

# NOUVELLES VUES

*revue sur les pratiques et les théories  
du cinéma au Québec*

## **Nouveau journalisme, nouveau cinéma : les partis pris de Gilles Groulx à l'heure de la Révolution tranquille**

**MARIANNE GRAVEL**

### **Résumé**

L'article propose d'analyser les résonances entre le renouveau cinématographique et le renouveau médiatique des années 60 à travers l'étude de trois fictions réalisées par Gilles Groulx. Sont ciblés les liens apparents entre la représentation que Groulx fait des médias et certains faits historiques associés aux profondes métamorphoses du milieu journalistique de cet âge d'or de l'information. De plus, en s'intéressant aux rapports qu'entretiennent les personnages de Groulx avec les médias d'information de l'époque, il est possible de deviner une certaine ambiguïté : si ces jeunes gens se montrent à certains moments critiques face à ces instances, ils en sont aussi souvent très dépendants. Ce portrait fait par Groulx suscite une réflexion sur le rôle éthique et social des médias d'information qui, pour le cinéaste, sont aussi essentiels à une société moderne qu'inquiétants lorsqu'ils deviennent le siège d'une certaine aliénation. Enfin, il est montré que, pour Gilles Groulx qui se donne le titre de cinéaste-journaliste, le cinéma peut, à certains moments, combler les lacunes des médias d'information.

Les intellectuels québécois manifestent plus bruyamment leur présence sur la place publique dans les années 60. Poètes, artistes, cinéastes, écrivains et journalistes prennent la parole et s'entendent quasi unanimement sur « la nécessité de l'indépendance et du besoin de changement » (Fortin, p. 192). Le cinéaste Gilles Groulx entre dans la danse et fait de son cinéma une tribune de réflexion sur la nouvelle société moderne et de questionnement sur la capacité du peuple québécois à se prendre en main [1]. Il porte une attention particulière au thème de la liberté dans la sphère médiatique (liberté de presse, de pensée, de création et d'expression) de même qu'à son envers, la censure (notamment et souvent pratiquée sur son travail). À travers l'étude de trois fictions réalisées par Gilles Groulx dans les années 60 - *Le chat dans le sac* (1964), *Où êtes-vous donc?* (1968) et *Entre tu et vous* (1969) - il est possible de cerner les résonances entre le renouveau cinématographique et le renouveau médiatique et de percevoir comment les journalistes et les cinéastes profitent (ou non) de cette liberté. L'article, dans le sillage de la réflexion livrée par Christine Noël sur le sujet [2], cible la représentation des médias (journalisme écrit, radio, publicité et télévision) à travers la lentille de Groulx et tente de lier ces représentations à certains faits historiques de cet « âge d'or de l'information » (Godin, p. 107). On pourra observer que plus les médias d'information deviennent insatisfaisants aux yeux du cinéaste, plus ce dernier tend vers une radicalisation dans la forme et dans le propos de ses films. Ainsi, pour Groulx, le cinéma engagé permet de combler les lacunes des

médias d'information. Cette tendance se raffermir lors de la réalisation d'un journal filmé, *24 heures ou plus* (1971-1972), coréalisé avec le politicologue et partipriste Jean-Marc Pottle.

Que ce soit dans la fiction influencée par le cinéma direct (*Le chat dans le sac*), ou dans les films-essais (*Où êtes-vous donc?* et *Entre tu et vous*), la présence des actualités et des publicités est associée à une certaine ambiguïté quant à la définition du rôle des médias et des enjeux éthiques qui y sont associés. En effet, les personnages – que ce soit Claude dans *Le Chat dans le sac*, Georges dans *Où êtes-vous donc?* ou Pierre et Paule dans *Entre tu et vous* – s'avèrent, d'une part, critiques et cyniques face aux médias, tout en présentant, d'autre part, un vif intérêt, voire une dépendance vis-à-vis de ces derniers. Afin de relativiser le portrait à première vue réducteur du journalisme (d'information), de la télévision et de la publicité fait par les films, un détour sera fait du côté de l'histoire de l'information au Québec, en reprenant les balises de l'historien des médias Pierre Godin [3]. Il sera alors intéressant de voir que, si l'emprise de la publicité et de la télévision sur les gens est indéniable dans *Où êtes-vous donc?* et *Entre tu et vous*, le portrait du journalisme fait dans *Le chat dans le sac* est plus ambigu. En effet, derrière le visage autoritaire et rigide du journalisme dépeint par Groulx, semble se cacher une vitalité et un dynamisme semblables à celui des cinéastes de la « nouvelle vague québécoise » : jeunes journalistes et jeunes cinéastes s'en prennent au poids des valeurs du passé. Cette modernité transparaît dans le choix des personnages/journalistes interrogés dans le film. En effet, ces derniers sont des figures emblématiques de ce renouveau journalistique basé sur l'analyse, l'enquête et la rigueur.

### **Groulx et les médias : l'importance d'une contre-interprétation**

L'œuvre de Gilles Groulx (autant documentaire que fictionnelle) est marquée par une forte préoccupation pour le réel, le quotidien et l'actuel. Les films entremêlent les échos de la société changeante à ceux de la sphère intime. En ce sens, Groulx se trouve à être en consonance avec l'attitude du mouvement intellectuel de la Révolution tranquille basée sur la nécessité de « dire le monde pour le transformer ou du moins le faire advenir » et de miser sur « l'efficacité sociale de la parole » (Fortin, p. 192 et 178). La prise de parole de Groulx ne vise ni à créer du spectaculaire ni à lénifier la réalité. Influencé par le courant idéologique marxiste et anticolonialiste, le réalisateur cherche d'abord à stimuler la réflexion et la prise de conscience de son spectateur. D'ailleurs, Groulx a déjà déclaré: « Un cinéaste est un journaliste : il doit informer et commenter » [4]. Cette propension de Groulx à jumeler le cinéma et le reportage se développe à travers une conception du cinéma qui se rapproche de celle de Dziga Vertov, documentariste russe plus d'une fois cité par le cinéaste. Les affinités entre les deux artistes sont nombreuses : tous deux ont commencé leur carrière dans le domaine des actualités (Groulx débute comme monteur au service des nouvelles de Radio-Canada) et adhèrent aux bases d'un cinéma engagé et révolutionnaire, notamment en ce qui a trait au désir d'expérimentation, au renouvellement artistique et au rejet du scénario préétabli [5]. La notion de « documentaire poétique » [6] sous forme de ciné-journal servant à informer et à éduquer est essentielle dans l'œuvre de Groulx, et plus d'une fois il a recours à l'insertion d'actualités et d'archives

dans ses projets. La notion de « vie saisie à l'improviste » et la volonté « de libérer la caméra de ses attaches en lui conférant une mobilité accrue » (Michaud, p. 10) sont aussi évidentes. On peut observer ces traits dans le premier projet de Groulx, *Les héritiers* (1955) [7], mais surtout dans *Les Raquetteurs* (coréal. M. Brault, 1958).

En ce qui a trait au désir de Groulx d'utiliser le cinéma comme outil d'information et de prise de position, la réalisation du film *Les Raquetteurs* annonce une rupture par rapport au cinéma documentaire académique (se voulant objectif et souvent dépolitisé, produit à l'ONF à ce moment-là) [8]. Ce film lance le cinéma direct au Québec, un cinéma qui « réexamine le milieu canadien-français avec une caméra lucide et complice à la fois, en enregistrant les gestes d'une population qui ne se connaît pas très bien elle-même » (Prédal cité par Hennebelle, p. 175). Comme le remarque Beaucage, même si Groulx et Brault s'inspirent sur le plan stylistique des pionniers canadiens du *Candid Eye* (Wolf Koenig, Terence Macartney-Filgate et Roman Kroitor), leur approche comporte une dimension critique que ne possédaient pas les œuvres des documentaristes anglophones (p. 28). Le cinéma direct devient un cinéma de « relation » plutôt qu'une simple instance d'observation et d'archivage, distante et détachée de la réalité humaine : « Je ne veux plus tourner la vie des gens avec des téléphotos comme si on leur volait leur réalité », dit le collaborateur de Groulx, Michel Brault (cité par Dansereau, p. 9). Parlant des films de l'équipe française de l'ONF, dont *Les Raquetteurs* est le fer de lance, Groulx dit dans le documentaire *Trop c'est assez* (Richard Brouillette, 1995) : « ils ont amené la souplesse, car au départ à l'ONF, rien n'était possible. Nous étions un front commun, une conspiration; on forçait les portes à s'ouvrir ». Dépêchés à Sherbrooke pour filmer un congrès de raquetteurs, Brault et Groulx captent et montent de façon instinctive l'événement tel que vécu de l'intérieur, en marchant à côté des festivaliers. André Roy indique que cette façon de faire révolutionne le documentaire par « son approche libre et attentive de la réalité où l'objectivité y prend les atours de l'authenticité » (p. 50). À l'instar de certains journalistes actifs à cette époque – pensons à René Lévesque, dans son émission *Point de mire* (1956 à 1958), qui utilise l'entrevue filmée dans la rue (De Lagrave, p. 191) –, Groulx et Brault s'intéressent à l'existence de gens à qui l'on accorde généralement peu d'importance. Filmé sans trépied et avec un grand-angulaire, l'exercice va à l'encontre de la commande venant des dirigeants de l'ONF et met l'accent sur un festival qui « n'est pas libérateur ou dionysiaque mais qui représente plutôt une forme d'asservissement, voire de renoncement identitaire » (Beaucage, p. 28). Dans la mesure où il rend compte d'une réalité sociale et des pratiques peu connues, *Les Raquetteurs* peut être perçu comme une forme de « journalisme artistique » au sens où Vertov le concevait (c'est-à-dire une cohabitation de l'art et de l'information destinée à déchiffrer le monde).

Cette nouvelle forme de prise de parole que représente le cinéma direct ne s'est pas établie sans encombre. Le matériel tourné à Sherbrooke est accueilli sèchement par la direction de l'ONF, qui caractérise l'approche des deux jeunes cinéastes d'amateurisme [9]. Le directeur de l'équipe française de l'ONF, Grant MacLean, juge les épreuves « inutilisables » et les destine à l'archivage (Beaucage, p.

28). Il s'agit pour Groulx d'un premier contact avec une censure directe. Ce dernier, qui se dit être « un enfant désobéissant et malvenu » (*Trop c'est assez*, 1995), refuse d'envoyer les prises aux archives et monte le film dans ses moments libres. Les producteurs Louis Portugais et Tom Daly défendent finalement le projet qui est expédié en 1959 au séminaire Flaherty, en Californie, où il est vu par Jean Rouch et gagne en popularité (Bouchard, p. 231). C'est donc grâce à un certain entêtement (voire à un engagement) de la part des deux cinéastes que cette nouvelle forme de prise de parole a pris racine.

Dès le début de sa carrière, Groulx envisage sa pratique cinématographique comme une forme de journalisme d'appoint. Des films comme *Normetal* (1959), *Golden Gloves* (1961) et *Un jeu si simple* (1964) permettent en effet de saisir avec lucidité des parcelles de la réalité sociale québécoise encore peu connues. De plus, Groulx, connaissant de mieux en mieux l'arrière-scène des médias et la façon dont on y traite l'actualité (Noël, 1994, p. 20), développe un regard critique sur les pratiques journalistiques de l'époque. Au début des années 70, il déclare que le cinéma doit pallier les manques des médias en matière d'information : « Si le cinéaste se sent obligé de porter de l'information sur le drame collectif, c'est que les médias d'information ne font pas leur métier. Le cinéaste voit l'information et il s'aperçoit bien que c'est *tripoté*. Parce qu'au fond, un monteur, c'est plus ou moins un spéculateur, c'est un gars qui joue avec la matière, qui aime ça... » (en entrevue avec René Boissay pour *Cinéma d'ici* à Radio-Canada, images reprises dans *Trop c'est assez*).

Dans ses fictions, Groulx inclut des actualités non reconstituées et transforme ainsi les médias et la société québécoise en objets d'observation. Son portrait lucide et critique des médias devient une contre-interprétation [10] des plateformes traditionnelles d'information, comme le note Christine Noël dans sa thèse portant sur les concepts d'aliénation et de subversion dans le cinéma de Gilles Groulx. Selon elle, le cinéaste impose un nouveau regard et une distanciation par rapport aux actualités et aux médias qui les dispensent. Elle a recours aux théories du spécialiste des médias, Marc Raboy, pour expliquer le poids idéologique des médias et leurs rôles d'influence :

Les médias traditionnels sont conçus comme des plates-formes d'élaboration et de partage de la signification d'une société. C'est à partir de celles-ci que les médias dominants renforcent l'idéologie présente dans les forces matérielles et productives qui les créent et les contrôlent (cité par Noël, 2001, p. 52) [11].

Cette théorie cadre avec un aspect du journalisme vertement critiqué par Groulx : celui du choix des nouvelles influencé par les intérêts des décideurs politiques et économiques et porté par les machines promotionnelles de relations publiques. Cette mise à l'agenda (*agenda setting*) fait en sorte que certaines nouvelles s'imposeront comme des « incontournables » alors que d'autres seront ignorées ou sous-traitées. Pour Groulx, comme il l'affirme dans *Trop c'est assez*, cette approche jugée élitiste pose problème :

Moi, j'étais monteur à Radio-Canada pour le téléjournal. Je n'avais pas de talent. Je faisais ce qu'il fallait

faire. À condition qu'on me dise qui était le CHEF. C'est parce que dans les nouvelles, y'a des CHEFS et tu ne peux pas mettre un gars qui n'est pas CHEF en lumière.

Groulx a tendance à agir comme garde-fou du système médiatique et à dénoncer les abus commis. Il critique principalement le fait que les idées révolutionnaires ou réflexives (pourtant existantes dans les milieux littéraires et au sein de nouvelles revues comme *Parti pris* ou *Socialisme 64*) soient trop peu présentes dans les médias. Le personnage du *Chat dans le sac*, Claude, fait le même constat. On remarque toutefois qu'entre *Le chat dans le sac* et *Entre tu et vous*, l'attitude de Groulx face aux médias se transforme radicalement. Alors qu'il fait un portrait et une constatation des précautions des médias face à l'engagement révolutionnaire dans le premier long métrage, il utilise les archives pour susciter une prise de conscience et une distanciation dans *Où êtes-vous donc?* et fait une utilisation exagérée des messages publicitaires dans *Entre tu et vous* pour rendre évident l'effet aliénant des médias dans les vies quotidiennes des spectateurs. Au fil des réalisations, le cinéma de Groulx prend parti et invite le spectateur à faire de même, devenant ainsi ce dont le cinéaste rêve pour les médias, c'est-à-dire être un espace de prise de conscience [12]. Cette tendance culmine avec *24 heures ou plus*, où le cinéma prend carrément la place des médias en se faisant voir à l'écran sous la forme d'un journal d'actualités filmées et commentées par le cinéaste et le politicologue Jean-Marc Potte. Ce film, que Barbara Ulrich définit comme un acte de sédition, semble être une réponse à cette mise à l'agenda médiatique élitiste et aliénant que dénonce Groulx dans *Trop c'est assez* :

J'ai déjà vu des films où j'avais envie de prendre les mêmes images mais d'en faire un autre usage. Plus ça va, plus j'avance dans le cinéma, plus je m'aperçois que la nouvelle, c'est de l'information, parce qu'à ce moment-là, tu vas plutôt chercher à comprendre ce qui est en train de se faire du point de vue du geste, de l'actuel.

### **La lutte pour l'information au Québec**

À ce stade-ci, nous pouvons nous demander si le portrait brossé par Groulx représente fidèlement les métamorphoses observées dans les médias d'information au début des années 60. La prise de parole des intellectuels et le vent de modernité qui souffle à l'époque, repérables notamment à travers le cinéma direct, la poésie et la littérature, sont-ils palpables dans le champ journalistique, et si oui, à quel degré? Dans *La lutte pour l'information* (1981), Pierre Godin se penche sur l'état du journalisme durant la Révolution tranquille. En désignant cette période sous le nom « d'âge d'or de l'information » ou « d'années de vaches grasses pour les journalistes » (p. 107), l'historien souligne qu'un renouveau s'installe dans la pratique journalistique entre 1958 et 1965 au Québec. Ce renouveau est précédé d'une série de changements radicaux dans l'histoire de l'information au Québec. Une importante métamorphose est notée quelques années après la fondation des organes de presse qui deviendront des médias grand public (*La Patrie* est fondée en 1879 et *La Presse*, en 1884). Cette transformation est favorisée par le téléphone et la télégraphie sans fil; elle est aussi rendue possible grâce aux techniques d'impression permettant l'accroissement du nombre d'exemplaires. Ce « nouveau

journalisme de masse » constitue un point de cassure par rapport au type de journalisme préexistant : les gazettes d'opinion et de textes littéraires du XIX<sup>e</sup> siècle, menées par des élites conservatrices et s'adressant à ce même groupe restreint. Le journalisme émergent, financé par la publicité, a de nouvelles bases. Il évacue l'opinion directe et se base sur une information superficielle. Des journaux tels que *La Presse*, *La Patrie*, *Le Soleil* et *The Montreal Star* s'adressent à un lectorat de plus en plus nombreux :

Avec la production de masse apparaissent des pratiques de commercialisation fondées sur la marque de commerce et sur un usage intensif de la réclame. Des entrepreneurs réalisent qu'en délaissant les débats politiques, sources de division dans la population, au profit de contenus plus susceptibles d'intéresser un grand nombre de lecteurs, même parmi les moins scolarisés, les journaux peuvent accroître substantiellement leur lectorat et, par conséquent, leurs revenus publicitaires... C'est ainsi que le journalisme d'information apparaît dans les grandes villes nord-américaines entre 1880 et 1910 et se généralise par la suite jusqu'à devenir la forme dominante de journalisme à partir des années 1920 (Brin *et al.*, p. 3).

Seul *Le Devoir*, fondé par Henri Bourassa en 1910, se veut être un journal de combat (Godin, p. 49). Ce nouveau journalisme basé sur l'anecdote se transforme durant les décennies 40 et 50 en « grisaille journalistique et en neutralité politique » commandé par la politique duplessiste. Même si les journaux sont prospères, ils demeurent prudents face à Maurice Duplessis qui n'hésite pas à « vider de leurs meilleurs journalistes la rédaction des quotidiens libéraux comme *Le Soleil* ou à taillader machiavéliquement dans les contrats d'impression gouvernementaux » (Godin, p. 78). À cette époque, même si des journalistes comme Gérard Pelletier, René Lévesque et Jacques Hébert imposent un certain dynamisme, le climat sous Duplessis en est un de censure politique et culturelle (repensons à la « Loi du cadenas » paralysant les prises de position des dissidents) et de médiocrité de la presse hebdomadaire à grand tirage (Godin, p. 89). C'est aussi au milieu des années 50, avec l'arrivée en scène de Pierre Péladeau, qu'éclot la presse hebdomadaire à scandale, appelée « la presse jaune ».

Du côté de la radio, l'information journalistique était présente dans les années 20 et 30 mais occupait une place relativement marginale dans la définition du média, et ce, jusqu'à la création en 1938 du radio-journal de CKAC, la station gérée par les directeurs du quotidien *La Presse* (Pagé, p. 69). Cette même année, Radio-Canada met en place le réseau français qui sera sollicité pour la diffusion de nouvelles brèves entourant la guerre de 1939-1945 et l'envoi de correspondants de guerre. En 1941, le Service de l'information de Radio-Canada est créé. À certains moments, les informations radiodiffusées prennent part au débat social, notamment lors de la grève d'Asbestos, en 1949, où 5000 mineurs sont victimes de la violence de la police provinciale contrôlée par Duplessis, et où un message de solidarité envers les travailleurs de l'amiante, créé par l'épiscopat catholique, est largement diffusé (Paré, p. 109).

Pour l'ensemble des travailleurs de l'information, ces années sont aussi celles d'un certain déblocage syndical. À la suite de l'adoption de la Loi sur les relations industrielles, le mouvement

syndical culmine avec deux grèves : celle de *La Presse* et celle de Radio-Canada, en 1958. On assiste alors à une métamorphose spectaculaire du milieu de l'information, notamment dans la presse écrite où l'on balaie le journalisme gris et sans idées : « Comme la politique, l'information subit elle aussi sa révolution tranquille » commente Godin (p. 104). L'objectivité n'est plus un principe quasi sacré et les journalistes s'affichent de plus en plus :

Des années 1940 aux années 1960, les journalistes politiques, fidèles au principe d'objectivité, s'emploient à gommer dans leur écriture toute trace de leur présence en tant que sujets-locuteurs. Pendant cette période, leur travail consiste, pour l'essentiel, à donner la parole aux acteurs politiques, en citant abondamment leurs propos, le plus souvent en style direct. La parole d'autrui aura nettement préséance sur la leur. Mais dès les années 1960, et surtout depuis les années 1970, le principe d'objectivité sera remis en question, non pas uniquement à travers des débats entre professionnels, comme cela a pu se produire en quelques occasions, mais aussi, et surtout, à travers une pratique d'écriture qui, progressivement, et d'une manière qui sans doute échappe en bonne partie à la conscience des journalistes eux-mêmes, laisse place à la subjectivité (Charron, p. 87).

Les journalistes et les cinéastes du direct partagent à ce moment le désir de délaisser leur ancien rôle de « rapporteur » objectif et d'opter pour l'analyse et la critique en profondeur des événements. Gérard Pelletier, intellectuel de gauche actif au sein de la revue *Cité libre*, journaliste et rédacteur en chef de divers journaux (dont *La Presse* de 1961 à 1965), relie cette libération de la presse et l'affirmation plus personnelle des journalistes à l'arrivée de la télévision :

L'émergence de la télévision en 52, pour moi, c'est notre révolution culturelle. À partir du moment où le public a vu, toutes les semaines, des débats d'opinion à la télévision – c'était un aimant extraordinaire, la télévision –, les salles de cinéma se sont vidées à Montréal. Le théâtre en a presque péri en un premier temps [...]. Avec la télé, le dégel a commencé plus vite que dans les journaux. On a commencé à exprimer des opinions, à tenir des débats et des millions de gens regardaient ça. Alors, les journaux ont été obligés de suivre et d'exprimer eux aussi des opinions. Ce fut un facteur important : on a commencé à s'exprimer (Pelletier cité par Godin, p. 104).

Dans le même ordre d'idées, Pierre Véronneau ajoute que la télévision de Radio-Canada a été fondamentale pour briser *de facto* le monopole des discours adressés à la population et a participé à la remise en cause de l'idéologie conservatrice héritée de l'époque duplessiste (Véronneau, p. 163). Avec des journalistes comme Judith Jasmin et René Lévesque, « ce nouveau média repousse les frontières étroites de la province et permet à la presse et au public québécois de s'ouvrir sur le monde, comme on le fait dans des émissions comme *Carrefour* et *Point de mire*, où l'on pratique le reportage international, on valorise l'entrevue en direct et le témoignage des acteurs de l'événement » (Saint-Jean, p. 126). Au début des années 60, cohabitent donc les reportages écrit, parlé et filmé. Un journalisme vigoureux et combatif se bâtit grâce à des individus (Louis Martin, Florian Sauvageau, Georges-Henri Lévesque, entre autres) qui le pratiquent et l'enseigneront dans les années 70.

### **Nouveaux cinémas, nouveaux journalismes?**

C'est dans ce terreau de surabondance et de facteurs favorables que se manifeste « l'âge d'or de l'information », période allant de 1958 à 1965. Le journalisme devient agressif et rassembleur tout en offrant de meilleures conditions matérielles et professionnelles à ses travailleurs : « Il se mesure aux trois autres pouvoirs, et les médias assument un leadership social. Il faut croire que l'opinion publique ne s'en formalise pas trop puisque les tirages montent en flèche durant cette période » (Godin, p. 107). Un autre phénomène s'observe : les journalistes et éditorialistes (Jean-Louis Gagnon et Gérard Pelletier à *La Presse*, Gérard Fillion et André Laurendeau au *Devoir*) sortent de l'ombre et deviennent des reporters vedettes. Le milieu journalistique finit par connaître une « crise de liberté » (Pelletier cité par Godin, p. 126). Le rédacteur en chef de *La Presse*, Gérard Pelletier, dit de ces années :

Du type de journalisme gris et sans opinion du régime duplessiste, on est passé à l'autre extrémité. On ne s'est pas arrêté au milieu. [...] On ne faisait plus le reportage des faits. C'était tellement coloré par l'opinion du reporter que c'était l'autre exagération (cité par Godin, p. 126).

L'agitation s'observe dans les salles de rédaction mais aussi dans les directions des journaux. « De 1958 à 1967, tous les journaux, quotidiens ou hebdomadaires, changent soit de propriétaires, soit d'administrateurs, de directeurs ou de chefs de rédaction » (De la Grave, p. 197). *La Presse* est touchée par deux grèves dont la première culmine avec l'entrée en scène de Jean-Louis Gagnon à titre de rédacteur en chef. Ce dernier révolutionne le journal – la facture est améliorée et des bureaux régionaux sont ouverts (De la Grave, *id.*). Le tirage monte en flèche :

Le gris devient peu à peu une couleur décriée. Le ton change : un chat s'appelle désormais un chat. Gagnon rationalise aussi la distribution de l'espace entre publicité et information, qui était jusque-là, complètement incohérente (Godin, p. 108-109).

Des problèmes de succession à *La Presse* opposent les neveux du fondateur du journal, Trefflé Berthiaume, à leur tante Angéline Du Tremblay, fille de ce dernier. Du Tremblay échoue finalement dans sa tentative d'obtenir le contrôle de l'organe de presse, mais toujours vive malgré son âge avancé, elle investit une grande partie de sa fortune dans un nouveau projet. Elle décide de lancer un nouveau journal en compagnie de l'ancien rédacteur en chef de *La Presse*, Jean-Louis Gagnon. *Le Nouveau Journal* naît au printemps de 1961 et « enlève au vieux quotidien la majorité de ses meilleurs journalistes » (De la Grave, p. 198). C'est le symbole d'un renouveau journalistique où graphistes, maquettistes, typographes et photographes prennent part au projet.

Le rédacteur en chef du *Nouveau Journal*, Gagnon, tente d'inculquer des notions de base d'un journalisme de qualité : un journal d'information construit avec des faits, tout en faisant le pari de la qualité dans la liberté. Armande Saint-Jean parle de cette décennie comme étant celle de « l'éveil et de croissance où la presse québécoise émerge de la torpeur des années de duplessisme et participe avec



ferveur au changement social et politique qui secoue le Québec. Au cours de cette période, l'information est au service du changement social démocratique » (p. 126). Les notions en vogue de l'époque sont celles de l'impartialité et d'une analyse sans prises de position ni préférences. La rupture avec le journalisme d'opinion ou le journalisme anecdotique est palpable. L'opinion doit uniquement s'exprimer dans l'éditorial, bien à l'écart de la nouvelle :

Gagnon parvient à faire comprendre « à ses jeunes gens », comme il appelle ses journalistes - la différence entre un reportage et un éditorial. Mais pour ce qui est de celle entre l'analyse et l'éditorial, c'est une tout autre paire de manches! Il n'y a rien à faire! Aussi, s'en tire-t-il en obligeant les journalistes à coiffer du mot « analyse » tout ce qui n'est pas du reportage (Godin, p. 126).

Faute de fonds suffisants, le *Nouveau Journal* ne dure qu'un peu moins d'un an et s'éteint en juin 1962. Plusieurs critiques disent que le journal était trop ambitieux et ne plaisait pas aux lecteurs, déstabilisés dans leurs habitudes de lecture. Comme nous le verrons, la défaite de cette expérience journalistique basée sur une grande liberté modifie l'attitude des journalistes impliqués dans l'aventure, comme entre autres, le chef de pupitre du journal, le poète Paul-Marie Lapointe, ainsi que le correspondant parlementaire à Québec, Jean-V. Dufresne (qui sont, de plus, deux des trois journalistes engagés filmés dans *Le chat dans le sac* de Gilles Groulx). Le dynamisme reconnu des jeunes cinéastes de la Révolution tranquille a donc des traits communs avec cette équipe de journalistes dynamiques et désireux d'analyser en profondeur leur société. Lorsque nous lisons Véronneau présentant l'importance des jeunes créateurs francophones de l'ONF pour briser le monopole idéologique traditionnel en instaurant un « processus qui permet à la société québécoise de se regarder, de s'ouvrir au monde, de s'analyser » (p. 163), nous ne sommes pas loin de la démarche des journalistes ici cités. Il est d'ailleurs assez fascinant de voir qu'au-delà de ces ressemblances, il semble y avoir entre ces sphères un effet de vases communicants. Comme le montre Lever, les sphères journalistiques entretiennent des liens intimes avec le milieu du cinéma de l'époque : plusieurs journalistes de *Cité Libre* (Gérard Pelletier, Jean Le Moyne ou René Lévesque) travaillent aussi comme chercheurs ou scénaristes à l'ONF à la fin des années 50 (1991, p. 682-683). Lorsque le pouvoir idéologique s'estompe dans cette revue, on voit apparaître une relève constituée... de cinéastes et de poètes! Ces artistes prennent le flambeau et créent en 1959 la revue *Liberté*, une revue nationaliste, laïciste et anticléricale. Jacques Godbout, Hubert Aquin, Gilles Carle en font une tribune où coexistent la création et le reportage. Durant l'année de la sortie du film *Le chat dans le sac*, Pierre Maheu, le directeur de la revue *Parti Pris*, et Gilles Groulx font équipe pour monter le dossier « *L'ONF et le cinéma québécois* » mettant en accusation l'Office. Ils sont accompagnés par Jacques Godbout, Gilles Carle, Clément Perron et Denys Arcand... (Lever, 2008). Il est aussi fréquent de lire dans cette même revue, que l'on associe à la naissance de la littérature révolutionnaire au Québec (Reid, préface de J. Provencher, p. XII), des articles signés par Patrick Straram, qui y fait l'apologie du cinéma moderne et, surtout, de ceux de Groulx et de Lamothe (Lever,

1991, p. 683).

L'année 1964, au cours de laquelle l'ONF [13] produit *Le chat dans le sac*, en est une de grandes agitations dans les milieux sociaux et journalistiques. Sur le plan médiatique – rappelons que les médias d'informations, autres qu'imprimés, sont relativement jeunes : les émissions radiodiffusées d'affaires publiques ont 20 ans et la télévision en a moins de 10 [14] –, les journalistes sont accusés d'être trop complaisants à l'égard des auteurs de troubles. Les typographes de *La Presse* entrent en grève et son éditorialiste Gérard Pelletier est congédié. Les quotidiens vivent leurs derniers moments hors des consortiums financiers : dès 1965, le phénomène de la concentration de la presse s'accroît. Groulx, visiblement intéressé à comprendre et à déchiffrer sa société, insère des archives télévisuelles (des actualités filmées de Radio-Canada) dans son *Chat dans le sac*, autant « pour mieux contextualiser la démarche de son héros » (Lever, 2008, p. 221) que pour mettre en situation son propos même, confronter son film avec le présent (Véronneau, p. 163). Mais cette demande est rejetée. Cette interdiction bouscule le projet :

Au lieu de présenter des personnages qui évoluent en lieu clos, j'aurais voulu aller vers les événements concrets. J'ai été obligé de donner au film un caractère de conversation spontanée sans image crue ni blessante. J'aurais souhaité utiliser des actualités de Radio-Canada relatant certains événements qui ont marqué des points tournants dans l'évolution de la prise de conscience du Québec (Véronneau, p. 167, citant *Le trait d'union*, mars 1965, p. 6).

Cette « conversation spontanée », tournée en dix jours avec un petit budget, devient la chronique d'une lente rupture entre Claude, un Canadien français rêvant passivement de révolution, et Barbara, une Juive anglophone étudiant le théâtre brechtien. Mais Groulx persiste en voulant restituer une certaine énergie manifeste de cette Révolution tranquille. Il ne cherche pas à construire un personnage idyllique, mais tente, à travers ses choix d'auteur, « de peindre l'état dans lequel se trouve son peuple, c'est-à-dire en processus de prise de conscience et de crise identitaire » (Gonzalez, p. 82). Les traces de cette mouvance se voient dans l'absence d'un pouvoir omniprésent : ni représentants du clergé ni représentants du pouvoir politique ne prennent la parole dans le film [15]. Par contre, les représentants du quatrième pouvoir sont là et commentent et prescrivent ce que devrait être un journalisme de qualité, comme s'il s'agissait d'un pouvoir social de substitution. La valeur historicisante [16] se fait à travers l'insertion d'actualités. Les archives télévisuelles ayant été refusées, le journalisme écrit prend donc, dans le film, une place centrale, à commencer par une scène du début du film où Claude colle des actualités sur le mur de sa chambre. Le spectateur peut alors entendre la voix *off* de Claude :

Je découpe les journaux pour bien me souvenir des événements. Et je pique ça sur les murs, avec mon idéal féminin. Enfin, je cherche une porte de sortie.

Les allégeances politiques du protagoniste, « dont la pusillanimité ne fait qu'accroître sa détresse »

(Bonneville, p. 414), sont aussi clairement affichées dès le début du film. « Voici mes lectures », semble dire Claude au spectateur en lui montrant des textes anticensure, des livres de Frantz Fanon, le Larousse des proverbes et la revue *Parti Pris*, des livres traitant de la révolte des Noirs américains, de la révolution cubaine et de Vigo. Bien que fiction, le film porte clairement les traces de l'esthétique du reportage télévisé (comme le son synchrone, les entrevues entre filmeur et filmé, la caméra portée qui suit ou devance le personnage marchant dans la ville [Marshall, p. 55]). Marsolais commente :

Les interprètes ont improvisé à partir d'une situation donnée reflétant la réalité sociopolitique du Québec. Celle-ci, ou plus exactement sa représentation à travers des coupures de journaux et des extraits de téléjournal, vient elle-même enrichir la fiction, l'historiciser en quelque sorte. Confession personnelle et réalité documentaire se fondent donc intimement dans ce film attachant, tourné en continuité pour que soient préservées l'authenticité, la spontanéité et la vérité dans l'évolution des sentiments (Marsolais, p. 120).

Le journalisme représenté dans le film est un lieu de convergence entre des préoccupations personnelles et collectives. On a souvent dit de ce film qu'il était le portrait de la jeune génération d'intellectuels sans repères, tout en exposant des fragments du monde social de l'époque. Cette dualité est présente dans ces commentaires d'observateurs : alors que Jean Pierre Lefebvre dit que le film est : « une œuvre entièrement créée au niveau du moi tout en étant un témoignage social qui rejoint l'humain en passant par la conscience d'un créateur (cité par Lever, 1991, p. 142), Louis Marcorelles le désigne comme une « œuvre aussi bien au service de la grande aventure collective que de l'autoportrait angoissé » (cité par Véronneau, p. 164). Les références intertextuelles que sont les articles, les manchettes et les fragments radiophoniques représentent bien cette dualité : ils relatent le collectif... mais se consomment de façon individuelle (et dans le cas de Claude, conduisent à un certain repli sur lui-même).

### **Les médias comme cause de désistement**

Il semble que les médias soient fondamentaux pour le jeune homme : les coupures de journaux constituent un élément identitaire important. Rappelons que Claude se définit lui-même en pré-générique du film en ces termes :

Je suis Canadien français, donc je me cherche. Je sais que j'ai besoin d'énormément d'atouts pour réussir quelque chose. La société dont je suis ne me donne pas ce dont j'ai besoin pour vivre une vie intelligente. Alors, j'aurais plutôt tendance à rechercher une espèce de solitude, à chercher en moi-même certaines vérités, je n'ai pas le choix. Je suis comme le chat dans le sac.

Véronneau commente cette définition qui renvoie, selon lui, à un « sentiment qui correspond à ce que pense une partie de la jeunesse québécoise » (p. 164), faisant des incertitudes de Claude un reflet de la société en 1964. Face aux doutes d'un personnage qui dit : « suis-je un révolté? Oui... Un révolutionnaire? J'sais pas... », les médias abondamment consommés sont-ils un refuge ou une

nécessité? Ne pourrions-nous pas interpréter cet intérêt pour le monde extérieur et les médias comme un complément nécessaire, attribuable au fait que l'éducation religieuse reçue ne favorisait pas la conscience politique? Il appert que pour Claude, les médias d'information sont plus qu'une nécessité de connaissance et de compréhension de la société dont il fait partie. Il s'agit aussi de sa quête professionnelle, d'un objectif vital à travers lequel il souhaite exprimer sa révolte et son désir de dynamiser la société québécoise tout en gagnant sa vie.

Étrangement, sa dépendance pour un monde extérieur encapsulée dans les médias l'amène à se replier sur lui-même. À plusieurs moments, Claude se coupe de son univers social pour plonger dans ses « nouvelles ». C'est souvent sa conjointe Barbara qui est victime de ce repli. Sans doute afin de justifier son retrait et son mutisme, Claude explique : « Barbara, j'ai grandi dans des collèges sous la surveillance hypocrite des confesseurs. J'ai reçu un enseignement qui enseigne la foi, et non la façon de penser. Tu ne vois pas tout ce que je dois comprendre avant d'agir ». Or, cette action semble lui faire peur. La vision de l'engagement et de la participation active et significative ne va pas de soi pour le héros. Une courte scène nous montre le protagoniste en action : Claude est pigiste et couvre un événement faisant étrangement penser aux préparatifs de la fête des *Raquetteurs* tournés six ans plus tôt avec Michel Brault. Enfin plongé dans l'action, Claude semble inconfortable dans sa tâche, comme si le manque de sens qu'il observe dans l'événement couvert inhibait toute forme d'enthousiasme à pratiquer le métier. Nous le voyons assis dans les estrades de l'aréna, découragé, misérable [17], se disant à lui-même : « j'ai vraiment l'impression d'assister à un nouveau folklore de l'aliénation ». Claude ne fait pas le journalisme qu'il aurait souhaité faire. L'intellectuel qu'il est ou qu'il aspire à devenir se sent alors coincé face aux portes qui se ferment, et il s'isole dans une maison de campagne pour un séjour dans la passivité et la contemplation. Groulx, commentant a posteriori le parcours de Claude, stipule que le retrait de son protagoniste n'est que provisoire :

Le personnage ramasse ses forces. Il se refait une énergie. Car c'est un personnage qui, au cours du film, prend quand même conscience de l'énormité de ce qui l'attend s'il veut devenir journaliste. Il s'aperçoit qu'il va être en butte à toutes sortes de structures. Il ignorait que le journalisme était quelque chose de difficile. Il ne veut pas être un simple reporter; il veut être un journaliste qui prend parti. Ce sont ces difficultés qui le cassent. On devine qu'il va retourner dans le milieu d'une façon plus réaliste, sachant maintenant à quoi il doit s'attendre (Groulx, cité par Bonneville, p. 414).

### **Les médias comme moteur de prise de conscience et d'action collective**

Si Claude est immobile, sa société ne l'est pas. Groulx insère des fragments de l'univers social, contribuant ainsi à briser la frontière entre la fiction et le documentaire. Ce type de film, inspiré des techniques du cinéma direct, alors des éléments pris dans la réalité sont accolés à une trame de fond fictive, n'est pas un phénomène artistique isolé à l'époque de Groulx. Baptisée « pollinisation » par Marsolais, cette pratique était l'apanage de plusieurs cinéastes de l'époque [18]. Dans le cas du *Chat dans le sac*, la structure du film est protéiforme : une séquence de type documentaire fait place à une

autre de fiction alors que s'entremêlent interviews et commentaires en voix *off*. Le film devient ainsi « le véhicule de certaines confusions qui n'ont rien d'involontaire ou d'accidentel » (Bastien, p. 4).

En effet, prendre le pouls d'une société en pleine Révolution tranquille passe par l'insertion d'intertextes médiatiques ayant tous une valeur historique :

<b>Quelques exemples d'utilisation d'actualités dans la fiction <i>Le chat dans le sac</i></b>				
	SCÈNE 1	SCÈNE 2	SCÈNE 3	SCÈNE 4
Scène	Un matin, Claude ouvre la radio.	Claude est au centre d'achat et s'immobilise devant un téléviseur.	Claude va rejoindre Barbara dans le costumier de l'école de théâtre. Il regarde le journal. En voix <i>off</i> : « Il ne se passe pas une journée sans que des gens sérieux fassent des conneries. »	Claude est au lit, dans sa maison de campagne. Il feuillette les journaux que Barbara lui a amenés.
Support	Radio-journal de Radio-Canada.	Télévision et voix d'un lecteur de nouvelles.	<i>Journal La Presse</i> .	Quotidiens ( <i>Le Devoir</i> et <i>The Gazette</i> ) et le radio-journal de Radio-Canada.
Nouvelle	« les musulmans en particulier, représentés par la ligue musulmane, voulaient que dans leur futur gouvernement qui se créerait après l'indépendance...voulaient une proportion très déterminée » ... (coupure/voix <i>off</i> de Barbara) »	« La lecture des 46 articles du Bill 60 ont commencé aujourd'hui à Québec. Le député de l'Union nationale pour le comté de Missisquoi, Monsieur Jean-Jacques Bertrand, a proposé que le préambule du projet de loi soit inséré dans l'article qui définit les lois du ministre de l'Éducation. De cette manière, selon les groupes de l'opposition, les droits des groupes neutres ou non confessionnels seraient sauvegardés ».	La une du journal : « Quasi-monopole des manuels : auteurs en conflit d'intérêts. » Claude commente : « Ici y'en a cinq qui se sont mis les deux pieds dans les plats et qui n'ont pas froid aux yeux. »	<i>Le Devoir</i> mentionne à la une que « Les soupçons se portent sur les terroristes plutôt que sur la pègre ». <i>The Gazette</i> fait elle aussi une mention aux jeunes manifestants : « <i>Teenaged Armory looters knew Premises</i> ». Radio-Canada fait état d'une demande du ministre de la Défense, Monsieur Hellyer, qui a « ordonné à 200 hommes de troupe de garder les casernes menacées par une organisation séparatiste de Montréal. »
Valeur historique	Gonzalez fait un lien intéressant entre un bulletin de radio mentionnant un pays arabe venant d'obtenir son indépendance et l'intérêt porté par Claude pour un auteur algérien militant (Fanon) pour la décolonisation des peuples... (Gonzalez 87). Son hypothèse	Le gouvernement libéral de Jean Lesage a présenté le Projet de loi 60 en juin 1963. Il a été sanctionné en mars 1964, moment où Paul Gérin-Lajoie devient ministre de	Le scandale des éditeurs est associé au clergé qui prend le contrôle du système d'éducation et qui s'enrichit avec le monopole des manuels scolaires. Yves Lever y voit un réquisitoire contre	Les manifestations des membres du FLQ se font de plus en plus présentes.

Quelques exemples d'utilisation d'actualités dans la fiction <i>Le chat dans le sac</i>				
	serait valable, car l'Algérie a obtenu son indépendance en 1962.	l'Éducation. Le Projet de loi 60 signifie la fin du Département de l'instruction publique (DIP). La loi prévoit la création d'un organe consultatif : le Conseil supérieur de l'éducation. Il semble que le Projet de loi 60 a suscité plusieurs controverses et soulevé de nombreux débats.	les curés (1991, p. 645).	

De l'ensemble de ces fragments d'actualité se dégage un effet de réel. Toutefois, on sent bien qu'au-delà du désir de « rendre compte », il y a aussi un fort désir de « prendre parti ». Tous les éléments cités sont liés à des révolutions, faisant aussi de son film un film engagé. Comme illustration de ce jeu constant entre la réalité et la fiction, Groulx fait intervenir trois journalistes. Même si, au générique, on indique que ces messieurs ont joué trois *personnages*, il est envisageable que, tout comme les personnages de Claude et de Barbara, la consigne adressée aux journalistes était de jouer leur propre rôle. Le discours qu'ils tiennent dans le film va dans le sens de celui qu'ils tenaient dans la réalité. Une fois de plus, cela contribue à favoriser une lecture documentarisante de ces scènes. Mais que se dégage-t-il de ces rencontres ? Les trois visites rendues aux journalistes de deux quotidiens et d'une revue attestent de l'impossibilité de pouvoir marier, à cette époque bien circonscrite, l'expression personnelle (et révolutionnaire) et l'autonomie financière. Cela va dans le sens de l'affirmation de Claude qui, au début du film, parle d'une expérience de travail dans un journal où il a cru pouvoir vraiment s'exprimer... « C'est un peu peine perdue », conclut-il. Les entretiens filmés avec Paul-Marie Lapointe, Jean-V. Dufresne et Pierre Maheu, les seuls participants ayant dans le film une autorité morale, rappelons-le, suggèrent l'impossibilité de changer le monde par le biais des médias d'information. Durant ces entretiens, Claude manifeste une irritation face à l'attitude trop prudente de ces représentants du quatrième pouvoir. Ces derniers semblent refuser au jeune homme le droit de s'exprimer au sein des médias écrits. « Trop peu ancré sur les faits », dit l'un, « trop révolté » dit l'autre... Or, notre longue mise en contexte préalable permet de saisir les fondements de ces points de vue des journalistes et de considérer les entrevues du film comme des documents authentiques, reflétant la pensée de ces intervenants clés du journalisme de la Révolution tranquille souhaitant pour leur profession une « augmentation des exigences de qualité de l'information et un professionnalisme inconnu jusque-là » (Saint-Jean, p. 121).

### **Crise de liberté versus information de qualité**

Le discours de Paul-Marie Lapointe (de *MacLean* ou de *La Presse* [19]) se concentre sur les

fondements déontologiques du journalisme. Pour lui, l'information doit être au service du peuple et être ancrée dans le réel, dans les faits. À n'en point douter, ce discours trouve de fortes familiarités avec la position de Jean-Louis Gagnon – citée plus haut – basée sur l'importance de la prévalence des faits. Lapointe dit à Claude que

les problèmes, ça ne se posent pas au niveau de l'absolu, ça se pose plutôt dans un concret qui est plutôt ennuyeux. Toi, tu m'apportes ce que tu penses qu'il faudrait pour le transformer, alors que ce que l'on a besoin pour le transformer, le monde, c'est de le connaître.

Il suggère une chronique appelée « avoir 20 ans » comme espace d'expression « adapté » à ce qu'il vit, mais Lapointe déclare à Claude : « ta réalité n'est pas la mienne, ce n'est pas celle des gens dans la rue ». Claude est vivement en réaction face à ce propos et il vocifère en sortant de l'entretien : « On trouve normal de taire ses propres aspirations, on maintient le statu quo ». À la lumière toutefois de ce que l'on sait sur l'expérience du *Nouveau Journal*, l'attitude de prudence manifestée par Lapointe ne pourrait pas être réduite à une simple complaisance de la part de ce journaliste.

Le deuxième journaliste rencontré par Claude est Jean-V. Dufresne, autre figure importante de « l'âge d'or de l'information » et ancien secrétaire particulier de René Lévesque. Les deux journalistes sont liés professionnellement par des expériences communes à *La Presse* – où Lapointe embauche Dufresne qui, à titre de reporter, innove avec du journalisme d'enquête (Roy et Dufresne, p. 17) – puis au *Nouveau Journal* dirigé par Jean-Louis Gagnon venant de quitter son poste de rédacteur en chef à *La Presse*. Comme le laisse présager son intervention dans *Le chat dans le sac*, le discours public de Jean-V. Dufresne face au nouveau journalisme est quelquefois sévère : sa principale mise en garde concerne le radicalisme. Il dit, de l'échec du *Nouveau journal*, que celui-ci a fait l'erreur fondamentale d'oublier l'ABC du journalisme quotidien :

C'est qu'un journal, dans une grande ville, doit être un journal métropolitain. Il doit être actuel et quotidien. Alors, vous pouvez très bien vous payer le luxe de grandes analyses ou d'éditoriaux très savants, vous pouvez avoir des collaborations brillantes par le contenu intellectuel, etc. mais si vous ne faites pas votre travail de chronique quotidienne de l'événement, vous n'avez pas le droit de demander aux lecteurs de vous suivre bien longtemps. [...] Le *Nouveau Journal* a trop négligé le quotidien et cela était attribuable en partie au rajeunissement extrêmement rapide des journalistes au Québec : beaucoup d'enthousiasme, assez peu de métier et surtout une absence de traditions journalistiques. [...] On commençait à glorifier, par absence de traditions journalistiques concrètes et quotidiennes, des événements qui, d'après moi, étaient disproportionnés par rapport aux préoccupations quotidiennes des lecteurs. Le Québec sortait d'une espèce d'enfermement qui avait duré très longtemps et pour les journalistes, c'était un besoin d'oxygène. On ouvrait les fenêtres et on se tournait ailleurs, au risque d'oublier que le lecteur, lui, n'avait pas tellement changé. Que ce soit sous Duplessis ou sous Lesage, le lecteur avait ses problèmes quotidiens : la qualité des services publics, ses hausses de taxes, etc. (Jean-V. Dufresne cité par Godin, p. 118).

Le journaliste du *Devoir* met donc en accusation le militantisme et le manque d'expérience de jeunes

journalistes. Cela se remarque dans sa participation au film de Groulx, où les échanges entre Claude et lui frôlent le reproche et suggèrent l'opposition. Jean-V. Dufresne pointe du doigt le manque d'expérience et de connaissances journalistiques de Claude :

La révolution, ça ne se fait pas vite. On imagine que ça se fait à coup d'*Express* et d'autres affaires luxueuses comme ça, mais c'est pas comme ça. Une révolution, ça se fait lentement, à coup de compromis et tranquillement, tu finis par découvrir ce que tu veux faire [...] tu pars avec des idées. Au fond, si tu parlais de l'inverse: si ton action, elle t'en donnait des idées.

Dans l'histoire du journalisme, Dufresne est aussi associé à un grand souci de l'écriture et à une position tranchée contre ce qu'il appelle « la prolétarianisation de la profession ». Il a dénoncé avec vigueur le fait que les journalistes agissent comme « ouvriers de l'information », à la suite du conflit à *La Presse* en 1964, au lieu de se considérer comme de réels professionnels du quatrième pouvoir :

C'était, comment dirais-je, une espèce de romance du maquis. Il était devenu criminel d'être un intellectuel, d'être un homme de métier... il fallait être un militant. [...] En voulant se démocratiser, les journalistes ont aliéné, en même temps, certaines exigences professionnelles fondamentales (cité dans Godin, p. 139).

Cela peut expliquer en partie les réserves qu'il a face aux enthousiasmes de Claude. Ce dernier se retrouve seul, avec l'impression d'être incompris, et cogne en désespoir de cause à une dernière porte, celle de Pierre Maheu, rédacteur de *Parti Pris*. Cette dernière porte est peut-être la plus prometteuse pour l'apprenti journaliste car *Parti Pris* est l'une des trois revues, avec *Cité libre* et *Liberté*, habituellement retenues par les analystes comme celles qui « cristallisaient les prises de position et qui définissaient plus directement les idéologies nouvelles » (Lever, 1991, p. 682).

La revue, fondée notamment par Pierre Maheu et Paul Chamberland, et dont la présence matérielle se voit d'emblée au début du film de Groulx, apparaît en 1963 et se veut être un front intellectuel de libération du Québec. Selon Lever, il est juste de « situer dans la frange de *Parti Pris* (les romans et la poésie qu'elle suscite) une bonne partie des gestes d'éclat qu'accomplissent les jeunes militants du FLQ » (1991, p. 683). Il constate aussi que c'est cette revue qui se rapproche le plus de la vision de Gilles Groulx : « À travers le témoignage de l'activiste Pierre Maheu de la revue *Parti Pris* – dont Groulx fréquente alors l'équipe éditoriale –, le film souligne de façon documentaire la nature du contrôle idéologique exercé sur la presse écrite québécoise, au début des années 1960. ». Maheu dénonce en effet la répression que les médias officiels exercent sur ses collaborateurs, « en laissant planer le spectre de l'ostracisme si ces derniers participent activement à cette revue de gauche » (Noël, 2001, p. 48). Toutefois, Maheu ne courbe pas l'échine devant cette situation et encourage les créateurs à entrer dans le système pour pouvoir éventuellement le corrompre et tenter une expression libre. Cela va dans le sens de l'observation de Lever qui rappelle que cette situation représente tout à fait le jeu que fait Groulx avec l'ONF depuis plusieurs années (et qu'il fera pendant les 15 années suivantes).



Évidemment, cette liberté se solde presque toutes les fois par une censure ou des problèmes de diffusion...

### **L'évacuation de l'information dans *Où êtes-vous donc?***

Déjà, au moment de la production de ce deuxième film, le contexte journalistique change. L'aspect commercial des médias (à travers la concentration de la presse et la publicité omniprésente) qui était sur le point de se manifester à l'époque du *Chat dans le sac* est officiellement enraciné lors du tournage de *Où êtes-vous donc?* en 1968. Entre les deux films, on voit apparaître l'époque des « barons de la presse » et la concentration des médias de masse, comme le souligne Godin : « En 1965, les quatorze quotidiens du Québec appartenaient à autant de propriétaires. Quatre ans plus tard, en 1969, neuf quotidiens sur quatorze étaient déjà soudés à une chaîne » (p. 141).

La commande d'origine de *Où êtes-vous donc?* étant de faire un film dont la thématique centrale est le milieu de la chanson québécoise, le film met en scène trois musiciens de l'époque transformés en personnages : Georges Dor (chansonnier), Christian Bernard (des Hou-lops) et Mouffe, dite « Mouffe-la-Touffe » (chanteuse et compagne de Charlebois). Ces personnages partagent avec Claude et Barbara leur jeunesse et leur errance. Groulx présente ses personnages : « Georges Dor représente le chansonnier qui s'implique totalement dans la vie de son pays et qui veut l'exprimer : le paysage, les gens, les conditions sociales. Christian, le personnage qui porte la veste U.S. Navy, représente le chanteur pop. C'est un gars qui se fout complètement du lendemain : il en a toute l'attitude. Ce qui l'intéresse, c'est la réussite immédiate. Et Mouffe représente la petite chanteuse de chansons légères. Elle aussi ne se préoccupe que de sa carrière : être, paraître » (Bonneville, p. 397). Alors que dans *Le chat dans le sac*, les médias ont apparemment un rôle d'informateur, ils deviennent, avec ce film-collage, un canal privilégié pour la publicité ou les petites annonces. La publicité (murale, radiophonique, télévisuelle...) est de plus en plus envahissante et le film en témoigne à travers la soif de consommation des personnages, notamment de Christian qui veut tout acheter en sifflant « J'veux que le monde m'aime » : des chemises, une guitare, un *char* et de la bouffe. Mouffe-la-Touffe veut l'argent et la gloire et n'hésite pas à se prostituer pour y arriver. Seul Georges semble préoccupé par les problèmes sociaux. Délaissé par ses compatriotes, il hurle dans le désert : *Où êtes-vous donc ? bande de câlisses...*

Sur le plan idéologique, Groulx est encore dans le sillage des partipristes avec cette œuvre mosaïque basée sur un assemblage fracassant de sons et d'images. Lever fait d'ailleurs remarquer que le film reproduit assez bien le caractère populiste dont se pare la revue, avec la même ambiguïté quant au langage employé pour communiquer avec les spectateurs-lecteurs (1991, p. 684). Tout comme Claude, Georges est un révolutionnaire incompris. À travers ce portrait désolant, on a vu dans ce film une critique acerbe de la société de consommation en perte de sens : « le film que l'on a comparé à un oratorio lyrique tend un miroir désespéré de la condition des Québécois qui voient constamment leurs rêves se briser sur un réel qu'ils ne réussissent pas à s'approprier » (Coulombe et Jean, p. 291). Le film reflète le souci de Groulx face à la marchandisation de l'information,

documentée par Godin en ces termes :

À l'ère des familles, à l'ère aussi des grands journalistes, des grands éditorialistes comme les Laurendeau, les Pelletier, les Jean-Louis Gagnon, les Ryan, ont succédé maintenant l'anonymat journalistique et, surtout, l'ère des grands gestionnaires. La presse concentrée a diminué le poids du journaliste individuel (p. 142).

C'est à une remise en question importante des médias (et des théories de Marshall McLuhan en vogue à ce moment dans les universités [20]) que le film convie les spectateurs. Le cinéaste montre que les médias ne servent plus de quatrième pouvoir indispensable (comme le reflète *Le chat dans le sac*) mais de bruit de fond d'une société qui manque de sens : « en somme, les médias publicitaires ne leur proposent que des choix de vie discutables et peu constructifs, loin des idéaux de solidarité sociale que préconise Groulx » (Noël, 1994, p. 23). Il n'y a pas d'actualités locales télédiffusées et insérées dans le film, mais il y a des séquences montées en négatif qui montrent des événements sociaux, comme s'il s'agissait de créer des « archives maison ». C'est d'ailleurs Georges, le personnage dont la trajectoire d'expression se rapproche le plus de celle de Groulx, qui pose ce regard particulier sur les événements. Le cinéma devient aussi l'objet d'une remise en question dans le film, notamment lorsque le trio entre dans une salle de projection où Groulx se trouve. Le cinéaste pose un jugement sur l'art qu'il pratique. La voix *off* de Groulx se fait entendre (sur des images de passants qui déambulent au ralenti sur une rue achalandée) :

Voyez : si on vous montre des gens à 300 mm, n'y croyez pas, c'est truqué. La distance est fausse, le point de vue dissimulé. C'est immoral parce que ça montre le monde d'un point de vue indéterminé. Il faut détruire tous les objectifs au-dessus du 90 mm.

### ***Entre tu et vous : les médias aliénants***

Avec ce troisième film, *Entre tu et vous* (sorti en 1969), la dimension informative, socialement et démocratiquement valable, des canaux médiatiques s'estompe complètement. La représentation des actualités a laissé la place à celles des programmes et des publicités. Pire : les bulletins d'information sont traités comme un spectacle comme un autre. L'aliénation a remplacé le regard critique. Le film est construit en sept sections entrecoupées par des plans développés en négatif d'un congrès d'un parti politique (Roy, p. 56) et montre un couple (Pierre et un personnage de femme joué par plusieurs comédiennes) aux prises avec une dépendance totale envers les médias et la publicité, dépendance qui les mène à l'incommunicabilité. Les personnages sont tétanisés et paralysés par les médias, comme le montre clairement une scène où Pierre passe sa soirée devant le petit écran et refuse de communiquer avec sa femme. Durant la scène suivante, Pierre est réveillé par la jeune femme qui lui annonce qu'il n'y a plus rien à l'écran, que « les programmes sont finis ». Le personnage n'a rien d'autre à faire que de se lever et d'aller au lit. Une autre scène amuse en montrant à quel point le couple n'existe qu'à travers la télévision : assis l'un en face de l'autre, ils récitent à tour de

rôle l'ensemble des programmations des deux canaux télévisuels de l'époque. Groulx présente les médias comme un outil de contrôle à repenser. La perte de sens est mise en contraste avec des fragments de tendresse, de quotidienneté et de lucidité (notamment dans les fragments où Groulx fait intervenir l'écriture pour susciter des réflexions, comme dans la scène où le personnage féminin remet en question l'objectivité journalistique en inscrivant : neutralité = illusion).

Si le sens critique des personnages-spectateurs représentés dans le film décline, il en va de même pour la politesse et la quiétude du réalisateur. Choqué de ne pas avoir obtenu la permission d'insérer dans son film des actualités filmées (comme quoi les censures se répètent de projet en projet), Groulx dénonce directement les gens qui lui ont refusé l'utilisation de matériel d'archives du service des nouvelles. C'est d'ailleurs la première fois que le cinéaste traite explicitement dans une œuvre cinématographique de la problématique de la censure (Beaucage, p. 170). Voici les termes énoncés en voix *off* par Groulx :

Des fonctionnaires de l'État m'ont empêché de vous montrer les actualités du téléjournal du réseau public. Ce sont François Péladeau, Bernard Ott, Yvon Jean et maître Taschereau. Grâce à leur zèle, ce matériel d'information télédiffusé n'a pu faire partie de ce film. Je vous ai parlé de la salle de montage.

Cinq ans après la création du film *Le chat dans le sac*, le désir de créer un écho entre la réalité et la fiction demeure donc une préoccupation chez Groulx, mais visiblement, cela semble irriter les gestionnaires des médias.

### **Conclusion**

En étant de leur temps, celui où la liberté et le confort sont sur toutes les lèvres, les trois premiers longs métrages de Groulx réduisent la présence des figures d'autorité traditionnelles (religion et famille) et proposent en tant qu'instances de remplacement les médias. Toutefois, l'étude de ces œuvres montre que la confiance envers ces médias et leur pouvoir d'information s'effrite au fil des réalisations. L'espoir qui semblait possible avec *Le chat dans le sac* s'étirole avec les œuvres suivantes qui mettent l'accent sur la dimension lucrative et publicitaire des médias, ainsi que sur le pouvoir de falsification de ces instances (y compris le cinéma). De plus, il est intéressant de voir que plus les médias deviennent insatisfaisants aux yeux du cinéaste, plus ce dernier tend à une radicalisation dans la forme et le propos de ses films (tendance qui culmine avec le journal filmé *24 heures ou plus*). Noël en tire la conclusion suivante : « Essentiellement, le diagnostic que Gilles Groulx pose sur les mass médias décrit leur potentiel constructif d'éducation et d'information mais note qu'ils contribuent à maintenir les individus dans un ordre social qui tend à les exploiter » (Noël, 1994, p. 20). Groulx entreprend donc, avec son cinéma, un exercice qui vise à pallier les manques des médias. Certains y ont aussi vu une prémonition quant à l'avenir des médias. C'est le cas d'André Paquet qui affirme :

Pour Groulx, cette présence tranquille des médias allait nous entraîner dans un *no man's land*, dans une paralysie de la pensée où nous risquerions d'être pris dans une stratégie politique de l'information. Groulx ne voyait-il pas déjà là les conditions menant au consensus tranquille qui allait nous laisser

accepter les déficits zéro au détriment de la santé, de l'éducation et de la culture?... et à l'acceptation tout aussi tranquille de cette vague néolibérale qui déferle sur le monde et transforme l'existence de chacun en vaste marché (Pâquet, p. 43-44)?

Les œuvres peuvent toutes faire écho à la pratique du cinéaste : elles mettent en scène des jeunes hommes empêchés de parler ou bien aliénés (Claude, Georges et Pierre). Durant cette période d'un double renouveau – le journalisme se redéfinit alors que le cinéma prend le parti de l'affirmation identitaire et, dans le cas de Groulx, se fait militant contre l'immobilisme et l'aliénation –, le cinéaste est victime de censure. Il réussit toutefois à produire des films dans le but de « modifier cette fonction régressive et uniformisante des médias, en réalisant des essais cinématographiques qui font place à la subjectivité, tant du créateur que du spectateur » (Noël, 1997, p. 58-59). En s'éloignant des constats restrictifs et réducteurs, et en assumant la complexité de son objet, la représentation que fait Groulx des médias est plurivoque et réflexive, ce qui semble être cohérent avec l'approche globale d'un cinéaste qui vise « la recherche passionnée et incertaine de la réalité (Groulx cité par Noël, 1997, p. 56) ». Il est d'ailleurs intéressant de noter que les questions de censure (les limitations imposées par Radio-Canada à ses chroniqueurs), de liberté d'expression et du devoir de réserve sont toujours au goût du jour.

Un demi-siècle après ce « double renouveau », l'espace médiatique, entièrement chamboulé par l'entrée en scène d'Internet, suscite des questionnements semblables à ceux de Groulx. L'image publicitaire y est tout aussi dominante par rapport au contenu informatif et éducatif que dans *Où êtes-vous donc?* et l'attrait quasi obsessionnel pour le téléviseur dans *Entre tu et vous* s'observe maintenant devant l'écran ou le terminal mobile. Là où une métamorphose profonde s'observe, c'est dans les médias d'information qui ne sont plus, à présent, cet espace clos et presque impénétrable tel que représenté dans *Le chat dans le sac*. Au contraire, cet espace et ses tribunes (les médias alternatifs, les blogs et les réseaux sociaux) offrent la possibilité à l'internaute ou au mobinaute de s'improviser journaliste amateur ou éditorialiste, provoquant ainsi un décloisonnement entre les sphères officielles d'information et les sphères individuelles, fragilisant la pérennité des supports traditionnels d'information. Ainsi, nous pouvons tenter d'imaginer la réaction de Claude face à la possibilité d'une expression pseudo-journalistique diffusée sur la Toile : aurait-il cherché à participer pleinement aux débats sociétaux ou aurait-il refusé cette voie où le risque est grand de passer inaperçu dans la cacophonie générale?

## NOTES

[1] Pour exposer la valeur réflexive du cinéma, Groulx emploie l'expression « cinéma-question ». Le terme a été utilisé dans la promotion du film *Entre tu et vous*, réalisé en 1969 (voir Staram et Piotte, p. 91). Les facettes de ce « cinéma-question » appliquées à la pratique cinématographique sont nombreuses. Groulx s'est en effet interrogé sur la subjectivité du cinéma documentaire, sur les possibilités offertes par le métissage entre la fiction et le cinéma direct, de même que sur les enjeux

éthiques de l'esthétique cinématographique.

[2] Christine Noël peut assurément être considérée comme la spécialiste du lien entre l'œuvre de Gilles Groulx et les médias québécois. Elle a signé deux textes traitant du sujet : « Gilles Groulx et les médias » publié dans *24 images* et « Gilles Groulx, une critique des médias » publié dans *L'œuvre de Gilles Groulx, 1969-1973*, un coffret DVD de de l'ONF. De plus, elle se penche sur cette question dans son mémoire de maîtrise en études cinématographiques de l'Université de Montréal intitulé : *Aliénation et subversion. Le cinéma de Gilles Groulx (1964-1971)*.

[3] L'ouvrage de Pierre Godin s'intitule : *La lutte pour l'information. Histoire de la presse écrite au Québec* et a été publié en 1981.

[4] Selon le site de l'Office national du film en ligne ([http://www.onf-nfb.gc.ca/fra/portraits/gilles\\_groulx/](http://www.onf-nfb.gc.ca/fra/portraits/gilles_groulx/)), page consultée le 15 octobre 2009.

[5] Voir à ce sujet le texte de Gilles Groulx, *Propos sur la scénarisation*, rédigé en 1975 et publié en 1986.

[6] Rappelons que pour Vertov, l'art et l'information peuvent et doivent être liés afin de déchiffrer le monde. Jean-Loup Passek, affirme dans son *Dictionnaire du cinéma* (2000) que Vertov pense le cinéma comme du « journalisme artistique » visant une « interprétation créatrice de la réalité » (p. 2234). Aumont et Marie signalent quant à eux le « pouvoir de véridicité » de la caméra-œil vertovienne qui va à l'encontre de toute fiction (p. 214).

[7] *L'homme à la caméra* est réalisé par Vertov en 1928. Il s'agit d'un survol de la ville d'Odessa et d'un montage de séquences des citoyens qui habitent cette ville. La présence d'un opérateur à l'écran suggère l'idée qu'un homme (en l'occurrence le frère du réalisateur, Mikhail Kaufman) possède, grâce à sa caméra, un super œil capable d'enregistrer la réalité. Ce ciné-œil est à l'origine de ces images, mettant les spectateurs en garde contre les effets d'illusion de la réalité. Le film *Les héritiers*, réalisé en 1955, trace le portrait éclaté d'un certain Montréal, sans toutefois faire intervenir un personnage.

[8] Après la Seconde Guerre mondiale, la production de l'ONF était surtout réalisée en anglais et basée sur une approche didactique.

[9] Dans *Voir Gilles Groulx* (Denis Chouinard, 2002), Marcel Carrière, le preneur de son accompagnant Gilles Groulx et Michel Brault lors du tournage du film *Les raquetteurs*, commente la réception des images. Il parle de « caméra honnie » pour désigner certaines pratiques innovatrices des deux cinéastes, comme l'enregistrement de rayons solaires (*flair*) et la caméra à l'épaule.

[10] Christine Noël précise, dans son mémoire (1997, p. 71), que puisque le spectateur interprète le message contenu dans un média selon son cadre de référence, la construction d'un tel cadre est un enjeu capital dans un processus de changement social et que « l'accessibilité aux contre-interprétations devient ainsi un élément indispensable de tout projet qui remet en cause l'ordre de la société ».

[11] Voir *Libérer la communication : médias et mouvements sociaux au Québec (1960-1980)* de Marc

Raboy (1983), cité par Christine Noël dans son texte « Gilles Groulx, une critique des médias » (2001).

[12] D'ailleurs, Groulx affirme, dans le film *Où êtes-vous donc?*, que « l'important au cinéma, ce n'est pas d'expliquer quelque chose, mais que quelqu'un comprenne quelque chose ».

[13] Dans *L'aventure du cinéma direct revisitée*, Gilles Marsolais rappelle qu'à l'origine l'ONF avait le projet de produire trois courts métrages dramatisés, de trente minutes chacun, sur le thème de la neige et que : « de fil en aiguille, Gilles Groulx parvint à détourner ce projet pour finalement réaliser ce film qui, à travers une simple histoire d'amour et une prise de conscience, propose un exposé des problèmes du Québec au début des années 60 » (p. 119).

[14] Christian Poirier fait d'ailleurs remarquer qu'à ce moment-là, « la nouvelle génération ne considère pas les médias de masse comme des atteintes aux valeurs culturelles et esthétiques et que le conservatisme culturel est en déclin (2004, tome 2, p. 179).

[15] Cette observation se fonde sur les propos de Jean-Claude Jaubert cités par Yves Lever dans *Le cinéma de la Révolution tranquille, de Panoramique à Valérie* (1991).

[16] Cette historicisation du film demeure subjective. Les fragments d'actualités intégrés dans le film reflètent les préoccupations de l'équipe de production. Jean-Claude Labrecque rappelle, dans *Voir Gilles Groulx* de Denis Chouinard, qu'avant les tournages du film, l'équipe lisait les journaux et commentait les actualités durant plusieurs heures.

[17] Dans son article « Le renouveau du cinéma québécois » paru dans *Cités*, Christian Poirier fait un lien entre *Le chat dans le sac* et un fait concernant notre imaginaire collectif en ces termes : « les cinéastes ont affirmé, au moment de la Révolution tranquille, que les Québécois pourraient enfin explorer et développer leur propre imaginaire et leur propre mythologie, loin des emprunts français, américains ou religieux. Or cet imaginaire que l'on élabore effectivement est celui du manque, du vide, du désarroi et de l'échec » (p. 169). Cela s'observe à travers le découragement de Claude.

[18] Gilles Marsolais nomme, entre autres, dans *L'aventure du cinéma direct revisitée* (1997) : *Seul ou avec d'autres* (1962) réalisé par des étudiants de l'Université de Montréal (Denys Arcand, Denis Héroux et Stéphane Venne) et *À tout prendre* de Claude Jutra (1963).

[19] L'organe de presse où travaille Lapointe n'est pas officiellement montré dans le film. Certains (comme Lever et Marshall) proposent le magazine *MacLean*, d'autres (Noël, Beaucage et Marsolais) proposent plutôt *La Presse*.

[20] Groulx se moquerait, selon Lever, des fameuses théories de McLuhan sur les médias comme « extensions des sens » (voir Lever, 1991, p. 343).

### **OUVRAGES CONSULTÉS**

AUMONT, Jacques et Michel MARIE, *Le dictionnaire théorique et critique du cinéma*, Paris, Nathan, 2002.

BASTIEN, Jean-Pierre, *Gilles Groulx. Rétrospective*, Montréal, Cinémathèque québécoise, 1978.

- BEAUCAGE, Paul, *Gilles Groulx. Le cinéaste résistant*, Montréal, Lux Éditeur, 2009.
- BONNEVILLE, Léo, *Le cinéma québécois par ceux qui le font*, Montréal, Éditions Pauline, 1979.
- BRIN, Colette, Jean CHARRON et Jean DE BONVILLE, *Nature et transformation du journalisme : théorie et recherches empiriques*, Sainte-Foy, Les Presses de l'Université Laval, 2004.
- CHARRON, Jean, « Parler de soi en faisant parler les autres. Identité journalistique et discours rapporté », dans Rémy Rieffel et Thierry Watine (dir.), *Les mutations du journalisme en France et au Québec*, Paris, Université Panthéon-Assas, 2002, p. 83-99.
- CONSEIL QUÉBÉCOIS POUR LA DIFFUSION DU CINÉMA, *Gilles Groulx*, Montréal, 1970.
- COULOMBE, Michel et Marcel JEAN (dir.), *Le dictionnaire du cinéma québécois* (3<sup>e</sup> édition), Montréal, Boréal, 1999.
- DANSEREAU, Fernand, « Michel Brault : un cinéma de relation », dans *Michel Brault œuvres 1958-1974 textes et témoignages*, coffret DVD, ONF, coll. Mémoire, 2005.
- DE LAGRAVE, Jean-Paul, *Histoire de l'information au Québec*, Montréal, La Presse, 1980.
- FORTIN, Andrée, *Passage de la modernité. Les intellectuels québécois et leurs revues (1778-2004)*, Sainte-Foy, Les Presses de l'Université Laval, 2005.
- FROGER, Marion, *Le cinéma à l'épreuve de la communauté : le cinéma francophone de l'Office national du film, 1960-1985*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2009.
- DUCHESNE, André, « La révolution tranquille du journalisme », *La Presse*, Montréal, 29 janvier 2011.
- GAGNON, Jean, *Gilles Groulx : un cinéma farouche*, Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada, 1991.
- GODIN, Pierre, *La lutte pour l'information. Histoire de la presse écrite au Québec*, Montréal, Éditions Le Jour, 1981.
- GONZALEZ, Ricardo, « La pollinisation de la fiction avec le documentaire dans les années soixante et soixante-dix : quatre pays, quatre films, quatre approches », mémoire de maîtrise en études cinématographiques, École de cinéma Mel Hoppenheim de l'Université Concordia, 2007.
- GROULX, Gilles, *Propos sur la scénarisation*, Montréal, Collège Montmorency/Cinémathèque québécoise, 1986.
- HENNEBELLE, Guy, *Les cinémas nationaux contre Hollywood*, Paris, Éditions du Cerf-Corlet, 2004.
- LEVER, Yves, *Anastasia ou la censure du cinéma au Québec*, Québec, Éditions Septentrion, 2008.
- LEVER, Yves, *Histoire générale du cinéma au Québec*, Montréal, Boréal, 1995.
- LEVER, Yves, *Le cinéma de la Révolution tranquille. De Panoramique à Valérie*, Montréal, Yves Lever, 1991.
- MARSHALL, Bill, *Quebec National Cinema*, Montréal, McGill-Queen's University Press, 2001.
- MARSOLAIS, Gilles, *L'aventure du cinéma direct revisitée*, Laval, Les 400 coups, 1997.
- NOËL, Christine, « Aliénation et subversion. Le cinéma de Gilles Groulx (1964-1971) », mémoire de

maîtrise en études cinématographiques, Université de Montréal, 1997.

NOËL, Christine, « Gilles Groulx et les médias », *24 images*, n° 75, 1994, p. 20-25.

NOËL, Christine, « Gilles Groulx, une critique des médias », dans *L'œuvre de Gilles Groulx, 1969-1973*, coffret DVD, ONF, coll. mémoire, 2001, livret p. 48-54.

NOGUEZ, Dominique, *Essais sur le cinéma québécois*, Montréal, Éditions du Jour, 1971.

PAGÉ, Pierre, *Histoire de la radio au Québec : information, éducation et culture*, Saint-Laurent, Fides, 2007.

PÂQUET, André, « L'œuvre inachevée d'un cinéaste visionnaire », dans le livret de *L'œuvre de Gilles Groulx, 1977-1982*, coffret DVD, ONF, collection mémoire, 2001.

PIOTTE, Jean-Marc, « Autocritique de Parti pris », *Parti pris*, vol. II, n° 1, 1964, p. 36.

POIRIER, Christian, *Le cinéma québécois: à la recherche d'une identité? Tome 1 : L'imaginaire filmique. Tome 2 : Les politiques cinématographiques*, Sainte-Foy, Les Presses de l'Université du Québec, 2004.

POIRIER, Christian, « Le renouveau du cinéma québécois », *Cités*, n° 23, 2005, p. 165-182.

REID, Malcom, *Notre parti est pris : un jeune reporter chez les écrivains révolutionnaires du Québec, 1963-1970*, Québec, Les presses de l'Université Laval, 2009.

ROY, André, « Modernité de Gilles Groulx », dans *L'œuvre de Gilles Groulx, 1977-1982*, coffret DVD, ONF, coll. Mémoire, 2001, livret p. 49-58.

ROY, Michel et Jean-V. DUFRESNE, *Journaliste de métier*, Montréal, Leméac, 2003.

SAINT-JEAN, Armande, *Éthique de l'information : fondements et pratiques au Québec depuis 1960*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2002.

SAUVAGEAU, Florian, *Les journalistes : dans les coulisses de l'information*, Montréal, Québec/Amériques, 1980.

STRARAM, Patrick et Jean-Marc PIOTTE, *Gilles cinéma Groulx, le lynx inquiet*, Montréal, Cinémathèque québécoise/Éditions québécoises, 1972.

VÉRONNEAU, Pierre, « Le chat dans le sac, un film emblématique », *CinémAction*, n° 65, 1992, p. 161-168.

### **FILMS OU ENTREVUES CONSULTÉS**

BROUILLETTE, Richard, *Trop c'est assez*, Productions Richard Brouillette et GRC, 1995

CHOINARD, Denis, *Voir Gilles Groulx*, ONF, 2002

GROULX, Gilles, *Le chat dans le sac*, ONF, 1964

GROULX, Gilles, *Où êtes-vous donc?*, ONF, 1968

GROULX, Gilles, *Entre tu et vous*, ONF, 1969

RADIO-CANADA, *Émission Aujourd'hui*, avec Bernard Derome, 1968

### **DESCRIPTIF BIOGRAPHIQUE**



Réalisatrice de courts métrages, Marianne Gravel est professeure depuis quelques années au Collège François-Xavier-Garneau (Québec) où elle enseigne, entre autres, le cinéma québécois. Elle termine un mémoire de maîtrise à l'Université Laval portant sur les documentaires de Gilles Carle.