

NOUVELLES VUES

revue sur les pratiques et les théories du
cinéma au Québec

Le cinéma québécois des années 1960 vu par ses critiques

HUBERT SABINO

Résumé

L'article propose d'étudier la réception du cinéma québécois dans les revues *Séquences* et *Objectif* pendant la décennie 1960. Cherchant à faire ressortir les grandes lignes du discours de cette critique, il permet d'observer les différents points de vue qu'elle porte sur la production cinématographique nationale en cette période d'exploration pour les cinéastes québécois, mais aussi de transformation sociopolitique et idéologique pour la société québécoise. Cette analyse met en lumière, notamment, un déphasage entre les critiques de l'époque et la cinématographie locale.

Les longs métrages *Pour la suite du monde* (Pierre Perrault, Michel Brault et Marcel Carrière, 1963), *À tout prendre* (Claude Jutra, 1963) ou encore *Le Chat dans le sac* (Gilles Groulx, 1964), œuvres phares de la cinématographie québécoise, sont, de nos jours, des incontournables des palmarès rétrospectifs du cinéma québécois ou canadien, en plus d'être reconnus à l'étranger. Pourtant, une analyse des deux seules revues de cinéma publiées au Québec [1] pendant la décennie 1960, soit *Séquences* et *Objectif* [2], nous apprend notamment que ces œuvres ont reçu certaines critiques peu favorables lors de leur première diffusion. Dans cet article, en abordant chronologiquement ces publications, nous ferons ressortir les grandes lignes du discours de ces critiques portant sur le cinéma québécois des années 1960. Nous verrons ainsi, à travers leurs plumes, cette période d'exploration pour les cinéastes québécois, mais aussi de transformation sociopolitique et idéologique. Au final, cette analyse du discours permettra de révéler que les critiques de l'époque étaient peu en phase avec la cinématographie locale, principalement avec le cinéma direct. Mais commençons d'abord en exposant quelques renseignements sur les publications à l'étude.

Présentation de *Séquences*

De 1955 à 1962, *Séquences* se présente comme un « cahier de formation et d'information cinématographiques » pour les ciné-clubs catholiques. Les rédacteurs cherchent alors à y transmettre des connaissances (de base) sur l'art cinématographique et son histoire, le tout orienté en fonction du point de vue officiel des autorités catholiques et de maîtres à penser, dont Henri Agel semble être le plus important représentant. En 1962, voulant élargir son lectorat, *Séquences* délaisse la pédagogie brute. Le bulletin de liaison devient une revue de cinéma plus conventionnelle. L'augmentation du nombre d'œuvres cinématographiques canadiennes et le (lent) parcours de cette cinématographie

vers la production de long métrage de fiction semblent être un élément central de cette transformation. La direction de *Séquences* sent alors le besoin de se positionner par rapport à cette production. Ainsi, la critique cinématographique, jusqu'alors pratiquement absente, fait véritablement son entrée dans les pages de la revue pour accompagner la cinématographie nationale. Mais *Séquences* demeure centrée sur le meilleur du long métrage de fiction mondial, laissant alors très peu de place aux films d'ici. Les rédacteurs de *Séquences* sont peu réceptifs à la production canadienne qui émerge au tournant des années 1960 sous le signe du cinéma direct...

Dans l'évaluation des films proposée par *Séquences*, l'esthétique et la mise en scène priment sur le sujet abordé par les films. 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 : « Un film de qualité suppose donc cette harmonieuse compénétration du style et du sujet, le sujet n'étant lui-même que la mise en forme d'un univers où l'auteur suggère esthétiquement sa vision de la vie et de l'homme » (n° 22, p. 16, 1960). De plus, *Séquences* valorise les œuvres qui témoignent d'une cohérence avec les valeurs chrétiennes, mais refuse d'officialiser ce critère en vérité absolue. Les critères d'évaluation des films sont peu explicites et laissent beaucoup de place à l'interprétation personnelle des critiques pour déterminer s'il y a harmonie ou encore si le film est esthétiquement acceptable.

Présentation d'Objectif

Insatisfaits de la manière dont est discuté le cinéma au Québec, notamment à travers *Séquences*, des « jeunes » cinéphiles fondent *Objectif* en 1960. Dès le premier éditorial, en écrivant vouloir placer « sa foi en Rossellini, Hitchcock, Hawks ou Bresson » (n° 1, p. 1, 1960), le comité de rédaction énonce son affranchissement par rapport au discours clérical qui domine alors le milieu cinéphilique québécois. Dans le même éditorial, 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... » (n° 1, p. 1, 1960). Ils exposent ainsi leur intérêt pour la mise en scène et l'esthétique des films en plus de réaffirmer, notamment par l'utilisation d'un lexique significatif, leur distance par rapport aux valeurs catholiques. Malgré une différence idéologique évidente par rapport à *Séquences*, qui donnera d'ailleurs lieu lors des premiers numéros à une dénonciation virulente de la censure au Québec, *Objectif* propose généralement des critiques de films similaires à celles publiées par sa concurrente pendant la première moitié de la décennie. Une transformation graduelle et une mutation plutôt radicale de la revue *Objectif* au milieu des années 1960 mettront fin à cette similarité et marqueront un changement dans leur perception du cinéma québécois. Nous y reviendrons.

En attente d'une production canadienne de long métrage de fiction à Séquences

Au début des années 1960, même si la direction de *Séquences* affirme vouloir s'intéresser au cinéma canadien, elle se demande si elle sera en mesure d'aborder la production locale : « nos cahiers de formation et d'information pourront-ils être le reflet du progrès de la culture cinématographique canadienne? » (n° 24, p. 2, 1961). Le premier film canadien-français abordé dans les années 1960 est

Les Raquetteurs (attribué ici seulement à Michel Brault, 1958). Insistant sur l'aspect utilitaire de ce court métrage (sa fonction historique ou archivistique), ce texte introduit très bien le type de discours que porteront les rédacteurs de *Séquences* sur les premières œuvres canadiennes-françaises (n° 20, p. 31, 1960).

Les différentes productions documentaires abordées plaisent généralement aux rédacteurs par leurs contenus éducatifs ou informatifs ainsi que leurs qualités techniques. Mais le directeur de la revue, le clerc de St-Viateur Léo Bonneville, se désole que le cinéma canadien n'ait encore « *aucun* long métrage (valable) à présenter au monde » (n° 28, p. 10, 1962). Dans un texte portant sur le moyen métrage *Louis-Hippolyte Lafontaine* (Pierre Patry, 1962), Léo Bonneville et le père Henri-Paul Sénécal écrivent, un peu désespérés : « [e]st-il écrit que notre production cinématographique doit continuer de coucher dans le lit de Procuste du court métrage? » (n° 33, p. 17, 1963). L'absence de scénaristes capables d'écrire pour le cinéma est alors perçue comme le principal obstacle à l'émergence d'une production canadienne de longs métrages de fiction qui rivaliseraient avec les chefs-d'œuvre de la cinématographie mondiale. À cet effet, il est écrit dans la chronique « amorce », sorte d'éditorial alors simplement signé « *Séquences* » :

Tant que nous n'aurons pas des scénaristes qui pensent profondément, qui scrutent sérieusement le cœur humain, qui se libèrent des disputes de clochers, nous resterons prisonniers d'œuvres 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... (n° 31, p. 3, 1962)

Jugeant que la notoriété du cinéma canadien repose essentiellement sur la production de l'Office national du film du Canada (ONF), la direction de *Séquences* propose un portrait historique de cette institution (n° 22, 1960). Quelques réalisateurs canadiens-français de la « nouvelle génération » [3], jugés talentueux, sont mentionnés, sans que soient oubliés certains réalisateurs de la « vieille garde » [4]. Cependant, l'emphase est mise sur Colin Low, Tom Daly, Roman Kroitor, Wolf Koenig et Guy L. Côté, réalisateurs de l'Office considérés ici comme étant parmi les meilleurs au monde.

Au fil des quelques critiques de films canadiens, des entrevues avec des artisans locaux et des portraits de réalisateurs de l'ONF, nous constatons que les rédacteurs de *Séquences* sont davantage interpellés par les films réalisés selon le modèle plus traditionnel de l'ONF que par les expérimentations des nouveaux réalisateurs de l'Équipe française. Sans partager entièrement ce point de vue, Jean Pierre Lefebvre affirme 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 » (n° 27, p. 28, 1961). Il juge que l'ONF doit tendre vers autre chose. À cette époque, il semble considérer le travail du cinéaste indépendant René Bail [5], le « Jean-Pierre Melville du cinéma canadien » (n° 29, p. 27, 1962), comme un modèle vers lequel le cinéma canadien devrait tendre, suggérant même 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 » (p. 27, 1962).

Mis à part l'absence de bon scénariste, l'avenir du cinéma canadien semble être sur la bonne voie selon la majorité des rédacteurs de *Séquences* puisque le cinéma canadien repose sur une base solide au point de vue de la maîtrise de la technique. Léo Bonneville, directeur de la revue, considère que l'ONF ne manque pas de talents, affirmant que « des auteurs de chez nous commencent à s'affirmer par des courts métrages qui méritent notre respect » (n° 31, p. 2, 1962). Jean Pierre Lefebvre est moins convaincu et croit plutôt que le bassin de créateurs compétents est insuffisant pour prétendre pouvoir soutenir une industrie cinématographique canadienne. Soulignant l'importance de supporter les créateurs d'ici, il décrie l'absence de financement et le manque de reconnaissance envers le cinéma indépendant canadien. 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 (n° 29, p. 27, 1962).

Ces propos contrastent avec le discours que l'on retrouve habituellement dans les pages de *Séquences*, alors que la production québécoise (ou canadienne-française pour reprendre le terme utilisé par les rédacteurs) est systématiquement incluse dans le contexte d'une production canadienne.

Le cinéma direct [6] intéresse peu les rédacteurs de *Séquences*. Toutefois, constatant son importance dans la cinématographie canadienne et sa reconnaissance à l'étranger, la direction de *Séquences* semble contrainte à s'y consacrer : « L'intérêt qu'a suscité autant à Cannes qu'à Montréal la présentation de *...Pour la suite du monde* nous a incités à consacrer ce [...] numéro au cinéma-vérité » (n° 34, p. 3, 1963). On tente alors de positionner cette pratique du cinéma dans une chronologie de l'histoire du septième art, en proposant un lien de continuité entre les films Lumière, l'approche documentaire de Flaherty, le néoréalisme de Rossellini et le cinéma-vérité. Henri-Paul Sénécal prétend que l'expérimentation qu'est le cinéma-vérité est 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 promesses que de réalisations, mais extrêmement vivant » (p. 9, 1963). Mais 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 » (p. 9, 1963).

En attente d'une production cinématographique libre à *Objectif*

Dans les premiers numéros, les rédacteurs d'*Objectif*, essentiellement orientés sur les cinématographies européenne et américaine, discutent très peu des productions canadiennes. Malgré

la présence de quelques critiques plutôt favorables, 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 même si l'on peut parler d'une vie cinématographique au Canada. Toutefois, graduellement, la revue s'ouvre davantage à la cinématographie locale.

Prenant appui sur les récentes expériences de jeunes cinéastes comme Godard ou Cassavetes, le comité de rédaction de la revue *Objectif* suggère que le cinéma d'ici naîtra en marge de l'ONF. Le mode de production de l'Office national du film apparaît comme un obstacle à la liberté de création. Selon Michel Régnier, le fait qu'il n'y ait pas d'équipe unique tout au long d'un tournage, principalement au niveau de la caméra, engendrerait des films « plutôt bâtards et uniformément impersonnels » (n° 5, p. 21, 1961). En attendant une liberté totale de création que ne permettrait pas vraiment l'ONF, les rédacteurs d'*Objectif* valorisent et encouragent l'expérimentation lorsque celle-ci témoigne d'une vision personnelle et d'une portée artistique. Dans les critiques de film, l'audace de certains cinéastes plaît aux rédacteurs qui semblent alors plus tolérants envers les lacunes des films. À titre d'exemple, 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 » (nos 9-10, p. 43, 1961).

Le cinéma direct n'est pas apprécié par la rédaction d'*Objectif*. Qualifiant presque parfois cette pratique de cinéma brouillon, on y condamne souvent l'absence de préparation préalable au tournage. Critiquant *Seul ou avec d'autres* (Denis Héroux, Denys Arcand et Stéphane Venne, 1962), Jean Leduc écrit qu'« [à] 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 » (n° 14, p. 26, 1962). Déplorant l'absence de scénario, de découpage technique et de dialogue écrit avant le début du tournage, il affirme, à propos de cet exemple, que ce manque de préparation 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 » (n° 14, p. 29, 1962). Dans le numéro suivant, posant la question « L'Équipe française souffre-t-elle de "Roucheole" ? », Jean Pierre Lefebvre [7] et Jean-Claude Pilon, très sévères, 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 » (nos 15-16, p. 45, 1962). Incidemment, les deux auteurs jugent que les francophones de l'ONF font fausse route en adoptant massivement cette pratique. Ces rédacteurs déplorent le manque de rigueur lors de la définition des sujets et la primauté des prouesses techniques au détriment du contenu. Ils regrettent également que les cinéastes se réfugient derrière les témoignages sans véritablement proposer d'analyse personnelle, et ce, sous le prétexte de coller à la vérité. Ils dénoncent aussi le manque de respect que peut occasionner l'enregistrement « à la sauvette » et constatent que cette pratique peut facilement bifurquer vers la banalité ou encore le voyeurisme. Pour eux, le respect des cinéastes envers leurs sujets est un élément capital pour toute œuvre cinématographique, ce qui ne semble malheureusement pas souvent le cas selon leur point de vue.

Certains courts métrages de l'Office prenant leur distance du cinéma direct plaisent davantage aux rédacteurs d'*Objectif*, notamment *Jour après jour* (Clément Perron, 1962). André Poirier est heureux de constater que, bien que réalisé dans le contexte d'un travail d'équipe, le réalisateur est tout de même parvenu à créer une œuvre artistique et personnelle (nos 15–16, p. 67, 1962). La plus grande réussite serait toutefois *Bûcherons de la Manouane* (Arthur Lamothe, 1962). Mais Robert Daudelin affirme tout de même devoir modifier sa pratique afin de critiquer ce film : « 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 » (nos 23–24, p. 39–40, 1963). Il aime particulièrement la présence d'une prise de position de l'auteur, élément qu'il juge absent du cinéma direct. D'ailleurs, Daudelin utilise cette œuvre 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 » (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.

Mais, aussi intéressants les courts métrages canadiens soient-ils, André Poirier se questionne sur les conséquences de l'absence d'une production locale de long métrage :

Le court métrage, quelles 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 (p. 5, 1963).

Dans le même article, il demande d'ailleurs l'intervention de l'État afin d'inciter l'industrie privée à investir dans la production cinématographique québécoise : « 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 » (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, ne laisse que peu de place à une production indépendante : « Comment peut-on espérer pour notre pays une industrie du cinéma vigoureuse et prospère quand le gouvernement lui fournit une concurrence aussi déloyale? Pourquoi faut-il qu'un cinéaste canadien qui refuse la structure fonctionnarisée soit nécessairement voué à l'insécurité et n'ait d'autre alternative que l'exil, en définitive? » (n° 18, p. 4, 1962).

Pour la suite du monde : un accueil peu favorable

En 1963, les rédacteurs de ces revues sont finalement confrontés au premier long métrage canadien tant attendu : *Pour la suite du monde* (Pierre Perrault, Michel Brault et Marcel Carrière, 1963). Mais, les critiques sont relativement sévères envers cette œuvre phare du cinéma direct qui semble parfois difficile à saisir.

Du côté de *Séquences*, Léo Bonneville est plutôt déstabilisé par cette production. Le directeur de la revue, jugeant que l'intérêt du film réside essentiellement dans la « pêche à marsouins » et la construction dramatique que sa reprise engendre, considère que la parole prend trop de place,

percevant celle-ci comme une digression à la construction dramatique (n° 33, p. 28, 1963). Il trouve des qualités techniques indéniables au film, principalement au niveau de l'image et du son, mais, dans une entrevue avec Pierre Perrault, publiée dans le numéro suivant, Bonneville ajoute que ce premier long métrage a peu d'intérêt cinématographique, se demandant même si Perrault ne ferait pas de l'« anti-cinéma » (n° 34, p. 38, 1963). Cependant, dans ce même numéro, *Séquences* publie deux textes très favorables envers *Pour la suite du monde*. Gilbert Salachas, collaborateur étranger de *Séquences*, est conquis par l'œuvre, soulignant même l'incompatibilité entre son évaluation du film et celle du directeur de la revue :

Moins réticent que Léo Bonneville, j'admire beaucoup ...*Pour la Suite du monde*, l'une des rares œuvres qui parvient [sic] 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 (p. 22, 1963).

Henri-Paul Sénécal parle également d'une réussite. Cependant, il souligne que la production canadienne devrait délaisser le cinéma direct : « 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? » (p. 9, 1963).

La critique est unanimement moins favorable chez *Objectif*. Jean-Claude Pilon souligne que, sur le plan technique, l'utilisation du son synchrone à l'avantage de permettre la suppression des « fastidieux commentaires » typiques des productions onéfiennes (n° 22, p. 26, 1963). Mais il remet en question la démarche des réalisateurs et s'oppose lui aussi aux nombreuses digressions à la logique narrative. Déplorant également la trop grande volonté de revenir à l'aspect folklorique ou pittoresque ainsi que l'absence d'un discours sociopolitique, il écrit :

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 (p. 25, 1963).

Au final, ce film ne convainc pas Pilon de la légitimité du cinéma direct. Il se demande plutôt : « 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? » (p. 26, 1963).

À tout prendre, une production qui divise la critique

La même année paraît *À tout prendre* (Claude Jutra, 1963), un film indépendant de fiction qui adopte certaines pratiques du direct. En fonction de la démarche du cinéaste et du discours des rédacteurs des revues que nous venons d'exposer, on serait porté à croire que la réception de ce film fut positive dans les deux revues. Or, alors qu'elle fait couler très peu d'encre chez *Séquences*, elle est accueillie

très sévèrement dans les pages d'*Objectif*.

Tenant de situer ce film dans la cinématographie contemporaine, le critique d'*Objectif* Michel Patenaude affirme : « Le seul point de repère qui me permette de donner une impression globale d'*À tout prendre*, c'est *À bout de souffle* de Godard. Mais un *À 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 » (nos 23-24, p. 41, 1963). Sans remettre en question l'improvisation, il juge que, dans ce film, « l'expression manque nettement de maturité » et qu'elle relève d'un certain maniérisme « qui n'est que la caricature de l'art » (p. 43, 1963). Il conclut en affirmant que Jutra disperse malheureusement son talent de metteur en scène sans jamais adopter son style personnel. Il suggère aussi le narcissisme de son auteur et déplore en quelque sorte l'apolitisme de l'œuvre. Dans un autre texte, Jean-Claude Pilon est encore plus acerbe, allant jusqu'à qualifier le film d'« infect et d'antipathique » (p. 19, 1963). En somme, ni le sujet, ni le traitement ne plaisent aux rédacteurs d'*Objectif*.

Ce film est bien accueilli par le critique de *Séquences* Gilles Blain alors qu'il discute l'ensemble des films canadiens présentés au festival du film canadien : « je manifeste un goût spécial pour le film de Claude Jutra. *À tout prendre* est une œuvre difficile, en équilibre instable sur le cinéma-vérité et le cinéma d'auteur. » (n° 34, p. 69, 1963) Il souligne les qualités de la réalisation et, allant à l'encontre des propos des rédacteurs d'*Objectif*, il affirme qu'avec ce film, « le cinéma canadien peut se tracer une voie honorable dans le cinéma mondial » (p. 70, 1963). Blain supporte ainsi l'idée de la domination (artistique) du cinéma de fiction, mais il développe très peu son appréciation sur cette production. Deux ans plus tard, Léo Bonneville est plutôt sévère avec ce film. Reprochant à Jutra son « maniérisme », il utilise les qualificatifs « glacial » et « pétrifié » pour définir le film (n° 40, p. 14, 1965). Il conclut en affirmant que, malgré « certaines beautés plastiques et certains passages réussis », *À tout prendre* est un « échec » (p. 15, 1965).

Cinéma et politique, deux visions qui s'affrontent

À l'époque, plusieurs rédacteurs de *Séquences* dénoncent l'utilisation du cinéma comme outil de protestation ou de contestation. Pour 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, à propos de *Trouble-fête* (Pierre Patry, 1964) et du *Chat dans le sac* (Gilles Groulx, 1964) :

Il est normal et sain que notre cinéma canadien français [sic] 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 (n° 38, p. 52, 1964).

Également déçu de voir naître une production répondant davantage à des préoccupations

idéologiques qu'artistiques, Bonneville souligne tout de même que cette production a « marqué un regain d'activité dans le cinéma québécois [8] » (n° 40, p. 19, 1965) et conçoit qu'elle a une importance et une valeur sociologique. Il affirme d'ailleurs qu'« [i]l n'est pas dit que les films dont nous avons parlé auront une place bien élevée dans le musée des films canadiens » (p. 19, 1965). Déplorant lui aussi le caractère engagé du cinéma québécois, Jacques Mahaux suggère quant à lui un manque de tradition culturelle au Québec, qualifiant 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 (n° 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*.

Vers le milieu de la décennie, dans leurs critiques de films québécois, les rédacteurs d'*Objectif* tendent à délaissier les critères liés à l'esthétique pour considérer davantage le discours social ou politique qui émane des œuvres. Ils constatent de plus en plus l'importance du cinéma pour explorer et transmettre une réflexion collective sur la société québécoise, alors en pleine recherche identitaire. Ainsi, pour 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 [sic] 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 (n° 32, p. 34, 1965).

Devant ce défi collectif, « [l]'art et le cinéma ne sont pas un luxe : ils sont une nécessité » (p. 36, 1965). Toutefois, même si les rédacteurs s'intéressent davantage aux discours des œuvres, les productions locales les plus appréciées demeurent celles auxquelles les rédacteurs peuvent appliquer les critères d'évaluation relatifs à la mise en scène et qui dénotent une marque d'auteur.

À cet effet, la réception très positive du film *Le Chat dans le sac* de Gilles Groulx [9] permet de voir l'intérêt de Jean Pierre Lefebvre pour un cinéma qui propose à la fois une vision personnelle et un témoignage social dans « une œuvre qui tend à une pensée cinématographique intégrale, que Gilles Groulx est le premier au Québec à amorcer avec lucidité et amour » (nos 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 » (p. 59, 1964).

Déphasage affirmé entre la critique et certains réalisateurs de l'ONF

Comme nous l'avons vu, plusieurs rédacteurs des deux revues contestent les « explorations » de l'Équipe française de l'ONF. Toutefois, leur argumentaire est relativement différent. Jacques Mahaux, critique à *Séquences*, en plus de déplorer le penchant pour le cinéma direct, suggère rien de moins que la mise au rancart de la prise de son synchrone : « Il est impossible d'obtenir un rendement de première qualité sans post-synchronisation si on ne tourne pas en studio et tous nos films sont tournés en extérieurs naturels » (n° 41, p. 52, 1965). Robert-Claude Bérubé, également de *Séquences*, expose quant à lui le souhait de voir l'ONF se concentrer sur une production documentaire centrée sur la transmission d'informations. 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 : « [o]n 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 » (n° 40, p. 47, 1965). Bérubé répond alors aux critiques formulées par cinq cinéastes de l'ONF, Denys Arcand, Gilles Carle, Gilles Groulx, Jacques Godbout et Clément Perron. Désireux de participer au nouveau défi collectif que représente la mutation de la société québécoise, ces cinéastes de l'Équipe française, dans une pluralité de discours, manifestent un mécontentement généralisé envers l'organisme fédéral dans les pages de la revue *Parti pris* (n° 7, 1964).

Cette prise de position des cinéastes de l'ONF ne trouve pas non plus écho au sein de la rédaction d'*Objectif*. En lien avec leur sortie, Jean Pierre Lefebvre propose une sorte de procès de l'organisme fédéral intitulé « Petit éloge des grandeurs et des misères de la colonie française de L'OFFICE NATIONAL DU FILM », sans épargner certains cinéastes dont Claude Jutra [10] ou encore Jacques Godbout, à propos duquel il écrit de manière très cinglante : « 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" » (n° 28, p. 10, 1964).

Mais Lefebvre souligne également le talent de certains cinéastes de l'ONF, dont Gilles Carle, Michel Brault ou encore Gilles Groulx. Il affirme également affectionner particulièrement les récentes œuvres des cinéastes Clément Perron et Arthur Lamothe. Selon lui, ces films se distinguent du cinéma direct, dans la mesure où la réalité y serait 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 [sic] 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!) » (p. 12, 1964).

En conclusion de son texte, Jean Pierre Lefebvre demande aux cinéastes qui se sentent mal à l'aise à l'ONF de faire la grève ou encore de quitter l'organisme si celui-ci ne répond pas à leurs intentions : « Il faut risquer le tout pour le tout, au point où nous en sommes, et non plus alimenter le fauve qui

nous dévore, le régime qui nous diminue » (p. 17, 1964). Associant cet organisme fédéral au passé, il souligne que l'ONF a donné ce qu'il avait à donner : « Une poule ne pondra toujours que des œufs. 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 » (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? » (p. 17, 1964). Le cinéma canadien doit reposer sur de nouvelles bases et non tenter de s'ériger sur cette fondation jugée bancal.

Quand un film permet de rejoindre les préoccupations des deux revues

Le long métrage de fiction *La Vie heureuse de Léopold Z* (Gilles Carle, 1965) permet enfin une rencontre entre les positions des deux revues, à propos d'un film québécois. Ce film 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 selon lui. Et il conclut singulièrement en s'adressant au cinéaste : « L'ensemble a de l'allure, et on ne s'ennuie pas une minute. Bravo Gilles Carle! » (n° 43, p. 50, 1965). Léo Bonneville propose également une critique généralement positive du film. Mais il soulève toutefois quelques imperfections techniques, principalement au niveau du montage, ajoutant que les personnages relèvent trop de la caricature et qu'il aurait souhaité « un peu de légèreté, un peu plus de désinvolture dans l'image » (p. 69, 1965). Sans être totalement emballé, le directeur de *Séquences* écrit : « Il reste que le film de Gilles Carle est vraiment une œuvre cinématographique. C'est peut-être le plus beau compliment à lui faire » (p. 69, 1965).

Quelques numéros plus tard, Guy Robillard, toujours dans *Séquences*, revient sur ce film pour soulever la qualité du dialogue bien québécois et le bon dosage dans l'utilisation du jocal. De plus, il aime le contraste de cette œuvre par rapport aux autres 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 (n° 51, p. 28, 1967).

Malgré ses nombreuses qualités (le sujet, le scénario, la photographie, la direction d'acteurs), il écrit que : « manque à ce film une âme que seul un maître peut insuffler à une œuvre 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'œuvre [sic]. Mais une chose est certaine : Gilles Carle a du talent » (p. 31, 1967).

Dans les pages d'*Objectif*, alors qu'il commente certains films présentés dans le cadre du Festival du cinéma canadien, Pierre Théberge 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'être 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 (n° 34, p. 33, 1966).

Selon lui, 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 » (*idem*).

Dans le même numéro, Jean Pierre Lefebvre propose également une critique du film. Considérant que cette œuvre représente une nouvelle étape pour la cinématographie canadienne, il écrit :

C'est à Gilles Carle que l'on devra la rupture entre le cinéma documentaire de l'O.N.F. et l'instauration d'un cinéma proprement dramatique dans la province de Québec; c'est à Gilles Carle plus qu'à Gilles Groulx, qui lui a réussi, dans *Le Chat dans le sac*, 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 (p. 50, 1966).

Qualifiant ce cinéaste de « créateur authentique » (n° 34, p. 49, 1966), Lefebvre se réjouit de constater que le cinéma québécois se détache (enfin et de brillante façon) du cinéma direct.

Remise en question au sein de la revue *Objectif*

En 1966 (n° 34), le comité de rédaction d'*Objectif* concrétise une tangente adoptée depuis quelques numéros en centrant son discours sur le cinéma d'ici. Si la transformation semble s'inscrire logiquement dans le parcours de la revue, il n'en demeure pas moins qu'il s'agit d'une rupture assez radicale. Pour reprendre les mots de l'historien du cinéma québécois Yves Lever (1995), « la perspective est tellement transformée qu'il s'agit, à toutes fins utiles, d'une nouvelle revue » (p. 228). Cherchant à comprendre et à exposer le rôle du cinéma québécois pour le Québec, le comité de rédaction entre dans une période d'autoréflexion.

Les rédacteurs prétendent alors que leurs critiques de films sont incompatibles avec la réalité du milieu cinématographique québécois : « 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 » (n° 35, p. 5, 1966). Ainsi, on explique qu'avant de critiquer les œuvres, il faut comprendre le contexte dans lequel elles sont réalisées : « Il faut voir que chaque détail de production devient un choix moral et représente pour le créateur un engagement » (p. 6, 1966). Dans les numéros suivants, les rédacteurs d'*Objectif* s'attardent donc à décortiquer et à exposer la réalité de la production, de la distribution et de l'exploitation du cinéma au Québec [11].

Toutefois, le comité de rédaction a de la difficulté à définir le rôle du septième art dans une période qu'il a également de la difficulté à comprendre et devant un cinéma en pleine mutation :

« 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 » (n° 39, p. 5, 1967). Devant cette transformation du cinéma, le comité de rédaction cherche de nouveaux cadres ou de nouvelles références pour aborder le (nouveau) cinéma qui émerge au Québec et ailleurs dans le monde : « 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 » (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 annoncés, mais le projet n'est pas concrétisé. *Objectif* s'éteint alors qu'on y affirme : « L'AVENTURE DU CINÉMA QUÉBÉCOIS C'EST POUR NOUS L'AVENTURE DU QUÉBEC » (p. 9, 1967).

Le nouveau projet était ambitieux. Il remettait entièrement en cause le discours déjà diffusé dans les pages de la revue. Également, plusieurs rédacteurs sentaient probablement de plus en plus 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 œuvres chaudement défendues dans les pages d'*Objectif*, plongent entièrement dans la production. L'acte de création étant probablement une manière pour eux de porter la critique à un autre niveau.

Division au sein de Séquences

En 1967, le (symbolique) numéro 50 de *Séquences* annonce le début d'une année centrée sur l'étude du cinéma canadien [12] avec l'objectif bien simple de « faire prendre conscience à nos lecteurs que le cinéma canadien existe » (p. 2, 1967) [13]. Se manifeste alors une certaine hétérogénéité discursive entre certains rédacteurs qui témoignent de tensions palpables au sein de la revue [14].

La manière de positionner la production québécoise par rapport à la cinématographie mondiale divise les rédacteurs. Guy Robillard, confrontant la production locale avec le « nouveau » cinéma à l'échelle mondiale, affirme :

La nouvelle vague du cinéma québécois est née avec la révolution [sic] tranquille, révolution socioculturelle de laquelle on ne peut la dissocier; elle 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 (n° 53, p. 10, 1967).

De son côté, Réal La Rochelle semble plutôt privilégier l'idée d'une singularité canadienne. C'est d'ailleurs de manière poétique et imagée qu'il écrit à propos de Gilles Groulx : « 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 » (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'œuvre consacrés.

Dans un autre ordre d'idée, alors qu'il étudie la présence du nationalisme dans la cinématographie québécoise, Guy Robillard propose une réflexion plutôt nouvelle pour la revue. Dans un discours contrastant avec celui tenu par Léo Bonneville précédemment, 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* est « le film de la Révolution tranquille » (p. 16, 1967) et qualifie même *Le Révolutionnaire* (Jean Pierre Lefebvre, 1965) « d'ouvrage majeur » (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 » (n° 43, p. 70, 1965). Réal La Rochelle tend vers la proposition de Robillard alors qu'il signe une étude du long métrage *Le Chat dans le sac*. Selon lui, ce film offre un précieux « témoignage de mise en situation et de révélation interrogative de notre propre évolution » (n° 53, p. 32, 1967). Dans un même ordre d'idée, Alain Pontaut soutient l'idée que le « cinéma québécois » [15] doit coller à la réalité de la population lorsqu'il affirme : « Il revient à ce cinéma de refléter l'identité, l'évolution du groupe » (p. 9, 1967).

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 cœur... et commençaient à raconter des histoires, le peuple y prendrait peut-être plaisir » (p. 3, 1967).

Ces quelques exemples démontrent bien l'incompatibilité de discours entre certains rédacteurs de *Séquences*. Quelques années plus tard, alors qu'il revient sur sa participation à *Séquences*, Réal La Rochelle (1974, p. 47) confirme qu'une divergence d'opinions opposait principalement les religieux de la revue (la sœur Marie Éleuthère, 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 comme médiateur Robert-Claude Bérubé et parfois Gilles Blain. Après cette année consacrée au cinéma canadien, *Séquences* tend à délaisser ce cinéma qui divise. Dans les années qui suivent, on remarque que ce sont seulement quelques rédacteurs qui écrivent sur la production cinématographique québécoise. À cet effet, Réal La Rochelle (1974, p. 47) 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 plus leur place dans cette publication, les rédacteurs plus progressistes quittent la revue [16] et seront remplacés par d'autres rédacteurs aux positions plus en phase avec celle défendue par la direction.

Conclusion

Ce survol des revues *Objectif* et *Séquences* a permis, entre autres, de constater que le discours des

critiques, sans être monolithique, même au sein des comités de rédaction, est peu en phase avec la production cinématographique locale, surtout dans la première moitié des années 1960. La cinématographie nationale ne répondait pas véritablement à l'horizon d'attente (Haus Robert Jauss) des critiques et ne correspondait pas aux critères d'évaluation jusqu'alors utilisés. Cherchant à comprendre ce déphasage, voici quelques constatations.

L'ouverture des critiques envers une « vocation sociale » du cinéma québécois tarde à s'imposer et divise de plus en plus les rédacteurs. Cette réalité est à l'image même de la société québécoise alors en pleine mutation. Avec la Révolution tranquille [17], émerge l'affirmation d'une identité nouvelle : le Canadien français devient Québécois. Reste, cependant, à déterminer collectivement quelle est cette identité (ou spécificité) québécoise. Plusieurs idéologies se confrontent alors, ce qui engendre un bouillonnement sociopolitique et une mutation de la morale individuelle et collective. Bref, cette période est loin d'être une période de consensus.

Les revues de cinéma étudiées témoignent ainsi de leur époque. *Séquences*, une revue fondée par des représentants du milieu clérical, pouvait difficilement accompagner un cinéma qui est le reflet de la société québécoise en transition, d'autant plus que cette dernière prend de plus en plus ses distances avec la tradition catholique. Certes, nous avons vu que certains rédacteurs essayaient de changer l'orientation de la revue, sans toutefois réussir [18]. Du côté d'*Objectif*, la situation est différente. Rapidement, le comité de rédaction souligne l'importance pour la cinématographie nationale de témoigner de son époque. Cependant, sur le plan formel ou sur celui de la mise en scène, le bât blesse. En 1966, le comité de rédaction souhaite adapter son discours pour qu'il colle davantage aux films québécois produits, mais la revue est sabordée avant que le projet ne se matérialise.

Cette étude du discours publié dans les revues de cinéma de l'époque permet également de mettre en lumière une hiérarchisation affirmée entre le cinéma de fiction et le cinéma documentaire. Certes, certains rédacteurs attribuent quelques propriétés ou qualités artistiques à une poignée de documentaires québécois, mais le statut d'œuvre d'art cinématographique semble alors limité aux œuvres de fiction. Orientés sur le meilleur du cinéma de fiction mondial, les critiques de l'époque sont plutôt déstabilisés par la cinématographie canadienne qui émerge du fait de la pratique du cinéma direct. Pour eux, la véritable cinématographie en est une de longs métrages de fiction.

Au Québec, il faut véritablement attendre la décennie 1970, notamment avec la fondation de *Cinéma/Québec*, une revue centrée sur le cinéma québécois, ou encore avec la publication du livre *L'Aventure du cinéma direct* du critique Gilles Marsolais (1974), pour que la valeur du documentaire québécois (et du cinéma direct) soit véritablement reconnue et qu'une réévaluation des films des années 1960 s'opère. Ainsi, alors que le cinéma direct apparaissait comme un choc relativement brutal pour les comités de rédaction des deux revues des années 1960, les rédacteurs de *Cinéma/Québec* semblent unanimes à l'idée que le cinéma direct correspond à la vision idéale du cinéma québécois. Dans les pages de cette revue, on apprécie que le documentaire direct prenne racine à même la société québécoise et favorise une prise de conscience.

Alors que des rédacteurs de la revue *Cinéma/Québec* proposent d'élaborer une histoire du cinéma québécois, à une époque où celle-ci est extrêmement parcellaire, on cherche à y montrer que les débuts du cinéma au Québec remontent à bien avant l'Équipe française de l'ONF et la fin des années 1950, tout en suggérant un parallèle entre le cinéma direct et le cinéma documentaire canadien qui lui précède. L'hypothèse de départ de Pierre Demers, rédacteur à *Cinéma/Québec*, 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 » (vol 3, n° 4, p. 29, 1974). 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 son « manque de perspective québécoise » avec sa filmographie d'Albert Tessier. 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 (vol. 3, nos 6-7, p. 67, 1974) [19].

Quelques livres signés par des critiques sont aussi publiés pendant la décennie 1970 et participent à renouveler la perception du cinéma, notamment la production québécoise. Notons au passage les ouvrages *Essais sur le cinéma québécois* (Dominique Noguez, 1970) et *One+One Cinemarx et Rolling Stones* (Patrick Straram, 1971), dont il n'est peut-être pas un hasard que les auteurs ne soient pas d'origine québécoise. Mentionnons également l'influence de la critique étrangère sur l'évolution du discours de la critique québécoise sur la production nationale, celle-ci ayant probablement joué un rôle non négligeable dans l'autoreconnaissance de la qualité de certaines œuvres québécoises et dans la légitimation de la pratique du cinéma direct.

Pour résumer, on pourrait dire que l'appréciation du cinéma direct s'inscrit dans un long processus de légitimation, tant nationale qu'internationale. Ainsi, comme le démontre le processus d'évaluation des œuvres cinématographiques publiées par Médiacine, organisme fondé en 1968 par le critique de la revue *Séquences* Robert-Claude Bérubé, dont la mission est de « [f]aire la promotion des connaissances cinématographiques et favoriser le développement du sens critique des spectateurs », l'appréciation d'une œuvre cinématographique peut évoluer : « l'épreuve du temps est un critère essentiel pour juger de la place d'un film dans l'histoire du cinéma » [20].

NOTES

[1] Ce champ d'investigation pourra paraître trop étroit pour certains, mais nous croyons qu'il est pertinent d'étudier uniquement ces deux revues cinéphiliques. 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 : « Une revue [...] est un travail de groupe; s'y exprime la conscience d'un Nous qui prend la parole dans un milieu donné » (2006, p. 8-9). Ces revues proposent ainsi un discours collectif sur le cinéma québécois à travers l'ensemble des textes publiés (éditoriaux, entrevues, critiques de films, etc.). Ceci permet, selon nous,

de construire une réflexion plus complète sur le cinéma que dans les quotidiens où un discours s'y développe, essentiellement, qu'une critique de film à la fois. Il aurait certes été intéressant d'inclure les revues d'idées dans notre corpus tels *Parti pris*, *Relations*, etc., ces publications proposant bien souvent une critique très pertinente. Nous voulions cependant que le cinéma soit l'élément central des publications abordées.

[2] La nature de cette étude ne permet pas de suivre l'évolution du discours de critiques en particulier. Son objectif est moins de relever la position personnelle de critiques que d'exposer les grandes lignes du discours publié dans les revues et de mettre en lumière les confrontations d'idées au sein d'un même comité de rédaction.

[3] Bernard Devlin, Fernand Dansereau, Gilles Groulx, Pierre Patry et Claude Jutra.

[4] Jean Palardy, Louis Portugais, Léonard Forest, Raymond Garceau et Roger Blais.

[5] Pour en savoir davantage sur ce cinéaste singulier dans le paysage québécois de l'époque qui a attiré l'attention avec le documentaire *Printemps* (1957) et le moyen métrage de fiction *Les désœuvrés* (1959), lire Germain Lacasse, « Manifeste libre pour le cinéma : Commentaire du manifeste de René Bail », *Nouvelles « vues » sur le cinéma québécois*, n° 6, automne 2006.

[6] L'utilisation que nous faisons ici du terme cinéma direct est anachronique. Les rédacteurs de *Séquences*, tout comme ceux d'*Objectif*, utilisent plutôt le terme cinéma-vérité.

[7] Jean Pierre Lefebvre quitte la revue *Séquences* pour intégrer la revue *Objectif* au courant de l'année 1962.

[8] L'utilisation ici du terme « cinéma québécois » est plutôt surprenante sous la plume de Léo Bonneville, d'autant plus que le titre de cet article, s'intitule : « Le cinéma canadien à l'heure de la Révolution québécoise », même s'il n'aborde que des films québécois (*Seul ou avec d'autres* (Denis Héroux, Stéphane Venne et Denys Arcand, 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). Soulignons aussi que s'y côtoient les termes « canadien-français » et « québécois ».

[9] Notons qu'il faut attendre jusqu'en 1967 (n° 53) avant que la revue *Séquences* ne propose une véritable critique du film *Le Chat dans le sac* (Gilles Groulx, 1964).

[10] Il n'hésite pas à utiliser les qualificatifs « bâclée », « paresseuse », « molle » et « prétentieuse » pour désigner l'œuvre de ce cinéaste, soulignant tout de même qu'il a déjà prouvé son talent et sa virtuosité.

[11] Afin de mettre en lumière le milieu cinématographique québécois, *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 » (n° 35, p. 10, 1966).

[12] Publiée quatre fois l'an, suivant le calendrier scolaire, *Séquences* propose d'aborder le cinéma

sous un angle différent chaque année ou en fonction d'un sujet différent. Avec le numéro 50, la rédaction propose donc de consacrer ses quatre prochains numéros au cinéma canadien.

[13] *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.

[14] Soulignons que la division au sein de la rédaction coïncide sensiblement avec le moment où le comité de rédaction d'*Objectif* propose un éditorial dans lequel il s'indigne de la domination de l'idéologie catholique dans les domaines de la critique, notamment via la revue *Séquences*, et de l'enseignement du cinéma au Québec.

[15] Alain Pontaut est le premier à utiliser concrètement le terme « cinéma québécois » dans les pages de *Séquences*.

[16] Notons que Réal La Rochelle et Gilbert Maggi quittent pour participer à la fondation de la revue *Champ libre* en 1971.

[17] En 1960, le gouvernement duplessiste d'Antonio Barrette 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 réappropriation 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, ce qui engendre une décléricalisation graduelle.

[18] Soulignons que la revue *Séquences* prend éventuellement ses distances par rapport à la religion catholique. Nous sommes tout de même porté à dire que la soutane a continué de dépasser pendant encore plusieurs années, notamment sous la plume de son directeur, le frère Léo Bonneville. Ce rôle lui est attribué jusqu'en 1994.

[19] Les rédacteurs de *Cinéma/Québec*, cherchant à définir une continuité dans la spécificité du cinéma québécois, semblent « utiliser » les recherches sur les pionniers du cinéma canadien pour faire reposer le véritable cinéma québécois sur les bases d'un cinéma documentaire ou artisanal. Cette relecture de l'histoire de la cinématographie canadienne a pour effet de souligner l'importance de cette pratique dans la production québécoise et, par le fait même, souligner la valeur du documentaire direct.

[20] www.mediafilm.ca, consulté le 4 novembre 2012.

BIBLIOGRAPHIE

Monographies

DAUDELIN, Robert, *Vingt ans de cinéma au Canada français*, Québec, Ministère des Affaires

culturelles, 1967.

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

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

MARSOLAIS, Gilles, *Le Cinéma canadien*, Montréal, Éditions du Jour, 1968.

MARSOLAIS, Gilles, *L'Aventure du cinéma direct*, Paris, Seghers, 1974.

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

SABINO, Hubert, *Le cinéma québécois vu par ses critiques entre 1960 et 1978*, mémoire de maîtrise, Département d'études cinématographiques et d'histoire de l'art, Université de Montréal, 2010.

STRARAM, Patrick, *One+One Cinemarx et Rolling Stones*, Montréal, Les Herbes rouges, 1971.

Périodiques

Cinéma/Québec

Objectif

Partis pris

Séquences

DESCRIPTIF BIOGRAPHIQUE

Hubert Sabino est doctorant en études cinématographiques à l'Université de Montréal. Auxiliaire de recherche pour le GRAFICS, ainsi que pour l'équipe de recherche Penser l'histoire de la vie culturelle (PHVC) rattachée au CRILCQ, il s'intéresse notamment à l'histoire de la critique cinématographique, au doublage et plus largement à l'histoire du cinéma. Son mémoire, terminé en 2010, propose une étude de la réception du cinéma québécois par les rédacteurs des principales revues de cinéma publiées au Québec entre 1960 et 1978. Pour sa thèse de doctorat, il entend étudier la critique cinématographique dans la presse montréalaise des décennies 1920 et 1930.