice for the viewing public;*

(e) *the establishment and development of independent and financially autonomous Québec firms in the film industry;*

(f) *the development of children's cinema and the development of short film subjects.*

He will coordinate the assignment of work on government commission in regard to cinema and audiovisual production and will see to the preservation and classification of works produced on commission or by the public sector.

He will also be empowered to intervene in the private sector to promote the Québec film industry, particularly by requiring the owners and operators of moving picture theatres and outdoor theatres to include a minimum of Québec works in their programming and by prohibiting certain practices which deprive the population of films of good quality or unduly delay the exhibiting of such films.

Il faudra, pour aménager ou modifier une salle de cinéma ou un ciné-parc, obtenir un permis du ministre sur recommandation du conseil de la municipalité en cause.

La classification des films sera désormais faite au ministère des affaires culturelles, par un directeur qui aura aussi pour fonction d'informer le public sur la nature, le contenu et la provenance des films présentés. La réclame entourant la présentation des films sera contrôlée, le projet autorisant notamment le directeur à exiger que des avertissement soient donnés au public sur la nature des films.

Les films réservés aux adultes ne pourront être présentés dans les ciné-parcs.

Le projet instaure aussi la Cinémathèque nationale du Québec et institue le dépôt légal obligatoire des œuvres cinématographiques et audio-visuelles.

L'action du ministre dans le secteur privé du cinéma sera principalement mise en œuvre par l'Institut québécois du cinéma, organisme dont la tâche principale sera de répartir, en veillant à la liberté de création et d'expression, ainsi qu'à la liberté de choix des consommateurs, les fonds que l'état destine au secteur privé pour mettre en œuvre la politique cinématographique définie par le projet.

L'Institut exercera son mandat conformément à un contrat conclu avec le ministre.

Ce contrat établira les orientations que devra suivre l'Institut pour la durée du contrat, ses champs d'activité, ses effectifs minima et maxima, les limites aux engagements financiers qu'il pourra prendre et les modalités d'exécution de ses fonctions.

L'Institut sera formé de sept membres nommés par le gouvernement à même des listes de noms suggérés par les milieux du cinéma.

Le ministre reconnaîtra l'association la plus représentative dans chacun des cinq secteurs cinématographiques suivants: la production, la réalisation, les artisans, la distribution et l'exploitation.

Il demandera par écrit à chacune des associations reconnues de lui soumettre, dans un délai de trente jours, les noms de

Anyone wishing to set up or make alterations to a moving picture theatre or an outdoor theatre will have to obtain a permit from the Minister on the recommendation of the municipality concerned.

Films will henceforth be classified at the Department of Cultural Affairs by a director, who will have the further duty of informing the public on the nature, class and origin of the films submitted. The advertising connected with the exhibiting of films will be supervised, and in this connection the bill authorizes the director to require that the public be given notice of the nature of certain films.

Outdoor theatres will henceforth not be allowed to show films for adults only.

The bill also founds the Cinémathèque nationale du Québec and establishes obligatory legal deposit of cinematographic and audiovisual works.

The Minister's activity in the private sector of the cinema industry will be mainly carried out by the Institut québécois du cinéma. The main task of this agency will be to allocate the funds set aside by the Government for the private sector in order to implement the policy on the cinema defined under the bill, safeguarding, in so doing, freedom of expression and creation, and freedom of choice for the viewing public.

The Institut will carry out its mandate in accordance with a contract with the Minister.

This contract will establish the goals the Institut will be required to pursue for the term of the contract, its fields of activity, its minimum and maximum staff, the limits to the financial commitments it will be authorized to make and the conditions to be observed in carrying out its functions.

The Institut will consist of seven members appointed by the Government from lists of names suggested by the film industry milieu.

The Minister will recognize the most representative association in each of the five following sectors of cinema activity: producing, directing, art practitioners, distributing and exhibiting.

He will write a request to each of the recognized associations for submission to him of the names of three representative

trois candidats représentatifs de son secteur.

Le ministre choisira à même les noms qui lui sont soumis pour chaque secteur, un nom qu'il recommandera à la nomination du lieutenant-gouverneur en conseil.

Faute par une association de fournir dans les délais prévus les noms qu'elle propose pour son secteur ou en l'absence d'une association représentative dans un secteur donné, le ministre choisira lui-même la personne qu'il jugera représentative dans le milieu et la recommandera à la nomination du lieutenant-gouverneur en conseil.

Dès que le lieutenant-gouverneur en conseil aura fait les cinq nominations prévues ci-dessus, le ministre consultera les membres ainsi nommés et, avec leur acceptation, proposera à la nomination du lieutenant-gouverneur en conseil deux autres membres dont un représentera la clientèle cinématographique québécoise.

L'Institut sera autonome pour ce qui est de sa gestion, dans le cadre du contrat conclu avec le ministre; toutefois, ses règlements et son budget devront être approuvés par le gouvernement et ses livres et comptes seront vérifiés périodiquement par le vérificateur général. Le gouvernement pourra, en cas de manquement grave, mettre provisoirement l'Institut en tutelle.

Le projet énumère les diverses formes d'aide au secteur privé que l'Institut pourra accorder et contient des mesures préventives contre les conflits d'intérêt dont pourraient être victimes les membres de l'Institut.

candidates from its sector within thirty days.

The Minister will select one name from those submitted from each sector and recommend the person named for appointment by the Lieutenant-Governor in Council.

If any association fails to submit the names it proposes for its sector within the prescribed delay or if a particular sector has no representative association, the Minister will himself choose the person he considers representative of that milieu and recommend that person for appointment by the Lieutenant-Governor in Council.

Upon the making by the Lieutenant-Governor in Council of the five appointments provided for in the preceding sections, the Minister will consult the members so appointed and, with their consent, propose two more persons for appointment as members by the Lieutenant-Governor in Council, one of whom will represent the film viewing public of Québec.

The Institut will have independent management, within the limits of its contract with the Minister; however, the by-laws, regulations and budget of the Institut will require Government approval and its books are to be examined periodically by the Auditor-General. The Government may also place the Institut under temporary trusteeship where there is a serious failure.

The bill lists the different forms of assistance that will be obtainable from the Institut by the private sector, and contains measures to prevent possible conflicts of interest that could affect the members of the Institut.

LOI SUR LE CINÉMA

AN ACT RESPECTING THE CINEMA

ATTENDU QUE le cinéma constitue l'un des moyens les plus puissants d'expression et de diffusion de la culture;

Attendu que le Québec se doit d'affirmer sa souveraineté dans ce domaine;

A ces causes, Sa Majesté, de l'avis et du consentement de l'Assemblée nationale du Québec, décrète ce qui suit:

WHEREAS the cinema is among the most powerful of means for cultural expression and propagation;

Whereas it is fitting that Québec assert its sovereignty in this field;

Therefore, Her Majesty, with the advice and consent of the National Assembly of Québec, enacts as follows:

CHAPITRE I

DÉFINITIONS

1. Dans la présente loi et dans les règlements, à moins que le contexte n'indique un sens différent, on entend par:

a) « Cinémathèque nationale »: la Cinémathèque nationale du Québec instituée par la présente loi;

b) « directeur »: le directeur du service d'information et de classification des films;

c) « film québécois »: une œuvre cinématographique ou audio-visuelle reconnue par l'Institut, en vertu de l'article 52, comme étant un film québécois, dans la mesure prévue audit article;

d) « Institut »: l'Institut québécois du cinéma établi par la présente loi;

e) « ministre »: le ministre des affaires culturelles;

f) « organisme public »: toute corporation scolaire ou tout organisme dont le lieutenant-gouverneur en conseil ou un ministre nomme la majorité des membres, tout organisme dont la loi ordonne que les

CHAPTER I

DEFINITIONS

1. In this act and in the regulations, unless the context requires a different meaning,

(a) "Cinémathèque nationale" means the Cinémathèque nationale du Québec constituted by this act;

(b) "director" means the director of the film information and classification service;

(c) "Québec film" means a cinematographic or audiovisual work recognized by the Institut, by virtue of section 52, as being a Québec film, in such measure as provided in that section;

(d) "Institut" means the Institut québécois du cinéma established by this act;

(e) "Minister" means the Minister of Cultural Affairs;

(f) "public agency" means any school corporation or any agency to which the Lieutenant-Governor in Council or a minister appoints the majority of the members, any agency to which, by law, the officers

fonctionnaires ou employés soient nommés ou rémunérés suivant la Loi de la fonction publique (1965, 1^{re} session, chapitre 14), ainsi que tout organisme dont les ressources proviennent, pour plus de la moitié, du fonds consolidé du revenu;

g) « règlements »: les règlements adoptés par le lieutenant-gouverneur en conseil en vertu de la présente loi.

or employees are appointed or remunerated in accordance with the Civil Service Act (1965, 1st session, chapter 14), and any agency which derives more than one-half of its resources from the consolidated revenue fund;

(g) "regulations" means the regulations made by the Lieutenant-Governor in Council by virtue of this act.

CHAPITRE II

LA POLITIQUE CINÉMATOGRAPHIQUE

2. Le ministre élabore et propose au gouvernement une politique cinématographique; il met en œuvre cette politique, en surveille l'application et en coordonne l'exécution.

Le ministre encourage l'industrie québécoise du cinéma. L'Institut québécois du cinéma œuvre pour la réalisation du même objectif, dans le cadre des ententes qu'il conclut avec le ministre.

3. La politique cinématographique du Québec doit favoriser la réalisation des objectifs suivants:

a) l'implantation et le développement de l'infrastructure artistique, industrielle et commerciale d'un cinéma qui reflète et développe la spécificité culturelle des Québécois;

b) le développement d'un cinéma québécois de qualité et l'épanouissement de la culture cinématographique dans toutes les régions du Québec;

c) la liberté de création et d'expression;

d) la liberté de choix des consommateurs;

e) l'implantation et le développement d'entreprises québécoises indépendantes et financièrement autonomes dans le domaine du cinéma;

f) le développement du cinéma pour enfants et le développement du court métrage.

CHAPTER II

POLICY ON THE CINEMA

2. The Minister shall devise policy on the cinema and propose it to the Government; he shall implement such policy, and oversee the application and coordinate the execution of it.

The Minister shall promote the Québec film industry. The Institut québécois du cinéma shall pursue the same objective, within the scope of the agreements it makes with the Minister.

3. The policy of Québec on the cinema must foster the achievement of the following objectives:

(a) the establishment and development of the artistic, industrial and commercial organizational basis of a film industry that will reflect and develop the distinctive culture of the people of Québec;

(b) the development of a Québec cinema of the first rank and the flourishing of cinematographic culture in every part of Québec;

(c) freedom of creation and expression;

(d) freedom of choice for the viewing public;

(e) the establishment and development of independent and financially autonomous Québec firms in the film industry;

(f) the development of children's cinema and the development of short film subjects.

CHAPITRE III

RESPONSABILITÉ DU MINISTRE ET DU GOUVERNEMENT

SECTION I

COMMANDES GOUVERNEMENTALES

4. Il appartient au ministre de coordonner la production, l'acquisition, le prêt, la location et la vente d'œuvres cinématographiques et audio-visuelles commandées ou réalisées par les ministères du gouvernement et par les organismes publics, tout en veillant à l'utilisation du pouvoir d'achat gouvernemental dans ce secteur conformément aux objectifs visés à l'article 3.

5. Le ministre voit à la conservation et à la classification des œuvres cinématographiques et audio-visuelles commandées ou réalisées par les ministères et les organismes publics; il voit aussi à en assurer la distribution et à en faciliter l'accessibilité au public.

SECTION II

PROMOTION GOUVERNEMENTALE DU CINÉMA QUÉBÉCOIS

6. Le ministre voit à la promotion du cinéma québécois et coordonne sa représentation dans les festivals et autres manifestations cinématographiques.

7. Le ministre favorise la création de nouveaux marchés pour la production cinématographique et audio-visuelle québécoise et l'expansion des marchés déjà existants, notamment celui de la télévision.

8. Le lieutenant-gouverneur en conseil peut par règlement, lorsqu'il juge que les films québécois sont indûment privés de débouchés appropriés au Québec, imposer aux propriétaires et aux exploitants de salles de cinéma ou de ciné-parcs l'obligation d'inclure, dans leur programmation, des films

CHAPTER III

DUTIES OF THE MINISTER AND OF THE GOVERNMENT

DIVISION I

WORK ON GOVERNMENT COMMISSION

4. The Minister is entrusted with coordinating the production, acquisition, lending, leasing and selling of cinematographic and audiovisual works commissioned or produced by the departments of the government and the public agencies, while seeing that the exercise of government purchasing power in this field conforms to the objectives set out in section 3.

5. The Minister shall see to the preservation and classification of cinematographic and audiovisual works commissioned or produced by the government departments and public agencies; he shall also see that the distribution of such works is ensured and that the public has ready access to them.

DIVISION II

GOVERNMENT PROMOTION OF THE QUÉBEC CINEMA

6. The Minister shall see to the promotion of the Québec cinema and coordinate its representation at film festivals and other such exhibitions.

7. The Minister shall foster the opening up of new markets for Québec film and audiovisual productions and the development of existing markets, particularly the television market.

8. The Lieutenant-Governor in Council, if he considers that suitable market outlets for Québec films are unduly restricted in Québec, may, by regulation, require the owners and operators of moving picture theatres and outdoor theatres to include Québec films in their programming, in such

québécois dans la proportion et dans la période qu'il indique.

Cette proportion et cette période peuvent varier suivant les régions ou localités, les auditoriums et les catégories de films, salles de cinéma ou ciné-parcs envisagés.

L'Institut établit, privativement à tout tribunal, les pertes de revenu qu'entraîne directement pour les propriétaires et exploitants l'application du présent article, et les compense à même les fonds que le gouvernement lui confie.

9. Le lieutenant-gouverneur en conseil peut, par règlement, exiger de toute personne œuvrant dans le secteur du cinéma au Québec qu'elle transmette au ministre les renseignements que ce dernier requiert concernant le coût des droits de distribution des films, le coût de location, les montants perçus à titre de droits d'entrée dans les salles de cinéma et les ciné-parcs ainsi que tout renseignement qui pourrait être exigé en vertu de la Loi du bureau de la statistique (Statuts refondus, 1964, chapitre 207).

10. Les fonctionnaires du ministère des affaires culturelles sont soumis, à l'égard des renseignements visés à l'article 9 et dans la mesure applicable, à l'obligation du secret prévue aux articles 13, 14 et 15 de la Loi du bureau de la statistique.

11. Le ministre peut intervenir à l'encontre de pratiques ayant cours dans le domaine du cinéma au Québec, si ces pratiques sont de nature à contrecarrer les besoins culturels de la population, soit qu'elles restreignent la disponibilité ou le libre choix de films, qu'elles retardent indûment leur présentation, ou qu'elles soient autrement contraires aux objectifs prévus à l'article 3.

Dans l'exercice de ce pouvoir, le ministre peut interdire toute pratique restrictive, annuler toute transaction impliquant la propriété d'une entreprise œuvrant dans le domaine du cinéma et obtenir de la Cour supérieure ou de ses juges les injonctions appropriées.

Toute personne intéressée dans une transaction projetée peut s'adresser au ministre pour obtenir, dans les trente jours, une dé-

proportion and at such time as he indicates.

That proportion may vary depending on the region or locality, the audience, and the class of the film, moving picture theatre or outdoor theatre concerned.

The Institut shall establish, without the intervention of any court, the losses of revenue incurred by owners and operators as a direct result of the application of this section, and compensate them from the fund entrusted to it by the government.

9. The Lieutenant-Governor in Council may, by regulation, oblige any person whose activities are related to the cinema in Québec to give the Minister any information he may request regarding the cost of distribution rights on a film, the cost of a lease, the amounts collected as the price of admittance to a moving picture theatre or outdoor theatre, and any information that may be required under the Bureau of Statistics Act (Revised Statutes, 1964, chapter 207).

10. The officers of the Department of Cultural Affairs are, with regard to information contemplated in section 9, bound in so far as it may apply, by the obligation to secrecy imposed in sections 13, 14 and 15 of the Bureau of Statistics Act.

11. The Minister may take action against any practice employed in the film industry in Québec, if such practice tends to thwart the cultural needs of the population, or if it restricts the availability or the free choice of films, unduly delays the exhibiting of films, or is otherwise inconsistent with the objectives set out in section 3.

In exercising such power, the Minister may prohibit any restrictive practice, nullify any transaction involving the ownership of a firm whose activities relate to the cinema, and obtain the appropriate injunctions from the Superior Court or judges of such court.

Any person interested in a projected transaction may apply to the Minister for, and obtain within thirty days, a declaration

claration écrite indiquant aux conditions que le ministre détermine, s'il a ou non l'intention d'utiliser à l'égard de cette transaction le pouvoir d'intervention prévu au présent article.

12. Le ministre peut, sur la recommandation du conseil d'une municipalité exprimée par résolution, délivrer un permis d'aménagement ou de modification d'une salle de cinéma ou d'un ciné-parc destinés à la projection publique dans les limites d'une telle municipalité à une personne qui en fait la demande et qui se conforme aux dispositions des règlements en vigueur dans la municipalité dont il s'agit.

13. Nul ne peut aménager ou modifier une salle de cinéma ou un ciné-parc destinés à la projection publique s'il ne justifie de la possession du permis requis par l'article 12.

Le tribunal compétent peut, à la demande du ministre, ordonner la démolition d'un ouvrage construit contrairement au présent article ou accorder les injonctions appropriées.

SECTION III

INFORMATION, CLASSIFICATION DES FILMS ET ADMISSION AUX PROJECTIONS PUBLIQUES

§ 1. — *Le service d'information et de classification des films*

14. Un service d'information et de classification des films est institué au ministère des affaires culturelles; ce service est formé d'un directeur et du personnel jugé nécessaire.

Le lieutenant-gouverneur en conseil publie dans la *Gazette officielle du Québec* la liste des personnes qui, sous l'autorité du directeur, sont chargées de la classification des films; ces personnes sont connues sous le titre d'agents à la classification.

15. Le directeur et le personnel du service d'information et de classification des films sont nommés et rémunérés suivant la Loi de la fonction publique.

in writing indicating, on conditions the Minister shall determine, whether or not the Minister intends to use the power to take action provided in this section with regard to such transaction.

12. The Minister, on the recommendation of the council of a municipality by way of a resolution, may issue a permit to set up or make alterations to a moving picture theatre or an outdoor theatre intended for exhibiting films to the public within the limits of the municipality, to any person who applies therefor and who complies with the by-laws in force in the municipality concerned

13. No one may set up or make alterations to a moving picture theatre or outdoor theatre intended for exhibiting films to the public unless he produces evidence that he has the permit required under section 12.

Any court having jurisdiction may, on a motion by the Minister, order the demolition of any structure built in nonconformity to this section, or issue any appropriate injunction.

DIVISION III

INFORMATION, FILM CLASSIFICATION AND ADMITTANCE TO PUBLIC EXHIBITING OF FILMS

§ 1. — *The film information and classification service*

14. A film information and classification service is established at the Department of Cultural Affairs; the service shall consist of a director and of the personnel deemed necessary.

The Lieutenant-Governor in Council shall publish a list in the *Gazette officielle du Québec* of the persons who, under the authority of the director, are entrusted with classifying films; they will be known as classifying agents.

15. The director and the members of the personnel of the film information and classification service shall be appointed and remunerated in accordance with the Civil Service Act.

16. Le directeur est chargé d'informer le public de la nature, du contenu et de la provenance des films qui sont présentés au Québec, en indiquant d'une façon particulière ceux qui conviennent bien aux enfants.

Il peut imposer aux distributeurs et aux exploitants l'obligation de divulguer cette information de la manière prévue par les règlements.

Il peut aussi renseigner le public au moyen de toute autre forme de publicité.

17. Le directeur est aussi chargé de classer les films que l'on se propose de projeter au Québec, d'approuver la réclame devant entourer leur présentation et d'accomplir les autres fonctions qui lui sont dévolues par la présente loi et les règlements.

§ 2. — *Classification des films*

18. Il est interdit de projeter un film en public au Québec si ce film n'a pas été classifié conformément à la présente loi et si un visa le constatant n'a pas été délivré par le directeur.

Il est aussi interdit de louer, prêter ou transmettre un pareil film pour projection publique au Québec.

19. Toute personne désirant projeter un film en public au Québec doit préalablement demander au directeur de le classer et suggérer la classification qu'elle croit appropriée.

Elle doit accompagner le film d'une fiche d'enregistrement complétée selon les règlements, faisant état du nom du distributeur, du titre du film enregistré au pays d'origine, du pays d'origine, de l'année de la production et des autres renseignements et documents jugés nécessaires par le directeur.

20. Le directeur doit, dans les quinze jours suivant la demande, classer le film au moyen d'un visa indiquant la catégorie de spectateurs pour laquelle il est délivré, de la façon suivante:

a) « Film pour tous »: spectateurs de tous âges;

16. The director shall be entrusted with informing the public on the nature, content and origin of the films exhibited in Québec, with special indication of those suitable for children.

He may require distributors and operators to disclose such information in the manner prescribed by regulation.

He may also inform the public by any other means of publicity.

17. The director shall also be entrusted with classifying the films which it is proposed to exhibit in Québec, approving the advertising connected with the exhibiting of such films and performing every other duty which devolves to him by this act or the regulations.

§ 2. — *Classification of films*

18. It is forbidden to exhibit a film in public in Québec which has not been classified in accordance with this act and so certified by a visa issued by the director.

It is also forbidden to lease, lend or forward such a film for public exhibiting in Québec.

19. Any person wishing to exhibit a film in public in Québec must first apply to the director for the classification of the film, and suggest the classification he considers appropriate.

He must accompany the film with a registration card filled out according to regulation, giving the name of the distributor, the title of the film registered in the country of origin, the country of origin and the year in which it was produced, and with the other information deemed necessary by the director.

20. Within fifteen days following the application, the director shall classify the film by means of a visa indicating as follows the class of spectators for which it is issued:

(a) "Film for all": spectators of all ages;

b) « Film pour adolescents et adultes » : spectateurs âgés d'au moins quatorze ans;
 c) « Film réservé aux adultes » : spectateurs âgés d'au moins dix-huit ans.

21. Le lieutenant-gouverneur en conseil peut, par règlement, dispenser de la classification obligatoire, aux conditions qu'il détermine, les catégories de films qu'il indique, lorsqu'il s'agit de films d'information générale, de films documentaires ou éducatifs, touristiques ou spécialisés, de films de reportage ou de nature didactique, clinique, scientifique ou expérimentale.

22. Le directeur peut, lorsqu'il est d'avis qu'un film réservé aux adultes est susceptible de choquer des spectateurs, exiger au moyen de son visa que le film soit précédé d'un avertissement aux spectateurs, les informant succinctement de la nature du film ou de sa teneur.

Il peut aussi, en pareil cas, restreindre le contenu publicitaire de la réclame entourant le film, et même ordonner que soient seuls publiés le titre du film et les noms des producteurs, réalisateurs et interprètes.

23. Les films présentés pour classification doivent l'être dans leur forme intégrale, sans autres modifications que celles qu'a autorisées expressément et par écrit la personne qui détient les droits d'auteur appropriés.

Ils ne peuvent être modifiés par la suite sans cette autorisation; s'ils sont ainsi modifiés, ils doivent être présentés de nouveau au directeur pour classification.

24. Les films-annonce ou bandes-annonce doivent être classifiés d'après leur contenu.

Une personne peut présenter plusieurs versions d'un même film-annonce ou bande-annonce et obtenir que chacune soit classifiée d'après son contenu.

La projection de ces films ou bandes est assujettie aux règles contenues à l'article 36.

25. Dès qu'il a classifié un film, le directeur en avise la personne intéressée et lui fait part de la classification accordée.

(b) "Film for adolescents and adults": spectators at least fourteen years of age;
 (c) "Film for adults only": spectators at least eighteen years of age.

21. The Lieutenant-Governor in Council, by regulation, on such conditions as he may determine, may exempt from compulsory classification, films of any class indicated by him if they come under the heading of films of general information, documentary or educational films, tourist or specialized films, news films or instructional, clinical, scientific or experimental films.

22. Where, in the director's opinion, a film for adults only is likely to shock certain spectators, he may require in his visa that the film be preceded by a notice to the spectators succinctly describing the nature or content of the film.

He may also in such a case restrict the promotional content of the advertising connected with the film, and even order that nothing be published except the title of the film and the names of the producer, director and actors.

23. Every film must be submitted for classification in its complete form without alteration except any which has been expressly authorized in writing by the person holding the appropriate copyright.

It shall not subsequently be altered without such authorization; if it is so altered, it must again be submitted to the director for classification.

24. Trailers or previews must be classified according to their content.

A person may submit several versions of the same trailer or preview and obtain the classification of each version according to its content.

The exhibiting of such trailers or previews is subject to the rules contained in section 36.

25. Upon classifying a film, the director shall notify the person concerned and advise him of the classification given.

26. Une nouvelle demande de classification ne peut être faite à l'égard d'un film qui a déjà été classifié, avant l'expiration de trois années.

26. A fresh application for classification of a film already classified shall not be made before the expiry of three years.

§ 3. - *Approbation de la réclame*

§ 3. - *Approval of advertising*

27. Le directeur ne peut délivrer le visa portant classification d'un film que s'il approuve en même temps la réclame devant entourer le film, à moins que la personne ayant soumis le film ne déclare, par écrit, que le film ne sera entouré d'aucune réclame.

27. The director shall not issue the visa establishing the classification of a film without at the same time approving the advertising to be connected with the film, unless the person submitting the film declares in writing that there will be no advertising connected with the film.

28. La personne demandant l'approbation de la réclame doit soumettre au directeur les affiches, les annonces et le matériel publicitaire devant servir à la réclame destinée au film.

28. The person applying for approval of the advertising must submit to the director the posters, advertisements and advertising material to be used for promoting such film.

29. Le directeur approuve la réclame soumise, dans les trois jours ouvrables suivant la demande, s'il est d'avis qu'elle n'est pas de nature à tromper le consommateur et qu'elle ne va pas à l'encontre de l'ordre public, des bonnes mœurs et du respect des convenances généralement admises.

29. The director shall, within three working days following the application, approve the advertising submitted if, in his opinion, it is not likely to mislead the viewing public and is not contrary to public order, good morals or common decency.

30. Toute modification à la réclame approuvée doit être soumise à l'approbation du directeur, suivant les règles susdites.

30. Any change in the approved advertising must be submitted to the director for approval, following the rules provided above.

31. Est interdite toute réclame entourant la présentation d'un film, si cette réclame n'a pas été approuvée par le directeur suivant les dispositions qui précèdent.

31. Any advertising connected with the exhibiting of a film, if such advertising has not been approved by the director in accordance with the preceding sections, is prohibited.

§ 4. - *Révision des décisions du directeur*

§ 4. - *Review of the director's decisions*

32. Est institué un comité chargé de réviser les décisions du directeur en matière de classification de films et d'approbation de la réclame destinée aux films.

32. A committee is established to review the decisions of the director regarding film classification and the approval of advertising for films.

33. Ce comité est formé de cinq membres nommés par le lieutenant-gouverneur en conseil. Trois de ces membres sont recommandés par le ministre et deux par l'Institut.

33. The committee shall consist of five members appointed by the Lieutenant-Governor in Council. Three of such members shall be recommended by the Minister and two by the Institut.

Le quorum du comité est de trois membres.

Le lieutenant-gouverneur en conseil détermine la durée du mandat des membres du comité, leur traitement ou, s'il y a lieu, leur traitement additionnel, leurs allocations ou leurs honoraires.

34. Toute personne qui a soumis un film au directeur pour classification ou qui lui a soumis de la réclame pour approbation et qui n'est pas satisfaite de la décision rendue peut en appeler au comité de révision dans les quinze jours qui suivent la date de la décision.

35. Le comité peut maintenir la décision du directeur, la renverser ou la modifier. Il doit rendre sa décision dans les quinze jours de la date de l'appel, la motiver et la rendre publique.

La décision du comité est sans appel.

§ 5. — *Admission aux séances de projection*

36. Nul ne peut admettre à une séance de projection publique d'un film:

a) une personne âgée de moins de dix-huit ans s'il y est projeté un film réservé aux adultes;

b) une personne âgée de moins de quatorze ans s'il y est projeté un film pour adolescents et adultes.

Les films réservés aux adultes ne peuvent être présentés dans les ciné-parcs.

37. La catégorie des spectateurs déterminée par le visa délivré par le directeur doit être affichée bien en vue à l'entrée de toute salle de cinéma ou ciné-parc où un film est projeté.

Lorsque des films de catégories différentes sont présentés au cours d'une même séance de projection, la catégorie la plus restrictive est seule ainsi affichée.

Cette obligation incombe au propriétaire, au locataire et au gérant de salle de cinéma ou de ciné-parc où il y a projection publique d'un film.

Three members of the committee shall be a quorum.

The Lieutenant-Governor in Council shall fix the term of office and the salary or, if necessary, the additional salary, allowances or fees of the members of the committee.

34. Every person who, having submitted a film to the director for classification or having submitted advertising to him for approval, is dissatisfied with the decision rendered, may appeal therefrom to the committee of review within fifteen days from the date of the decision.

35. The committee may confirm, quash or amend the decision of the director. It must render its decision within fifteen days from the date of the appeal, substantiate it, and make it public.

The committee's decision is final.

§ 5. — *Admittance to film presentations*

36. No person shall admit to the public presentation of a film:

(a) any person under eighteen years of age if a film for adults only is being exhibited there;

(b) any person under fourteen years of age, if a film for adolescents and adults is being exhibited there.

Films for adults only shall not be exhibited in outdoor theatres.

37. The class of spectators determined in the visa issued by the director must be posted up in a conspicuous place at the entrance to every moving picture theatre or outdoor theatre where the film is exhibited.

When films of different classes are exhibited at the same presentation, only the most restrictive class shall be so posted up.

Such obligation binds the owner, the lessee and the manager of the moving picture theatre or outdoor theatre where a film is publicly exhibited.

§ 6. — *Inspections et saisies*

38. Toute personne autorisée par le ministre à agir à titre d'inspecteur peut pénétrer dans tout édifice ou endroit où l'on garde des films pour s'en servir à des fins de projection publique, afin de les examiner et de s'assurer qu'un visa a été délivré par le directeur à leur égard conformément à la présente loi.

L'inspecteur peut obtenir l'émission d'un mandat de perquisition selon les dispositions de la Loi des poursuites sommaires et saisir tout film à l'égard duquel un visa n'a pas été délivré par le directeur conformément à la présente loi ou qui a été utilisé contrairement aux exigences de la présente loi.

Le juge de paix ordonne la restitution du film à son propriétaire dès que le film a servi aux fins pour lesquelles il a été saisi; il peut cependant ordonner la destruction de copies faites en fraude des droits du propriétaire.

§ 7. — *Doublage et sous-titrage*

39. Les règlements peuvent prescrire que les films appartenant aux catégories qu'ils indiquent soient, si la version originale n'est pas en français, obligatoirement accompagnés d'une version doublée ou sous-titrée en français, à défaut de quoi ils ne pourront être présentés pour classification.

Le doublage et le sous-titrage doivent être effectués entièrement au Québec, sous réserve des exceptions prévues par règlement ou des ententes que le ministre conclut avec d'autres gouvernements.

SECTION IV

LA CINÉMATHÈQUE NATIONALE DU QUÉBEC
ET LE DÉPÔT LÉGAL

40. La Cinémathèque nationale du Québec est formée d'un conservateur et des autres membres du personnel du ministère des affaires culturelles qui y sont affectés.

41. Le conservateur a pour fonctions:

§ 6. — *Inspections and seizures*

38. Any person authorized by the Minister to act as an inspector may enter any building or place where films intended for public exhibition are kept in order to examine them and ascertain whether visas have been issued for them by the director in accordance with this act.

The inspector may obtain a search warrant in accordance with the Summary Convictions Act and seize any film for which a visa has not been issued by the director in accordance with this act or which has been put to a use inconsistent with the requirements of this act.

The justice of the peace shall order the film returned to its owner once it has served the purposes for which it was seized; he may, however, order the destruction of any copies made to the detriment of the owner's rights.

§ 7. — *Dubbing and subtitling*

39. The regulations may prescribe that films of the classes indicated therein must, if the original version is not in French, be accompanied with a version with French dubbing or subtitles, without which they cannot be submitted for classification.

Dubbing and the addition of subtitles must be done entirely in Québec, subject to any exception provided by regulation or any agreement between the Minister and another government.

DIVISION IV

CINÉMATHÈQUE NATIONALE DU
QUÉBEC AND LEGAL DEPOSIT

40. The Cinémathèque nationale du Québec shall consist of a conservator and of the other members of the personnel of the Department of Cultural Affairs who are assigned to it.

41. The duties of the conservator shall be:

a) d'acquérir, rassembler et conserver des exemplaires d'œuvres cinématographiques, audio-visuelles, photographiques, radiophoniques et télévisuelles produites au Québec ou intéressant le Québec;

b) d'acquérir et conserver tous les documents qu'il lui est possible de réunir et qui sont utiles à la recherche en matière cinématographique, audio-visuelle, photographique et télévisuelle;

c) de compiler et publier des inventaires et catalogues portant sur les œuvres cinématographiques, audio-visuelles, photographiques et télévisuelles produites ou publiées au Québec, ainsi que celles qui sont publiées ailleurs et qui intéressent le Québec;

d) de mettre en place une photothèque.

42. Le propriétaire de toute nouvelle œuvre cinématographique ou audio-visuelle produite au Québec doit en déposer un exemplaire à la Cinémathèque nationale.

Le délai pour faire ce dépôt, les normes de qualité exigibles à l'égard de l'exemplaire déposé, la compensation payable à celui qui fait le dépôt et les autres modalités du dépôt sont déterminés par règlement.

43. L'obligation imposée par l'article 42 incombe, si le propriétaire de l'œuvre n'est pas domicilié au Québec ou n'y a pas son principal établissement, au producteur ou à son défaut, au distributeur, s'ils sont domiciliés au Québec ou y ont leur principal établissement.

44. Le conservateur peut acquérir, aux frais de la personne qui fait défaut de se conformer à l'article 42, dans le délai imparti par les règlements, l'exemplaire dont le dépôt est imposé par ledit article.

45. Le ministre voit à la coordination des activités des cinémathèques existantes et au développement d'un réseau de cinémathèques régionales à l'intérieur de la Cinémathèque nationale afin de rendre la culture cinématographique plus accessible à tous les Québécois.

(a) to acquire, collect and preserve copies of cinematographic, audiovisual and photographic works and works for radio and television, produced in Québec or of interest to Québec;

(b) to acquire and preserve as many documents as possible which may be useful for research in the fields of cinematography, audiovisual aids, photography and television;

(c) to compile and publish inventories and catalogues of the cinematographic, audiovisual and photographic works and works for television produced or published in Québec as well as those published elsewhere but of interest to Québec;

(d) to set up a photographic library.

42. The owner of every new cinematographic or audiovisual work produced in Québec must deposit a copy of it with the Cinémathèque nationale.

The delay for such deposit, the standards of quality demanded for the copy deposited, the compensation payable to the person who makes the deposit and the other terms and conditions of deposit shall be determined by regulation.

43. If the owner of the work is not domiciled or does not have his chief place of business in Québec, the obligation imposed by section 42 devolves to the producer or, failing him, to the distributor, if he is domiciled or has his chief place of business in Québec.

44. The conservator, at the expense of the person who fails to comply with section 42 within the delay prescribed by regulation, may acquire the copy which that section requires to be deposited.

45. The Minister shall see to the coordination of the activities of existing film libraries and to the development of a system of regional film libraries within the Cinémathèque nationale to make cinematographic culture more accessible to all Québec inhabitants.

CHAPITRE IV

L'INSTITUT QUÉBÉCOIS DU CINÉMA

SECTION I

CRÉATION ET MANDAT DE L'INSTITUT

46. Est établi un Institut québécois du cinéma.

47. L'Institut a pour mandat de répartir, en veillant à la liberté de création et d'expression ainsi qu'à la liberté de choix des consommateurs, les fonds que l'état destine au secteur privé pour mettre en œuvre la politique cinématographique définie suivant la présente loi.

48. L'Institut exerce son mandat conformément à un contrat qu'il conclut avec le ministre.

Ce contrat établit les orientations que doit suivre l'Institut pour la durée du contrat, ses champs d'activité, ses effectifs minima et maxima, les limites aux engagements financiers que l'Institut peut prendre et les modalités d'exécution de ses fonctions.

49. L'Institut doit, dans l'exécution de son mandat:

a) promouvoir et soutenir financièrement, en tenant compte de la rentabilité de ses investissements, la création, la production, la distribution, la diffusion et l'exploitation de films québécois de qualité;

b) stimuler et encourager la distribution, la diffusion et l'exploitation de films de qualité au Québec;

c) stimuler et encourager les industries qui concourent à la production cinématographique au Québec, notamment en matière de doublage et de sous-titrage;

d) stimuler et encourager le développement du cinéma pour enfants au Québec;

e) stimuler et encourager la formation, la recherche et l'innovation dans le domaine cinématographique et audio-visuel au Québec.

50. L'Institut exécute son mandat par les moyens suivants:

CHAPTER IV

INSTITUT QUÉBÉCOIS DU CINÉMA

DIVISION I

CREATION AND MANDATE OF THE INSTITUT

46. The Institut québécois du cinéma is established.

47. The mandate of the Institut is to allocate the funds set aside by the Government for the private sector in order to implement the policy on the cinema defined under this act, safeguarding, in so doing, freedom of expression and creation, and freedom of choice for the viewing public.

48. The Institut shall carry out its mandate in accordance with a contract it shall make with the Minister.

Such contract shall establish the goals the Institut must pursue for the term of the contract, its fields of activity, its minimum and maximum staff, the limits to the financial commitments it may make and the conditions to be observed in carrying out its functions.

49. In carrying out its mandate, the Institut shall:

(a) promote and, taking into account the soundness of its investments, lend financial support to the creation, production, distribution, broadcasting and exhibiting of Québec films of good quality;

(b) stimulate and foster the distribution, broadcasting and exhibiting of films of good Québec films of good quality;

(c) stimulate and foster industries contributing to cinematographic production in Québec, particularly in dubbing and subtitling;

(d) stimulate and foster the development of children's cinema in Québec;

(e) stimulate and foster training, research and innovation in the fields of cinematography and audiovisual aids in Québec.

50. The Institut shall carry out its mandate by the following means:

a) placements dans des productions en contrepartie d'une participation aux bénéfices;

b) prêts avec ou sans intérêt;

c) garanties aux prêteurs et aux investisseurs, directement ou indirectement, notamment par l'entremise de compagnies de placement;

d) primes à la qualité et au succès;

e) subventions, y compris des subventions au déficit;

f) prix d'excellence;

g) réinvestissement par les bénéficiaires d'aide financière des profits qu'ils tirent des sommes avancées par l'Institut;

h) dans les cas prévus au paragraphe e de l'article 49, prêts, bourses et subventions.

(a) investments in production, in return for a share of the profits;

(b) loans with or without interest;

(c) guarantees to lenders or investors, directly or indirectly, particularly through investment companies;

(d) premiums for high quality and achievement;

(e) grants, including deficit-reducing grants;

(f) prizes for excellence;

(g) reinvestment by recipients of financial assistance of their profits from the sums advanced by the Institut;

(h) in the cases provided for in paragraph e of section 49, loans, scholarships and grants.

51. L'Institut doit collaborer avec le ministre à l'élaboration et à l'application de la politique cinématographique définie suivant la présente loi, notamment en matière de classification, de promotion, de sous-titrage, de doublage, de contrôle de la distribution et de l'exploitation, et de répartition de la commandite gouvernementale.

51. The Institut must cooperate with the Minister in devising and applying the policy on the cinema defined pursuant to this act, especially as regards classification, promotion, subtitling, dubbing, the supervision of distribution and exhibition and the allocation of work on Government commission.

52. L'Institut reconnaît comme films québécois les œuvres qu'il indique, dans la mesure qu'il détermine; il les reconnaît suivant des normes qu'il établit par règlement, en consultation avec le ministre, conformément au paragraphe e de l'article 68.

52. The Institut shall recognize as Québec films such works as it may indicate, in such measure as it may determine; it shall recognize them according to the standards it shall establish by regulation, in consultation with the Minister, in accordance with paragraph e of section 68.

L'Institut peut ainsi reconnaître une œuvre de co-production, dans la mesure de la participation québécoise.

The Institut may thus recognize a co-produced work, to the extent of Québec participation.

SECTION II

DIVISION II

ORGANISATION ET FONCTIONNEMENT DE L'INSTITUT

STRUCTURE AND OPERATION OF THE INSTITUT

53. L'Institut est formé de sept membres nommés par le lieutenant-gouverneur en conseil conformément à la présente section.

53. The Institut shall consist of seven members appointed by the Lieutenant-Governor in Council in accordance with this division.

54. Le ministre reconnaît, aux conditions qu'il détermine, l'association la plus représentative dans chacun des cinq secteurs

54. The Minister shall recognize, on such conditions as he determines, the most representative association in each of the five

cinématographiques suivants: la production, la réalisation, les artisans, la distribution et l'exploitation.

Il demande par écrit à chacune des associations reconnues de lui soumettre, dans un délai de trente jours, les noms de trois candidats représentatifs de son secteur.

55. Le ministre choisit à même les noms qui lui sont soumis, pour chaque secteur, un nom qu'il recommande à la nomination du lieutenant-gouverneur en conseil.

Faute par une association de fournir dans les délais prévus les noms qu'elle propose pour son secteur ou en l'absence d'une association représentative dans un secteur donné, le ministre choisit lui-même la personne qu'il juge représentative dans le milieu et la recommande à la nomination du lieutenant-gouverneur en conseil.

56. Dès que le lieutenant-gouverneur en conseil a fait les cinq nominations prévues ci-dessus, le ministre consulte les membres ainsi nommés et, avec leur acceptation, propose à la nomination du lieutenant-gouverneur en conseil deux autres membres dont un représente la clientèle cinématographique québécoise.

57. Le ministre peut, à tout moment, vérifier le caractère représentatif des associations qu'il a reconnues suivant l'article 54 et, le cas échéant, reconnaître une autre association plus représentative du même secteur.

58. Les membres de l'Institut doivent avoir leur domicile au Québec.

59. Les membres de l'Institut sont nommés pour trois ans. Toutefois, deux des premiers membres sont nommés pour deux ans et deux pour un an.

60. A l'expiration de leur mandat, les membres demeurent en fonction jusqu'à ce qu'ils aient été remplacés.

following sectors of cinema activity: producing, directing, art practitioners, distributing and exhibiting.

He shall, in writing, request each of the representative associations to submit to him, within a delay of thirty days, the names of three representative candidates from its sector.

55. The Minister shall select one name from among the names submitted to him from each sector and recommend the person named for appointment by the Lieutenant-Governor in Council.

If any association fails to submit the names it proposes for its sector within the prescribed delay or if a particular sector has no representative association, the Minister shall himself choose the person he considers representative of that milieu and recommend that person for appointment by the Lieutenant-Governor in Council.

56. Upon the making by the Lieutenant-Governor in Council of the five appointments provided for in the preceding sections, the Minister shall consult the members so appointed and, with their consent, propose two more persons for appointment as members by the Lieutenant-Governor in Council, one of whom shall represent the film viewing public of Québec.

57. The Minister may at any time ascertain the representative character of any association recognized by him pursuant to section 54 and, if necessary, recognize another more representative association from the same sector.

58. The members of the Institut must be domiciled in Québec.

59. The members of the Institut shall be appointed for three years. However, two of the first members shall be appointed for two years and two for one year.

60. The members shall remain in office at the expiry of their term until replaced.

61. Toute vacance parmi les membres de l'Institut est comblée en suivant le mode de nomination prescrit pour la nomination du membre à remplacer, mais seulement pour la durée non écoulée du mandat de ce dernier.

62. L'Institut est une corporation au sens du Code civil; il est investi des pouvoirs généraux d'une telle corporation et des pouvoirs particuliers que la présente loi lui confère.

63. L'Institut a son siège dans la Ville de Québec ou dans celle de Montréal selon qu'il le décide par un règlement qui doit être approuvé et publié conformément à l'article 69.

L'Institut peut tenir ses séances à tout endroit du Québec.

64. Les membres de l'Institut nomment un directeur général.

65. La qualité de directeur général de l'Institut est incompatible avec l'exercice de toute autre fonction.

66. Le directeur général de l'Institut est responsable de l'administration de ce dernier dans le cadre de la présente loi et des règlements de l'Institut.

Il définit les devoirs du personnel de celui-ci et dirige leur travail.

67. La rémunération, les indemnités et les autres avantages auxquels ont droit les membres de l'Institut, le directeur général et les membres du personnel sont fixés par règlement interne de l'Institut; dans le cas des membres du personnel, ils sont fixés de telle sorte que leur rémunération soit la même que celle qu'ils recevraient, compte tenu de la fonction qu'ils occupent, s'ils étaient nommés et rémunérés suivant la Loi de la fonction publique.

68. L'Institut doit adopter le règlement interne visé à l'article 67; il peut adopter tout autre règlement interne.

Il peut aussi adopter des règlements pour:
a) statuer sur la forme et la teneur des demandes d'aide financière qui sont adres-

61. Every vacancy among the members of the Institut shall be filled in accordance with the formalities prescribed for the appointment of the member to be replaced, but only for the unexpired portion of such member's term of office.

62. The Institut is a corporation within the meaning of the Civil Code; it is vested with the general powers of such a corporation and the special powers granted to it by this act.

63. The head office of the Institut shall be in the City of Québec or in the City of Montreal as it may decide by a by-law, which must be approved and published in conformity with section 69.

The Institut may sit anywhere in Québec.

64. The members of the Institut shall appoint a general manager.

65. The office of general manager of the Institut shall be incompatible with any other office.

66. The general manager of the Institut shall be responsible for its administration within the scope of this act and the by-laws of the Institut.

He shall define the duties of the personnel of the Institut and supervise their work.

67. The remuneration, indemnities and other benefits to which the members of the Institut, the general manager, and the members of the personnel are entitled shall be fixed by internal by-law of the Institut; these shall be so fixed in the case of the members of the personnel that their remuneration equals what they would receive in the same office if they were appointed and remunerated pursuant to the Civil Service Act.

68. The Institut must adopt the internal by-law contemplated in section 67; it may adopt any other internal by-law.

It may also adopt regulations:

(a) to rule on the form and tenor of applications for financial assistance pre-

sées à l'Institut, les renseignements qu'elles doivent contenir et les documents qui doivent les accompagner;

b) établir des règles pour la constitution de jurys chargés de décerner les prix et autres avantages que l'Institut est autorisé à accorder, et rendre applicables à ces jurys les articles 73 à 77 de la présente loi;

c) déterminer les barèmes, les critères et les limites que doit respecter l'Institut lorsqu'il accorde son aide financière;

d) établir la fréquence minimum des réunions de l'Institut;

e) établir, en consultation avec le ministre, les normes visées à l'article 52.

69. Les règlements adoptés par l'Institut doivent être soumis à l'approbation du lieutenant-gouverneur en conseil.

Ils entrent en vigueur, s'il s'agit du règlement interne, dès cette approbation. Les autres règlements entrent en vigueur dès leur publication dans la *Gazette officielle du Québec*.

70. Nul acte, document ou écrit n'engage l'Institut, ni ne peut lui être attribué, s'il n'est signé par le directeur général.

Un acte, document ou écrit signé par un membre de l'Institut ou de son personnel peut aussi engager l'Institut ou lui être attribué dans la mesure où un règlement de l'Institut le prévoit.

Un pareil règlement doit être approuvé et publié conformément à l'article 69.

71. Le ministre reçoit tous les avis de convocation et procès-verbaux des réunions des membres de l'Institut.

72. L'Institut doit, au plus tard le 30 septembre de chaque année, remettre au ministre un rapport de ses activités pour son exercice financier précédent.

Ce rapport doit aussi contenir tous les renseignements que le ministre peut prescrire. Il est déposé devant l'Assemblée nationale dans les quinze jours, si elle est en session, ou si elle ne l'est pas, dans les trente jours de l'ouverture de la session suivante.

senté to the Institut, the information they must contain and the documents that must accompany them;

(b) to establish rules for the appointment of juries to award prizes and other benefits the Institut may grant, and to make sections 73 to 77 of this act applicable to such juries;

(c) to determine the scales, criteria and limits to be observed by the Institut in granting financial assistance;

(d) to establish the minimum frequency of meetings of the Institut;

(e) to establish, in consultation with the Minister, the standards contemplated in section 52.

69. The by-laws and regulations adopted by the Institut must be submitted for approval to the Lieutenant-Governor in Council.

The internal by-laws shall come into force on such approval. The regulations shall come into force on their publication in the *Gazette officielle du Québec*.

70. No deed, document or writing shall bind the Institut or be imputed to it unless it is signed by the general manager.

A deed, document or writing signed by a member of the Institut or of its personnel may also bind the Institut or be imputed to it to the extent provided by regulation of the Institut.

Such a regulation must be approved and published in accordance with section 69.

71. The Minister shall receive notice and minutes of all meetings of the members of the Institut.

72. Not later than 30 September each year, the Institut shall submit a report to the Minister of its activities for the previous fiscal year.

The report must also contain all the information the Minister may prescribe. It shall be laid before the National Assembly within fifteen days if it is in session or, if not, within thirty days of the opening of the next session.

L'Institut doit en outre fournir au ministre les renseignements qu'il requiert sur ses activités.

Furthermore, the Institut must give the Minister any information he may require on its activities.

SECTION III

DIVISION III

CONFLITS D'INTÉRÊT

CONFLICTS OF INTEREST

73. Un membre de l'Institut ne peut prendre part aux délibérations sur une question dans laquelle il a, directement ou indirectement, un intérêt personnel.

73. A member of the Institut shall not take part in the discussion of a matter in which he has a direct or indirect personal interest.

L'Institut décide si le membre a un intérêt personnel dans la question; le membre en cause ne peut participer à pareille décision.

The Institut shall decide whether the member has a personal interest in the matter; the member concerned shall not take part in such decision.

74. Les membres et les dirigeants de l'Institut doivent le prévenir dès qu'ils sont intéressés dans un contrat ou un projet de contrat avec l'Institut.

74. The members and officers of the Institut must notify it upon becoming interested in a contract or draft contract with the Institut.

Ils sont réputés avoir un pareil intérêt s'ils sont administrateurs, représentants, employés ou dirigeants d'une entreprise intéressée dans un contrat avec l'Institut, ou s'ils participent dans une proportion de plus de 15 pour cent dans le capital, les biens ou le financement de l'entreprise.

They are deemed to have such an interest if they are directors, representatives, employees or officers of any firm interested in a contract with the Institut or if their interests in the firm represent more than 15 per cent of its capital, property or financing.

75. Les règlements déterminent le moment précis où le membre ou dirigeant intéressé doit révéler son intérêt.

75. The regulations shall determine the exact time when the interested member or officer must report his interest.

Le membre ou dirigeant doit révéler son intérêt soit par une déclaration écrite, soit par une déclaration verbale consignée aux procès-verbaux des assemblées de l'Institut.

The member or officer must report his interest either by declaring it in writing or by making a verbal declaration recorded in the minutes of the meetings of the Institut.

76. Les administrateurs et dirigeants de l'Institut doivent, au moment de leur entrée en fonction, et peuvent par la suite, faire une déclaration générale de leurs intérêts dans les entreprises qui pourraient être appelées à bénéficier de l'aide financière de l'Institut.

76. On taking office, the directors and officers of the Institut shall, and thereafter they may, make a general declaration of their interests in any firms that could become the recipients of financial assistance from the Institut.

77. Est annulable, à la demande du ministre ou de l'Institut, tout contrat conclu avec ce dernier sans qu'aient été respectées les dispositions de la présente section.

77. At the request of the Minister or the Institut, any contract made with the Institut may be cancelled if the provisions of this division have not been complied with.

SECTION IV

DISPOSITIONS FINANCIÈRES

78. L'exercice financier de l'Institut se termine le 31 mars de chaque année.

79. L'Institut doit transmettre au ministre chaque année, avant la date que ce dernier prescrit, son budget pour l'exercice financier suivant. Ce budget est sans effet tant qu'il n'est pas approuvé par le ministre.

80. Les livres et comptes de l'Institut sont vérifiés chaque année par le vérificateur général et, en outre, aussi souvent que le détermine le lieutenant-gouverneur en conseil.

DIVISION IV

FINANCIAL PROVISIONS

78. The fiscal year of the Institut ends on 31 March each year.

79. Each year, the Institut must submit its budget for the next fiscal year to the Minister, before the date prescribed by him. Such budget shall be without effect until approved by the Minister.

80. The books and accounts of the Institut shall be audited annually by the Auditor-General and also as often as the Lieutenant-Governor in Council may determine.

SECTION V

ADMINISTRATION PROVISOIRE

81. Le lieutenant-gouverneur en conseil, de sa propre initiative ou à la demande d'au moins deux membres de l'Institut, peut nommer une ou plusieurs personnes pour administrer provisoirement l'Institut pour une période de soixante jours, dans les cas suivants:

a) si l'Institut a outrepassé le mandat qui lui est confié en vertu de la présente loi;

b) si l'Institut fait une dépense qui n'est pas prévue au budget ou qui est contraire au contrat intervenu avec le ministre;

c) s'il a raison de croire que l'actif de l'Institut a fait l'objet d'un détournement ou s'il constate une absence inexplicable d'éléments de l'actif;

d) s'il a raison de croire qu'il y a eu faute grave, notamment malversation ou abus de confiance d'un ou de plusieurs membres de l'Institut ou que ce dernier a manqué gravement aux obligations qui lui sont imposées par la présente loi, par les règlements ou par tout contrat conclu avec le ministre.

82. L'administrateur provisoire se substitue aux membres de l'Institut pour la période de son administration.

DIVISION V

TEMPORARY ADMINISTRATION

81. The Lieutenant-Governor in Council, on his own initiative or at the request of at least two members of the Institut, may appoint one or more persons for the temporary administration of the Institut for a period of sixty days, in the following cases:

(a) if the Institut has exceeded the mandate granted to it by virtue of this act;

(b) if the Institut makes an expenditure not provided for in the budget or inconsistent with the contract with the Minister;

(c) if he has reason to believe the assets of the Institut have been misappropriated or becomes aware that part of the assets are unaccountably missing;

(d) if he has reason to believe that a serious offence has been committed, particularly embezzlement or breach of trust by one or more members of the Institut, or that the Institut has been seriously remiss in fulfilling the obligations imposed on it by this act or the regulations or by any contract with the Minister.

82. The temporary administrator shall substitute for the members of the Institut during his administration.

83. L'administrateur provisoire doit présenter au ministre, sans tarder, un rapport circonstancié de ses constatations, accompagné de ses recommandations.

84. Le ministre doit donner à l'organisme représentatif et aux membres de l'Institut en cause, au moment de la nomination de l'administrateur provisoire, l'occasion de se faire entendre.

85. Lorsque le ministre a reçu le rapport visé à l'article 83, le lieutenant-gouverneur en conseil peut:

- a) ordonner la prolongation de l'administration provisoire ou y mettre fin, aux conditions qu'il détermine;
- b) prescrire un délai durant lequel il doit être remédié à toute situation visée à l'article 81;
- c) déclarer déchu les membres de l'Institut ou quelques-uns d'entre eux;
- d) révoquer en tout ou en partie le mandat mentionné aux articles 47 à 50.

83. The temporary administrator shall submit a detailed report of his findings to the Minister, together with his recommendations, without delay.

84. When appointing a temporary administrator, the Minister must grant a hearing to the representative organization and to the members of the Institut concerned.

85. Once the Minister has received the report contemplated in section 83, the Lieutenant-Governor in Council may:

- (a) order the extension or termination of the temporary administration on the conditions he determines;
- (b) prescribe the delay within which any situation contemplated in section 81 must be remedied;
- (c) declare one or more members of the Institut forfeited of office;
- (d) revoke all or part of the mandate mentioned in sections 47 to 50.

CHAPITRE V

RÉGLEMENTATION

86. Le lieutenant-gouverneur en conseil peut, par règlement, statuer sur toute question qui peut, en vertu de la présente loi, être le sujet d'un règlement.

Il peut en outre, par règlement:

- a) établir des normes d'aménagement, d'exploitation et d'admission dans tout endroit utilisé pour la projection publique de films au Québec, ainsi que la forme des demandes de permis et des permis;
- b) établir les règles administratives et procédurales pour la classification des films, l'examen et le contrôle de leur publicité et la révision des décisions rendues par le directeur;
- c) statuer sur la publicité qui doit être donnée à la classification des films, y compris les renseignements et avertissements qui doivent y apparaître, et à l'autorisation de les projeter;
- d) statuer, en matière de production d'œuvres cinématographiques et audiovisuelles commanditées ou réalisées par les

CHAPTER V

REGULATIONS

86. The Lieutenant-Governor in Council, by regulation, may rule on any matter that, under this act, may be subject to regulation.

He may also, by regulation:

- (a) prescribe standards of arrangement, operation and admittance in respect of any place used for the public exhibiting of films in Québec, and the form of applications for permits and of permits;
- (b) prescribe administrative and procedural rules for the classification of films, the inspection and control of film publicity and the review of decisions rendered by the director;
- (c) rule on the publicity to be given to the classification of films, including the information and notices which must appear in such publicity, and to the authorization to exhibit them;
- (d) rule on calls for tenders, unit prices for production and production contracts, in respect of the production of cinematogra-

ministères du gouvernement ou les organismes publics, sur les appels d'offres, les prix unitaires de production et les contrats de production;

e) exempter du dépôt légal prévu à l'article 42 toute catégorie d'œuvres qu'il indique;

f) fixer les divers droits exigibles à l'occasion de l'application de la présente loi;

g) pourvoir à la nomination et aux devoirs des inspecteurs chargés de vérifier l'application de la présente loi;

h) pourvoir à l'établissement d'un système de registres des décisions et ordonnances du directeur et déterminer de quelle façon ces décisions et ordonnances sont publiées;

i) fixer les honoraires qui peuvent être accordés aux inspecteurs, agents de la paix, huissiers, greffiers, protonotaires et avocats, pour faire partie des frais taxables, dans toute poursuite ou action intentée en vertu de la présente loi.

87. Les projets de règlement ayant trait aux articles 8, 9, 16, 39 et 42 et aux paragraphes *a*, *b* et *c* de l'article 86 ne peuvent être adoptés que moyennant préavis de soixante jours publié dans la *Gazette officielle du Québec* et en reproduisant le texte.

Les règlements susdits entrent en vigueur le jour de la publication dans la *Gazette officielle du Québec* soit d'un avis signalant qu'ils ont reçu l'approbation du lieutenant-gouverneur en conseil, soit, en cas de modification par ce dernier, de leur texte définitif.

Les autres règlements prévus par la présente loi entrent en vigueur à la date de leur publication dans la *Gazette officielle du Québec*.

CHAPITRE VI

DISPOSITIONS FINALES

88. Quiconque contrevient à la présente loi ou aux règlements commet une infraction et est passible, en plus du paiement des frais, d'une amende d'au plus \$5,000 dans le cas d'un individu, et d'au plus \$10,000 dans le cas d'une compagnie, corporation, cercle, club ou autre société.

phic and audiovisual works commissioned or produced by the government departments or public agencies;

(e) exempt any class of works he may indicate from legal deposit as provided for in section 42;

(f) fix the various duties payable on the application of this act;

(g) provide for the appointment and duties of the inspectors entrusted with verifying the application of this act;

(h) provide for the setting up of a system of registers of the decisions and orders of the director and determine how such decisions and orders are to be published;

(i) fix the fees that may be granted to inspectors, peace officers, bailiffs, clerks, protonotaries and advocates, as a part of taxable costs, in any proceedings or suit brought under this act.

87. Draft regulations pursuant to sections 8, 9, 16, 39 and 42 and paragraphs *a*, *b* and *c* of section 86 shall be adopted only on prior notice of sixty days published in the *Gazette officielle du Québec* giving the text thereof.

The above mentioned regulations shall come into force on the day of publication in the *Gazette officielle du Québec* of notice of their approval by the Lieutenant-Governor in Council or, if amended by him, of their final text.

The other regulations provided for by this act shall come into force on the date of their publication in the *Gazette officielle du Québec*.

CHAPTER VI

FINAL PROVISIONS

88. Every person who contravenes this act or the regulations is guilty of an offence and is liable, in addition to payment of the costs, to a fine of not more than \$5,000 in the case of an individual nor more than \$10,000 in the case of a company, corporation, circle, club or other society.

89. Le magistrat peut, dans tous les cas, annuler la licence émise en vertu de la section II de la Loi des licences (Statuts refondus, 1964, chapitre 79) et donner avis en conséquence au percepteur du revenu.

90. Dans les poursuites intentées pour une contravention à l'article 36, l'accusé n'encourt aucune peine s'il prouve qu'il a usé de diligence raisonnable pour constater l'âge du mineur avant de l'admettre dans la salle de cinéma et qu'il a eu raisonnablement lieu de croire que ce mineur avait l'âge requis pour y être admis.

91. Les poursuites pour infraction à la présente loi ou aux règlements sont régies par la Loi des poursuites sommaires (Statuts refondus, 1964, chapitre 35) et la seconde partie de cette loi s'y applique.

92. Le ministre des affaires culturelles est chargé de l'application de la présente loi.

93. L'article 137 de la Loi de la Législature (Statuts refondus, 1964, chapitre 6), édicté par l'article 6 du chapitre 26 des lois de 1969 et modifié par l'article 5 du chapitre 57 des lois de 1972, est de nouveau modifié par le remplacement du troisième alinéa par le suivant:

« Sous réserve de la Loi sur le cinéma, l'éditeur officiel peut vendre des documents photographiques ou audio-visuels produits par les ministères du gouvernement et par des organismes du gouvernement. »

94. La présente loi remplace la Loi sur le cinéma (Statuts refondus, 1964, chapitre 55).

95. L'article 3 de la Loi du ministère des affaires culturelles (Statuts refondus, 1964, chapitre 57) est modifié par la suppression des paragraphes *e* et *f*.

96. Les articles 22 et 23 de ladite loi sont abrogés.

97. L'article 3 de la Loi du ministère des communications (1969, chapitre 65), mo-

89. The magistrate may in all cases cancel a licence issued under Division II of the Licenses Act (Revised Statutes, 1964, chapter 79) and notify the collector of revenue accordingly.

90. In proceedings instituted for a contravention of section 36, the accused shall not be liable to any penalty if he proves that he used reasonable diligence to ascertain the age of the minor before admitting him to the moving picture theatre and had good reason to believe such minor old enough to be legally admitted.

91. Prosecutions for offences against this act or the regulations are governed by the Summary Convictions Act (Revised Statutes, 1964, chapter 35) and Part II of that act applies thereto.

92. The Minister of Cultural Affairs is entrusted with the application of this act.

93. Section 137 of the Legislature Act (Revised Statutes, 1964, chapter 6), enacted by section 6 of chapter 26 of the statutes of 1969, and amended by section 5 of chapter 57 of the statutes of 1972, is again amended by replacing the third paragraph by the following paragraph:

"Subject to the Act respecting the cinema, the Official Publisher may sell photographic or audiovisual documents produced by the government departments and by government agencies."

94. This act replaces the Cinema Act (Revised Statutes, 1964, chapter 55).

95. Section 3 of the Cultural Affairs Department Act (Revised Statutes, 1964, chapter 57) is amended by striking out paragraphs *e* and *f*.

96. Sections 22 and 23 of the said act are repealed.

97. Section 3 of the Communications Department Act (1969, chapter 65), amen-

difié par l'article 2 du chapitre 57 des lois de 1972, est de nouveau modifié par le remplacement du paragraphe *g* par le suivant:

« *g*) coordonner l'acquisition et l'utilisation d'équipements audio-visuels par les ministères et organismes publics ainsi que les négociations des ministères et des organismes publics avec les entreprises pour fins de radiodiffusion, de télédiffusion et de câblodistribution; ».

98. L'article 1 de la Loi sur les biens culturels (1972, chapitre 19) est modifié par l'insertion à la fin du paragraphe *a*, après le mot « archéologique », de ce qui suit: «, une œuvre cinématographique, audio-visuelle, photographique, radiophonique ou télévisuelle ».

99. L'article 22 de ladite loi est modifié par l'addition de l'alinéa suivant:

« Dans le cas d'un document photographique, cinématographique, audio-visuel, radiophonique ou télévisuel qui existe depuis plus de dix ans au moment de sa mise en vente, le ministre peut l'acquérir de préférence à tout autre acheteur au prix pour lequel il est offert en vente. Pour exercer ce droit de préemption, le ministre doit signifier par écrit son intention d'acquérir ce document à celui qui l'offre en vente dans le délai de trente jours prévu à l'article 20. »

100. Les règlements adoptés en vertu de la Loi sur le cinéma (Statuts refondus, 1964, chapitre 55) demeurent en vigueur dans la mesure où ils ne sont pas inconciliables avec la présente loi, jusqu'à ce qu'ils soient abrogés, remplacés ou modifiés conformément à la présente loi.

101. Les sommes requises pour acquitter les dépenses d'administration de l'Institut sont prises, pour l'exercice financier 1975/1976, à même le fonds consolidé du revenu, et pour les années subséquentes, à même les deniers accordés annuellement à cette fin par la Législature.

Il en est de même des sommes supplémentaires requises pour payer les dépenses d'administration engagées par le ministère

ded by section 2 of chapter 57 of the statutes of 1972, is again amended by replacing paragraph *g* by the following:

“(g) coordinate the acquisition and use of audiovisual equipment by government departments and public agencies, and the negotiations carried on by such departments and agencies with industrial firms with regard to radio and television broadcasting and cable delivery;”.

98. Section 1 of the Cultural Property Act (1972, chapter 19) is amended by replacing the last two lines of paragraph *a* by the following: “or site, an archaeological property or site, or a cinematographic, audiovisual, photographic, radio or television work;”.

99. Section 22 of the said act is amended by adding the following paragraph:

“In the case of a photographic, cinematographic, audiovisual, radio or television document which, at the time it is offered for sale, has existed for more than ten years, the Minister may acquire it by preference over any other purchaser at the price it is offered for sale. To exercise this right of preemption, the Minister must within the delay of thirty days provided for in section 20 signify in writing his intention to acquire such document to the person who offers it for sale.”

100. The regulations made under the Cinema Act (Revised Statutes, 1964, chapter 55) remain in force in so far as they are not inconsistent with this act until repealed, replaced or amended in conformity with this act.

101. The sums necessary to discharge the administrative expenses of the Institut shall be taken for the 1975/1976 fiscal year out of the consolidated revenue fund and for subsequent years out of the moneys appropriated therefor each year by the Legislature.

The same applies in regard to the additional sums necessary to pay the administrative expenses incurred by the Depart-

des affaires culturelles pour l'administration de la présente loi.

102. Dans toute loi ou proclamation, tout arrêté en conseil, contrat ou document, les expressions « Bureau de censure du cinéma » ou « Bureau de surveillance du cinéma » désignent le service d'information et de classification du ministère des affaires culturelles.

103. Tout film cinématographique dont la projection a été autorisée par le Bureau de surveillance du cinéma est réputé avoir été autorisé en vertu de la présente loi selon la catégorie correspondante visée à l'article 36 de la présente loi.

104. La présente loi entrera en vigueur à la date qui sera fixée par proclamation du lieutenant-gouverneur en conseil, à l'exception des dispositions exclues par cette proclamation, lesquelles entreront en vigueur à toute autre date qui sera fixée par proclamation du lieutenant-gouverneur en conseil.

ment of Cultural Affairs for the administration of this act.

102. In any act, proclamation, order in council, contract or document, the expression "Board of Cinema Censors" or "Cinema Supervisory Board" designates the film information and classification service at the Department of Cultural Affairs.

103. Any cinematographic film authorized for exhibiting by the Cinema Supervisory Board is deemed authorized under this act in the corresponding class contemplated in section 36 of this act.

104. This act shall come into force on the date to be fixed by proclamation of the Lieutenant-Governor in Council, except the provisions excluded by that proclamation, which shall come into force on any other date to be fixed by proclamation of the Lieutenant-Governor in Council.

Annexes C : Brève chronologie des films québécois et étrangers

Fonction de cette chronologie:

Cette chronologie cherche à mettre rapidement en relation les films québécois et internationaux abordés dans les revues. Le choix des films offre un échantillon qui se veut représentatif de la production discutée par les rédacteurs, par année.

Séquences (1960-1970)

Dans la liste suivante, nous énumérons les principaux films québécois qui ont reçu une critique et des films étrangers analysés par les rédacteurs. Les productions étrangères sont choisies en fonction de leur accointance avec le sujet à l'étude.

Également, ces films sont probablement disponibles dans les ciné-clubs de l'époque.

Absent de cette liste, le cinéma international contemporain (le meilleur du cinéma américain et européen) est également abondamment abordé par les rédacteurs dans différents textes.

1960

Québec:

Les maîtres-sondeurs (Guy L. Côté, 1960)

Les petites soeurs (Pierre Patry, 1959)

International:

The diary of Anne Frank (George Steven, 1959)

La Grande Aventure (Arne Sucksdorff, 1956)

Les Inutiles (Federico Fellini, 1953)

1961

Québec:

On n'y aborde pas de film québécois. On propose toutefois un portrait sur Claude Jutra et un autre sur Jacques Giraldeau.

International:

Le voleur de bicyclette (Vittorio de Sica, 1948)

Le chemin du ciel (Alf Sjöbel, 1942)

Patrouille de choc (Claude Bernard-Aubert, 1957)

La fin d'Hitler (Georg-Wilhelm Pabst, 1955)

Quand passent les cigognes (Mickhaïl Kalatozov, 1957)

Aparajito (Satyajit Ray, 1956)

Le temps du châtiment (John Frankenheimer, 1960)

1962

Québec:

Les désœuvrés (René Bail, 1959)

Jour après jour (Clément Perron, 1962)

International:

La chaîne (Stanley Kramer, 1958)

Come Back Africa (Lionel Rogosin, 1959)

L'enfance de Gorki (Marc Donskoi, 1938)

The General (Buster Keaton, 1926)

Nuit et Brouillard (Alain Resnais, 1955)
Le silence de la colère (Guy Green, 1960)
La tour des ambitieux (Robert Wise, 1954)
The Unforgiven (John Huston, 1960)
3:10 to Yuma (David Heilweil, 1957)

1963

Québec :

À tout prendre (Claude Jutra, 1963)
Hippolyte Lafontaine (Pierre Patry, 1962),
...Pour la suite du monde (Pierre Perrault et Michel Brault, 1963)

International :

The Band Wagon (Arthur Freed, 1953)
Funny Face (Stanley Donen)
North by Northwest (Alfred Hitchcock, 1959)

1964

Québec :

Trouble fête (Pierre Patry, 1964)

International :

The Birds (Alfred Hitchcock, 1962)
Il Tetto (Vittorio de Sica, 1956)
Tire au Flanc (Claude de Givray, 1962)

1965

Québec :

Le révolutionnaire (Jean-Pierre Lefebvre)
La vie heureuse de Léopold Z (Gilles Carle, 1965)

International :

Les communiants (Ingmar Bergman, 1962)
Lilies of the Field (Ralph Nelson, 1963)
Salvatore Giuliano (Francesco Rosi, 1961)
Thérèse Desqueyroux (Georges Franju, 1962)

1966

Québec :

Comment savoir (Claude Jutra, 1966)
Les Montréalistes (Denys Arcand, 1966)
Volleyball (Denys Arcand, 1966)

International :

Le monde d'Apu (Satyajit Ray, 1959)
Notti Bianche (Luchino Visconti, 1957)
La sécheresse (Nelson Pereira Dos Santos, 1963)
La vie à l'envers (Alain Jessua, 1964)

1967

Québec :

Il ne faut pas mourir pour ça (Jean-Pierre Lefebvre, 1967)
Le règne du jour (Pierre Perrault, 1967),

International :

Bonnie and Clyde (Arthur Penn, 1967)

Les étoiles (Konrad Wolf, 1958)

1968**Québec :**

Le chat dans le sac (Gilles Groulx, 1964)

Le festin des morts (Fernand Dansereau, 1966)

Kid Sentiment (Jacques Godbout, 1968)

International :

Coup de feu dans la Sierra (Sam Peckinpah, 1962)

Goldfinger (Guy Hamilton, 1964)

1969**Québec :**

Le grand rock (Raymond Garceau, 1967)

Jusqu'au coeur (Jean-Pierre Lefebvre, 1968)

Le viol d'une jeune fille douce (Gilles Carle, 1968)

Les voitures d'eau (Pierre Perrault, 1969)

International :

Le bal des vampires (Roman Polanski, 1967)

Le vieil homme et l'enfant (Claude Berri, 1966)

Le voyage fantastique (Richard Fleisher, 1966)

1970**Québec :**

La chambre blanche (Jean-Pierre Lefebvre, 1969)

Deux femmes en or (Claude Fournier, 1970)

Où êtes vous donc? (Gilles Groulx, 1969)

Q-bec my love (Jean-Pierre Lefebvre, 1970)

Red (Gilles Carle, 1970)

Valérie (Denis Héroux, 1969)

International :

Ole Dole Doff (Jan Tröell, 1967)

Spartacus (Stanley Kubrick, 1960)

Séquences (1971-1978)

Dans la décennie 1970, le comité de rédaction délaisse les études thématiques et centre la revue sur la critique de films. Les rédacteurs critiquent essentiellement le meilleur du cinéma américain et européen, mais ils s'ouvrent éventuellement au cinéma asiatique (principalement le Japon) dans des textes consacrés à ce cinéma.

Dans la liste suivante, nous énumérons les principaux films québécois et étrangers critiqués. Le choix des films cherche à offrir un échantillon représentatif de la production abordée par les rédacteurs.

1971

Québec :

Les Chats bottés (Claude Fournier, 1971)

Les maudits sauvages (Jean-Pierre Lefebvre, 1971)

Sept fois... (par jour) (Denis Héroux, 1971)

International :

Le conformiste (Bernardo Bertolucci, 1970)

Le genou à claire (Éric Rohmer, 1970)

McCabe and Mrs Miller (Robert Altman, 1971)

Le souffle au coeur (Louis Malle, 1971)

1972

Québec :

L'Acadie, l'Acadie (Pierre Perrault et Michel Brault, 1972),

IXE-13 (Jacques Godbout, 1971)

La maudite Galette (Denys Arcand, 1972)

Mon oncle Antoine (Claude Jutra, 1971)

On est loin du soleil (Jacques Leduc, 1970)

Le temps d'une chasse (Francis Mankiewicz, 1972)

La vraie nature de Bernadette (Gilles Carle, 1972)

International :

Adrift (Jan Kadar, 1969)

A Clockwork Orange (Stanley Kubrick, 1971)

Les Clowns (Federico Fellini, 1970)

Deux anglaises et le continent (François Truffaut, 1971)

The Godfather (Francis Ford Coppola, 1972)

1973

Québec :

Kamouraska (Claude Jutra, 1973)

La mort d'un bûcheron (Gilles Carle, 1973)

Réjeanne Padovani (Denys Arcand, 1973)

Tendresse ordinaire (Jacques Leduc, 1973)

International :

L'amour l'après-midi (Éric Rohmer, 1972)

Les charmes discret de la bourgeoisie (Luis Bunuel, 1972)

Cris et chuchotements (Ingmar Bergman, 1972)

Dernier Tango à Paris (Bernardo Bertolucci, 1972)

The Emigrants (Jan Troell, 1971)
État de siège (Costas-Gavras, 1972),
Jésus Christ Superstar (Norman Jewison, 1973)
The Great Waltz (Andrew L. Stone, 1972)
Roma (Federico Fellini, 1972)
Slaughterhouse Five (George Roy Hill, 1972)

1974

Québec :

Bingo (Jean-Claude Lord, 1974)
Les dernières fiançailles (Jean-Pierre Lefebvre, 1973)
Il était une fois dans l'est (André Brassard, 1973)
O.K. Laliberté (Marcel Carrière, 1973)

International :

American Graffiti (George Lucas, 1973)
Les aventures de Rabbi Jacob (Gérard Oury, 1973)
The Conversation (Francis Ford Coppola, 1973)
The Exorcist (William Friedkin, 1973)
La grande bouffe (Marco Ferreri, 1973)
Ludwig (Luchino Visconti, 1972)
The New Land (Jan Troell, 1972)
Les noces rouges (Claude Chabrol, 1973)
La nuit américaine (François Truffaut, 1973)
The Poseidon adventure (Ronald Neame, 1972)
Sleeper (Woody Allen, 1973)
Les valseuses (Bertrand Blier, 1974)

1975

Québec :

Bar salon (André Forcier, 1974)
Gina (Denys Arcand, 1975)
Les ordres (Michel Brault, 1974)

International :

Amarcord (Federico Fellini, 1973)
Farewell, My Lovely (Dick Richards, 1975)
The Godfather II (Francis Ford Coppola, 1974)
Jaws (Stephen Spielberg, 1975)
The Longest Yard (Robert Aldrich, 1974)
Nashville (Robert Altman, 1975)
The Night Porter (Liliana Cavani, 1974)
Vincent, François, Paul et les autres (Claude Sautet, 1974)

1976

Québec :

Au bout de mon âge (Georges Duffaux, 1975)
L'eau chaude, l'eau frette (André Forcier, 1977)
Pour le meilleur et pour le pire (Claude Jutra, 1975)
Le soleil a pas d'chance (Robert Favreau, 1975)

Ti-mine, Bernie pis la gang (Marcel Carrière, 1977)

International :

All the President's Men (Alan J. Pakula, 1976)

Barry Lindon (Stanley Kubrick, 1975)

Dog Day Afternoon (Sidney Lumet, 1975)

L'énigme de Gaspar Hauser (Werner Herzog, 1974)

L'histoire d'Adèle H (François Truffaut, 1975)

Lisztomania (Ken Russell, 1975)

One Flew Over the Cuckoo's Nest (Milos Forman, 1975)

Taxi Driver (Martin Scorsese, 1976)

Perfum de femme (Dino Risi, 1974)

Vérités et mensonges (Orson Welles, 1973)

1977

Québec :

J.A. Martin photographe (Jean Beaudin, 1976)

Les jeux de la XXIe Olympiade (Marcel Carrière, Jean-Claude Labrecque, Jean Beaudin et Georges Dufaux, 1977)

Ti-cul Tougas (Jean-Guy Noël, 1976)

International :

Annie Hall (Woody Allen, 1977)

Carrie (Brian De Palma, 1976)

Cria Cuervos (Carlos Saura, 1976)

Jonas qui aura 25 ans en l'an 2000 (Alain Tanner, 1976)

Le juge et l'assassin (Bertrand Tavernier, 1976)

La marquise d'O (Eric Rohmer, 1976)

Network (Sidney Lumet, 1976)

Rocky (John G. Avildsen, 1976)

Star Wars (George Lucas, 1976)

1978

Québec:

Aucun film québécois n'a été critiqué lors de l'année 1978. Notons tout de même la présence d'un numéro spécial sur le cinéma d'animation de l'Office national du film.

International:

Coming Home (Hal Ashby, 1978)

Moi, Pierre Rivière, ayant égorgé ma mère, ma soeur et mon frère... (René Allio, 1976)

Mr Klein (Joseph Losey, 1976)

Nous nous sommes tant aimés (Ettore Scola, 1974)

La vie devant soi (Moshé Mizrahi, 1977)

Objectif

Dans la liste suivante, nous énumérons les principaux films québécois et étrangers critiqués. Le choix des films cherche à offrir un échantillon représentatif de la production abordée par les rédacteurs. À cette liste s'ajoute le nom des réalisateurs québécois qui ont répondu aux «101 questions».

1960

Québec:

La femme-image (Guy Borremans, 1960)

International:

The Apartment (Billy Wilder, 1960)

Cendre et diamant (Andrzej Wajda, 1958)

Hiroshima, mon amour (Alain Resnais, 1959)

Look Back in Anger (Tony Richardson, 1959)

Nazarin (Luis Bunuel, 1959)

Pather Panchali (Satyajit Ray, 1955)

1961

Québec:

Les désœuvrés (René Bail, 1959)

Golden Gloves (Gilles Groulx, 1961)

International:

Et mourir de plaisir (Roger Vadim, 1960)

Exodus (Otto Preminger, 1960)

Inherit the Wind (Stanley Kramer, 1960)

Magnificent Seven (John Sturges, 1960)

Nuits blanches (Luchino Visconti, 1957)

Psycho (Alfred Hitchcock, 1960)

Le septième sceau (Ingmar Bergman, 1957)

La source (Ingmar Bergman, 1960)

Ugetsu (Kenji Misogushi, 1953)

Wild Strawberries (Ingmar Bergman, 1957)

1962

Québec:

Jour après jour (Clément Perron, 1962)

Seul ou avec d'autres (Denis Héroux, Denys Arcand et Stéphane Venne, 1962)

International:

L'année dernière à Marienbad (Alain Resnais, 1961)

Le beau Serge (Claude Chabrol, 1958)

Chronique d'un été (Jean Rouch et Edgar Morin, 1961)

La Dolce Vita (Federico Fellini, 1960)

Lola Montes (Max Ophuls, 1955)

Lolita (1962)

The Man Who Shot Liberty Valance (John Ford, 1962)

West Side Story (Robert Wise, 1961)

1963**Québec:**

Bûcherons de la Manouane (Arthur Lamothe, 1963)

...Pour la suite du monde (Pierre Perrault, 1963)

À tout prendre (Claude Jutra, 1963)

International:

8 1/2 (Federico Fellini, 1963)

An Autumn Afternoon (Yasujiro Ozu, 1962)

The Birds (Alfred Hitchcock, 1963)

Bob le flambeur (Jean-Pierre Melville, 1956)

A Child is Waiting (John Cassavetes, 1963)

Le couteau dans l'eau (Roman Polanski, 1962)

How the West Was Won (John Ford, Henry Hathaway et George Marshall, 1962)

Lawrence of Arabia (David Lean, 1962)

1964**Québec:**

Le chat dans le sac (Gilles Groulx, 1964)

Trouble-fête (Pierre Patry, 1964)

International:

America, America (Elia Kazan, 1963)

Dr Strangelove or How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb (Stanley Kubrick, 1964)

Le guépard (Luchino Visconti, 1963)

Judex (Georges Franju, 1963)

Lola (Jacques Demy, 1961)

Le mépris (Jean-Luc Godard, 1963)

Who's Minding the Store (Frank Tashlin, 1963)

1965**Québec:**

La corde au cou (Pierre Patry, 1965)

Le festin des morts (Fernand Dansereau, 1965)

L'homoman (Jean-Pierre Lefebvre, 1964)

International:

Bande à part (Jean-Luc Godard, 1964)

Marnie (Alfred Hitchcock, 1964)

Les parapluies de Cherbourg (Jacques Demy, 1964)

The Pink Panther (Blake Edwards, 1963)

1966**Québec:**

Le révolutionnaire (Jean-Pierre Lefebvre, 1965)

La vie heureuse de Léopold Z (Gilles Carle, 1965)

«101 questions à ...» : Gilles Carle, Gilles Groulx, Denis Héroux, Claude Jutra, Arthur Lamothe, Jean-Pierre Lefebvre et Pierre Patry.

International:

Alphaville (Jean-Luc Godard, 1965)

L'amour avec des si (Claude Lelouch, 1962)

Le bonheur (Agnès Varda, 1965)

Pierrot le fou (Jean-Luc Godard, 1965)

1967

Québec:

«101 questions à ...» : Fernand Dansereau et Jacques Godbout.

Cinéma/Québec

Dans la liste suivante, nous énumérons les principaux films québécois et quelques films étrangers importants critiqués. Le choix des films cherche à offrir un échantillon représentatif de la production abordée par les rédacteurs.

Nous avons également ajouté les dossiers portant sur les différentes cinématographies nationales.

1971:

Québec:

Faut aller parmi le monde pour savoir (Fernand Dansereau, 1971)

Les maudits sauvages (Jean-Pierre Lefebvre, 1971)

Le mépris n'aura qu'un temps (Arthur Lamothe, 1970)

On est loin du soleil (Jacques Leduc, 1970)

International:

Adrift (Jan Kadar, 1969)

Les Clowns (Federico Fellini, 1970)

Le conformiste (Bernardo Bertolucci, 1970)

Domicile Conjugal (François Truffaut, 1970)

The French Connection (William Friedkin, 1971)

Little Big Man (Arthur Penn, 1970)

Le souffle au coeur (Louis Malle, 1971)

Sweet Sweetback's Baadass Song (Melvin Van Peebles, 1971)

Vent d'est (Groupe Dziga Vertov, 1970)

1972:

Québec:

La maudite galette (Denys Arcand, 1972)

Mon oncle Antoine (Claude Jutra, 1971)

Québec : Duplessis et après... (Denys Arcand, 1972)

Les smattes (Jean-Claude Labrecque, 1972)

Le temps d'une chasse (Francis Mankiewicz, 1972)

International:

A Clockwork Orange (Stanley Kubrick, 1971)

Le chagrin et la pitié (Marcel Ophuls, 1969)

Il Decamerone (Pier Paolo Pasolini, 1971)

Les deux Anglaises et le continent (François Truffaut, 1971)

Duck, You Sucker (Sergio Leone, 1971)

Everything You Always Wanted to Know About Sex, But Were Afraid to Ask (Woody Allen, 1972)

Frenzy (Alfred Hitchcock, 1972)

The Godfather (Francis Ford Coppola, 1972)

The Last Movie (Dennis Hopper, 1971)

La Salamandre (Alain Tanner, 1971)

Dossier sur les cinémas africains.

1973:

Québec:

Le bonhomme (Pierre Maheu, 1972)

Les corps célestes (Gilles Carle, 1973)
Les dernières fiançailles (Jean-Pierre Lefebvre, 1973)
La mort d'un bûcheron (Gilles Carle, 1973)
O.K. Laliberté (Marcel Carrière, 1973)
Réjeanne Padovani (Denys Arcand, 1973)

International:

L'affaire Mattei (Francesco Rosi, 1972)
American Graffiti (Georges Lucas, 1973)
Le charme discret de la bourgeoisie (Luis Bunuel, 1972)
Cris et chuchotements (Ingmar Bergman, 1972)
Dernier tango à Paris (Bernardo Bertolucci, 1972)
The Emigrants (Jan Troell, 1971)
État de siège (Costa- Gavras, 1973).
Family Life (Kenneth Loach, 1971)
La nuit américaine (François Truffaut, 1973)
La grande bouffe (Marco Ferreri, 1973)
Roma (Federico Fellini, 1972)
Une saison dans la vie d'Emmanuel (Claude Weisz, 1973)
 Dossiers sur les cinémas chilien et mexicain

1974

Québec:

Bar Salon (André Forcier, 1974)
Bingo (Jean-Claude Lord, 1974)
Bulldozer (Pierre Harel, 1974)
Les ordres (Michel Brault, 1974)

International:

The Conversation (Francis Ford Coppola, 1974)
The Exorcist (William Friedkin, 1973)
L'homme au cerveau greffé (Jacques Doniol-Valcroze, 1971)
The Last Detail (Hal Ashby, 1973)
The Longest Yard (Robert Aldrich, 1974),
Ludwig (Luchino Visconti, 1972)
Mean Street (Martin Scorsese, 1973)
Les valseuses (Bertrand Blier, 1974)
 Dossiers (ou textes) sur les cinémas d'Amérique latines, chilien, mexicain, africains, libanais, palestinien et japonais.

1975

Québec:

Night cap (André Forcier, 1975)
La Gammick (Jacques Godbout, 1974)
Gina (Denys Arcand, 1975)
Guitare (Richard Lavoie, 1974)
Jean Carignan, violoneux (Bernard Gosselin, 1975)

International:

Contes immoraux (Walerian Borowczyk, 1974)
Le fantôme de la liberté (Luis Bunuel, 1974)
The Godfather II (Francis Ford Coppola, 1974)

Nashville (Robert Latman, 1975)
One Flew Over the Cuckoo's Nest (Milos Forman, 1975)
The Passenger (Michelangelo Antonioni, 1975)
 Dossier sur le cinéma japonais

1976:

Québec:

Au bout de mon âge (Georges Dufaux, 1975)
Cap d'espoir (Jacques Leduc, 1975)
Ti-Cul Tougas (Jean-Guy Noël, 1976)
La veillée des veillées (Bernard Gosselin, 1976)

International:

Casanova (Federico Fellini, 1976)
L'histoire d'Adèle H. (François Truffaut, 1975),
L'honneur perdu de Catharina Blum (Volker Schlöndorff, 1975)
Il pleut sur Santiago (Helvio Soto, 1976)
Salo (Pier Paolo Pasolini, 1975)
 Dossier sur le cinéma japonais

1977:

Québec:

J.A. Martin photographe (Jean Beaudin, 1976)
Les jeux de la XXIe Olympiade (Marcel Carrière, Jean-Claude Labrecque, Jean Beaudin et Georges Dufaux, 1977)
Le son des Français d'Amérique (Michel Brault et André Gladu, 1974-1980)
Tricofil, c'est la clef (François Brault, 1976)

International:

Les chasseurs (Théo Angelopoulos, 1977)
India Song (Marguerite Duras, 1975)
Jonas qui aura 25 ans en l'an 2000 (Alain Tanner, 1976)
A Matter of Time (Vincente Minelli, 1976)
 Dossier sur le cinéma japonais

1978:

Québec:

Pea soup (Pierre Falardeau, 1979)
Québec à vendre (Raymond Garceau, 1977)
Surtout l'hiver (Jacques Gagné, 1976)

International:

Cet obscur objet du désir (Luis Bunuel, 1977)
Mr. Klein (Joseph Losey, 1976)
Moi, Pierre Rivière, ayant égorgé ma mère, ma soeur et mon frère... (René Allio, 1976)
Nous nous sommes tant aimés (Ettore Scola, 1974)
Padre Padrone (Paolo et Vittorio Taviani, 1977)
Solaris (Andrei Tarkowski, 1972)
 Dossier sur le cinéma cubain

Champ libre

Dans la liste suivante, nous énumérons les longs métrages québécois et étrangers critiqués.

1971**Québec:**

Le mépris n'aura qu'un temps (Arthur Lamothe, 1970)

On est au coton (Denys Arcand, 1976)

International:

L'aveu (Costa-Gavras, 1970)

Catch 22 (Mike Nichols, 1970)

Le cercle rouge (Jean-Pierre Melville, 1970)

Un condé (Yves Boisset, 1970)

Domicile Conjugal (François Truffaut, 1970)

Enquête sur un citoyen au dessus de tout soupçon (Elio Petri, 1970)

Joe (John G Avildsen, 1969)

Playtime (Jacques Tati, 1967)

Queimada (Gillo Pontecorvo, 1969)

La voie lactée (Luis Bunuel, 1969)

1972**International:**

Camarades (Marin Karmitz, 1970)

L'heure des brasiers (Octavio Getino et Fernando Solanas, 1970)

Weekend a Sochaux (Groupe Medvedkine, 1971)

1973**Québec:**

Faut aller parmi le monde pour savoir (Fernand Dansereau, 1972)

L'école des autres (Michel Régnier, 1969)

Le mépris n'aura qu'un temps (Arthur Lamothe, 1970)

International:

Actualités Vietnam 72 (Gérard Guillaume, 1972)

Apolon - una fabbrica occupata (collectif animé par Ugo Gregoretti, 1969)

L'heure des brasiers (Octavio Getino et Fernando Solanas, 1970)

Le sel et la terre (Herbert J. Biberman, 1953)

Weekend a Sochaux (Groupe Medvedkine, 1971)