

Université de Montréal

Cinéma et modernité

Le Festival international du film de Montréal de 1960 à 1967, du personnalisme au néonationalisme

par Antoine Godin-Hébert

Département d'histoire
Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures
en vue de l'obtention du grade de Maîtrise ès arts (M.A.)
en histoire

Décembre 2016

© Antoine Godin-Hébert, 2016

Résumé

En 1960, Fernand Cadieux et Pierre Juneau créent le premier Festival international du film de Montréal. Chaque année le Festival a lieu au mois d'août jusqu'à l'Expo 67, événement qui marque à la fois le point culminant et final de cette aventure culturelle.

L'histoire de cette institution touche à la culture, au personnalisme, au nationalisme, à la cinéphilie ainsi qu'à l'institutionnalisation et à l'industrialisation du cinéma au Canada et au Québec pendant les années cinquante et soixante.

Conçu sous le régime politique de Duplessis par d'anciens membres de la Jeunesse étudiante catholique qui deviendraient presque tous fédéralistes, le Festival constitue un objet idéal d'histoire culturelle propice à étendre la compréhension des origines catholiques de la Révolution tranquille. Au plan culturel, il permet aussi de comprendre plus finement la resynchronisation du Québec dans la trajectoire de la modernité, ainsi que les répercussions du choc entre nationalistes et gauchistes québécois contre libéraux fédéralistes.

Ce mémoire permet aussi de découvrir le FIFM comme institution cinématographique québécoise, le réseau d'acteurs et d'établissements qui le soutiennent et l'objet de leur passion : les films. La présente analyse explore la manifestation dans ses dimensions à la fois cinématographique et politique, artistique et historique.

Mots-clés : Canada, Québec, modernité, tradition, Révolution tranquille, fédéralisme, nationalisme, universalisme, personnalisme, génération, réseaux sociaux, mouvements catholiques, institutions, ciné-clubs, duplessisme, idéologie, culture, cinéphilie, cinéma, festival, film.

Abstract

In 1960, Fernand Cadieux and Pierre Juneau founded the first Montreal International Film Festival. This great cultural adventure was held each August, up until what became its culminating and final year: that of Expo '67.

The history of the festival is intrinsically linked to culture, personalism, nationalism, and cinephilia, as well as the institutionalization and industrialization of cinema in Canada and Quebec during the 1950s and 60s.

Created under the political regime of Duplessis by former members of the Jeunesse étudiante catholique (Young Christian Students), who would almost all become federalists, it became apparent to me that the festival constituted a cultural-historic event conducive to expanding our understanding of the Catholic origins of the Quiet Revolution. It also allowed for a finer understanding of the resynchronization of Quebec with modernity and the shock waves that emanated from this change, in particular, between leftists Quebec nationalists against federal Liberals.

Moreover, this paper allows us to discover the FIFM in its role as a Quebec cinemagraphic institution, as well as the community of actors and establishments that supported it and the object of their passion: film. The wager is therefore, to analyze in one hundred or so pages, the multiple facets of these issues: the cinemagraphic, political, artistic and historic.

Keywords : Quebec, Canada, modernity, tradition, Quiet Revolution, federalism, nationalism, universalism, personalism, generation, social networks, catholic lay movements, institutions, film societies, Duplessis, ideology, culture, cinephilia, cinema, festival, films.

Table des matières

Résumé.....	i
Abstract.....	ii
Table des matières.....	iii
Tableau.....	vi
Liste des sigles	vii
Remerciements.....	ix
Introduction.....	1
Problématique : Le festival comme objet d'étude	1
État des connaissances : L'art entre histoire et critique.....	6
Cadre conceptuel : Tradition, modernité et Révolution tranquille	8
Définition de la Révolution tranquille	9
Modernité, temps et Révolution tranquille	11
Les réseaux sociaux	14
Génération ou jeunesse?	14
Sources.....	17
Méthodologie	18
Une analyse en quatre chapitres.....	19
Chapitre 1 - De l'engagement chrétien au cinéma.....	20
1.1 Modernité et cinéma au Québec, synchronisé ou désynchronisé?.....	20
1.1.1 Cinéma américain	20
1.1.2 L'Église catholique	21
1.1.3 Narrativité et identité	23
1.2 JEC, internationalisme et cinéma : la mobilisation sous Fernand Cadieux	24
1.2.1 JEC internationale et l'après-guerre : du marxisme au cinéma	25
1.2.2 Le cinéma à la JEC du Canada	29
1.3 Images.....	40

1.4	Matrice du Festival : Université de Montréal et Groupe de recherche sociale (GRS)	
	41	
1.5	Conclusion	45
Chapitre 2 - Une manifestation cinématographique		47
2.1	FIFM : l'an 1	47
2.2	Survol 1960-1967.....	51
	Financement.....	54
2.3	Un festival international non-compétitif.....	57
2.4	Sélection des films	59
2.4.1	Le cas américain et la Motion Picture Association of America (MPAA)	59
2.4.2	Attitude de l'industrie	62
2.4.3	Cinéma indépendant.....	64
2.4.4	Critères de sélection.....	66
2.5	Événements spéciaux	68
2.5.1	Japon	68
2.5.2	Semaines des cinémas nationaux : les obstacles.....	70
2.5.3	Cinémas tchécoslovaque et polonais	72
2.5.4	URSS.....	75
2.5.5	Semaine du cinéma suédois	76
2.5.6	Semaines du cinéma international	76
2.6	Expo 67	78
Chapitre 3 - Une manifestation politique.....		80
3.1	Censure	80
3.1.1	La Semaine du film français à Montréal.....	80
3.1.2	Le FIFM et la censure	84
3.1.3	La commission Régis.....	89
3.1.4	Deux groupes de cinéphiles catholiques : liberté individuelle contre paternalisme, progressistes contre modérés	91
3.1.5	Lendemain du rapport Régis	97
3.2	Festival du cinéma canadien.....	100

Chapitre 4 - 1968 : néonationalisme et collectivisme contre personnalisme et élitisme	107
4.1 Un Comité d'administration fédéraliste.....	108
4.2 De <i>Cité Libre</i> à <i>Parti Pris</i> : universalisme, ethnie et nation.....	111
4.3 Institutions, cinéma et nationalisme.....	116
L'ONF, un instrument de la colonisation ?.....	117
4.4 Conseil d'administration, comité d'organisation et représentants des cinéastes	120
4.5 Penser une nouvelle institution cinématographique	122
4.6 1968 : la fin du Festival	124
Conclusion	131
Bibliographie.....	137
Sources manuscrites.....	137
Dictionnaires et outils de référence.....	137
Ouvrages généraux.....	138
Ouvrages spécialisés	140
Éléments biographiques	143
Mémoires et thèses.....	144
Articles.....	146
Chapitres tirés d'un ouvrage collectif.....	148
5 Annexe – Films présentés par le FIFM de 1960 à 1968	149
5.1 Programmes de longs métrages du FIFM de 1960 à 1967.....	149
5.2 Liste des courts métrages de 1960 à 1967	155
6 Annexe – Bilan du FIFM à Expo 67.....	170
7 Annexe – Événements spéciaux de 1961 à 1968	172
7.1 Liste des films programmés aux événements spéciaux	174
8 Annexe – « Ciné-bulletin » de <i>L'Action catholique</i>	182
9 Annexe – Tentative program of the International film exposition of the New American Cinema	183
10 Annexe – 1966 : Cinéastes d'aujourd'hui.....	185

Tableau

Tableau I. Évolution du Centre catholique du cinéma de Montréal	92
---	----

Liste des sigles

AC : Action catholique

ACJC : Association catholique de la jeunesse canadienne-française

APC : Association professionnelle des cinéastes

APCQ : Association professionnelle des cinéastes du Québec

APFQ : Association des producteurs de films du Québec

BSC : Bureau de surveillance du cinéma

CA : Conseil d'administration

CCCM : Centre catholique du cinéma de Montréal, 1953-1955. Voir FCDC.

CEAC : Commission épiscopale de l'Action catholique

CECS : Centre éducatif en communications sociales, 1975-1999. Voir OCS.

CIDI : Centre international de documentation et d'information

CNAC : Comité national de l'Action catholique

CNC : Centre National de la Cinématographie (France)

CO : Comité d'organisation ou comité organisateur

CPFF : Comité provisoire du film français

CQDC : Conseil québécois pour la diffusion du cinéma

FCC : Festival du cinéma canadien

FCCC : Fédération canadienne des ciné-clubs

FCDC : Fédération des centres diocésains de cinéma, 1955-1957, devient le Centre catholique national du cinéma de la radio et de la télévision en 1957. Voir CCCM.

FIAPF : Fédération internationale des associations de producteurs de films

FIFM : Festival international du film de Montréal

FLQ : Front de libération du Québec

GRS : Groupe de recherche sociale

ICF : Institut canadien du film

ISS : International Student Service

JEC : Jeunesse étudiante catholique

JOC : Jeunesse ouvrière catholique

MPAA : Motion Picture Association of America

OCNTD : Office catholique national des techniques de diffusion, 1961-1967, auparavant le Centre catholique national du cinéma, de la radio et de la télévision. Voir OCS.

OCS : Office des communications sociales, 1967-1975. Voir OCNTD et CECS.

OCS : Organisation Communications et Société, 1999- . Voir CECS.

ONF : Office national du film du Canada

PV : Procès-verbal

RIN : Rassemblement pour l'indépendance nationale

SGC : Société générale cinématographique

UJCC : Union des jeunesses catholiques canadiennes

WSR : World Student Relief

Remerciements

Les premiers à avoir cru à mon projet de mémoire sont Fernande Roy et Pierre Véronneau, aussi je leur en suis très redevable. Ils ont su me donner des conseils utiles aux plans conceptuel, méthodologique et historiographique, jusqu'à ce que j'interrompe mes études. Pendant cette pause, j'en suis gré à Iolande Cadrin-Rossignol, alors directrice de la Cinémathèque québécoise, de m'avoir incité à poursuivre mes études, tout comme mon ami Simon Galiero l'a fait. Merci également au professeur Serge Cardinal pour son écoute, son appui et sa guidance, notamment de m'avoir conseillé Bruno Ramirez à titre de directeur. Tous les deux m'ont par ailleurs gentiment et chaudement recommandé auprès des institutions pour des demandes de bourses. Je remercie le professeur Bruno Ramirez d'avoir consenti à reprendre mon projet de mémoire, même si nous ne nous connaissions pas et qu'il ne m'avait jamais eu comme étudiant. Il a su contenir, aiguiller et concentrer mes efforts pour atteindre les objectifs académiques. J'offre mes remerciements à la Grande bibliothèque qui m'a généreusement prêté un cabinet de recherche dans l'ambiance feutrée de la Collection nationale, un local situé à deux pas des rayons de livres sur le cinéma. J'exprime aussi une reconnaissance chaleureuse à l'égard du personnel accueillant et généreux de la Médiathèque Guy-L.-Coté de la Cinémathèque québécoise : Lorraine LeBlanc, Julienne Boudreau, David Fortin et les deux Julien. Ma plus grande et affectueuse gratitude va à ma conjointe Geneviève Dallaire qui m'a soutenu avec patience sur tous les plans, du début à la fin, m'incitant à persévérer même dans les moments de découragement.

Introduction

« Si quelqu'un s'avise un jour d'écrire la petite histoire du cinéma à Montréal, il devra expliquer comment on a réussi à créer un festival international du film dans un pays cinématographiquement sous-développé¹. » - Gilles Ste-Marie, critique

Problématique : Le festival comme objet d'étude

L'histoire des festivals est un champ d'études en expansion comme en témoigne la création de l'European Festival Research Project (EFRP) en 2004. Le Film Festival Research Network (FFRN), groupe qui se définit comme « a loose connection of scholars », a commencé quant à lui à publier en 2008 sur son site Internet² des bibliographies centrées sur l'étude des festivals de cinéma. En novembre 2011 se tenait en France un colloque international sur le thème « Pour une histoire des festivals (XIXe-XXIe siècles) » qui dans son sillage entraînait la publication du livre *Une histoire des festivals XXe-XXIe siècle* en 2013. À peu près au même moment, en France, avaient lieu deux journées d'études sur les liens entre festivals et sociétés en Europe (XIXe-XXIe siècle)³.

Le festival comme objet d'étude se prête à tout un spectre de problèmes selon l'approche disciplinaire privilégiée, que ce soit en anthropologie, en sociologie, en communication, en histoire, en ethnologie ou en géographie. En témoignent les différentes études qui focalisent sur les aspects suivants : politiques et géostratégiques; les festivals d'art en général; les prix, les jurys et les critiques; l'espace comme la ville, le tourisme et les publics; le spectacle, les vedettes et le glamour; les aspects commerciaux comme l'industrie, la distribution et les marchés; la nation, l'« imaginaire collectif » et l'identité; la programmation; la réception de l'assistance, des communautés et des cinéphiles; les festivals spécialisés, etc.

¹ Gilles Ste-Marie, « L'an III d'un festival », *Programme du IIIe Festival international du film de Montréal*, 1962, p. 15.

² *Film Festival Research* [En ligne]. <http://www.filmfestivalresearch.org/> (Page consultée le 10 novembre 2016)

³ Les actes sont accessibles sur Internet : Philippe Poirrier, dir., « Festivals et sociétés en Europe, XIXe-XXIe siècles », *Territoires contemporains* [En ligne], (2012), http://tristan.u-bourgogne.fr/CGC/publications/Festivals_societes/Festivals.html (page consultée le 10 novembre 2016)

Malgré l'expansion de ce type d'études depuis les années 1990, on retrouve assez peu d'histoires institutionnelles des festivals de films, même des grands comme Cannes, Venise ou Berlin.

Entre les travaux théoriques qui instrumentalisent certains aspects du festival en les fondant dans des considérations beaucoup plus larges, les beaux livres remplis de photos et d'anecdotes et les brefs historiques que l'on retrouve sur les sites web des festivals eux-mêmes, peu de chercheurs semblent intéressés à embrasser plus largement l'institution, à « raconter » son histoire en en présentant les agents dans un contexte plus large comme l'économie, la société, la cinéphilie, la politique, etc. Comme le remarque Marijke de Valck, en 2010, dans son livre sur l'histoire des festivals du film : « Despite the omnipresence of film festivals, there has been very little published on film festivals that is based on a systematic, academic study¹. »

Au Canada, il faut au moins citer la thèse de doctorat de Diane Louise Burgess, *Negotiating value: a Canadian perspective on the international film festival*, déposée en 2008 au département de communication de l'Université Simon Fraser. Burgess procède à une analyse théorique des dimensions culturelle, politique et commerciale des festivals du film de Toronto et de Vancouver. Selon elle, les festivals comme institutions intermédiaires permettent l'exploitation de l'interstice entre la production et la consommation de films. Cet espace sert de médiateur entre les intérêts du marché international, de la diplomatie culturelle et de la cinéphilie, assurant ainsi une certaine autonomie ou mise à distance contre l'ingérence d'Hollywood dans l'économie politique du cinéma indépendant. Burgess s'intéresse, à partir du domaine particulier du festival du film, aux jeux d'appropriation de la valeur entre différents centres de pouvoir culturel, et ce à divers niveaux : international, national et local; public, privé et semi-privé. Comme elle l'explique dans son résumé : « Drawing on Pierre Bourdieu's model of the field of cultural production, this gap is re-conceptualized as a productive space structured by the relative positioning of stakeholders engaged in the negotiation of hierarchies of cinematic value. » En s'inspirant des théories de Bourdieu,

¹ Marijke de Valck, *Films Festivals : From European Geopolitics to Global Cinephilia*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2007, p. 16.

Burgess donne sans trop de surprise peu de place aux acteurs, à leurs attentes et à leurs actions, laissant en friche bien des zones d'investigation de ces deux festivals.

L'historienne française Loredana Latil avait, de son côté, le souci d'épouser plus simplement et directement son sujet quand elle s'est penchée sur l'histoire du Festival de Cannes. En 2002, elle a soutenu sa thèse de doctorat *Le Festival de Cannes, écho des relations internationales ? : (de 1939 aux années 1980) : politique et cinéma*, qui a fait l'objet d'un livre publié en 2005 sous le titre *Le festival de Cannes sur la scène internationale*. Dans cette recherche, Loredana Latil replace le festival dans le paysage politique et cinématographique européen, de la veille de la Deuxième Guerre mondiale jusqu'à la fin de la Guerre froide. Son objet d'étude ne se fonde et ne se confond toutefois pas dans des considérations théoriques, si bien qu'elle met à découvert la structure et le fonctionnement du festival à travers le temps, autant que les horizons d'attente des acteurs et la logique guidant la sélection des films, toujours en rapport avec les relations internationales de la France à telle période donnée. L'approche de Latil est au plus près de ce que nous tenterons de faire dans ce mémoire, à la différence que notre lentille politique sera nationale plutôt qu'internationale. En effet, étant donné l'espace restreint d'un mémoire, il faudra se concentrer sur les multiples particularités socio-politiques québécoises des années 1950 et 1960, laissant la perspective internationale du Festival à de futurs chercheurs.

Le Festival international du film de Montréal quant à lui n'a fait l'objet d'aucune étude approfondie. Comme il s'agit d'un événement public qui a été couvert par de nombreux médias et qui a eu un impact social non négligeable, son existence est tout de même avérée dans plusieurs ouvrages. Dès 1968, dans *Le cinéma canadien*, Gilles Marsolais y fait plusieurs fois référence sans toutefois s'y attarder. Il note que « Ce festival eut d'abord une fonction de déblocage et d'information. Ce premier festival fut un acte de libération en lui-même¹. » À ce propos, Marsolais cite un article percutant d'André Lussier qui avait été publié dans *Cité Libre* en 1960, suite à la censure du film *Hiroshima mon amour* la même année. L'historien Yves Lever a esquissé le portrait du FIFM, plus particulièrement sur les thèmes de la censure et de

¹ Gilles Marsolais, *Le cinéma canadien*, Éditions du jour, 1968, p. 52.

la critique, principaux phénomènes qui l'intéressent depuis son mémoire sur *L'Église et le cinéma au Québec* (1977).

Dans son *Histoire générale du cinéma au Québec* (2e édition, 1995), lorsqu'il est question du FIFM (p. 213 et p. 220), Lever cite principalement : un article de deux pages de Robert Daudelin de 1967¹; un entretien² que Robert Daudelin a réalisé en 1992 pour le compte de la *Revue de la Cinémathèque*; et finalement des articles publiés dans les revues *Séquences* et *Objectif* entre 1960 et 1967. En 2008, Lever étoffe un peu plus ses références sur le sujet dans son livre *La censure du cinéma au Québec* en ayant recours à des articles de *La Presse* et du *Devoir*, mais toujours comme porte d'entrée privilégiée afin d'analyser « L'affaire *Hiroshima mon amour* » et ses répercussions sur la censure³. En préparant la biographie de Pierre Juneau en 2011⁴, Lever a interviewé Rock Demers, Fernand Dansereau, Robert Daudelin et Werner Nold pour expliquer un peu plus en détails les circonstances de la fin du Festival en 1968. Mais ces témoignages apportent peu d'éléments nouveaux par rapport à l'entretien de 1992 publié dans la *Revue de la Cinémathèque*. Comme l'article de la *Revue de la Cinémathèque* constitue une référence importante dans l'histoire du Festival, il mérite une attention particulière.

En analysant de près cet entretien, de nouvelles questions et de nouvelles pistes surgissent qui orientent et justifient la présente recherche. En 1992, vingt-cinq ans après la disparition du Festival, Robert Daudelin, alors directeur général de la Cinémathèque québécoise, réalise une entrevue avec Pierre Juneau, Guy L. Coté et Rock Demers. Dans l'article, on indique que les propos sont recueillis par Daudelin, sans toutefois préciser qu'il était lui-même un acteur très important dans le Festival, lui laissant un rôle assez paradoxal d'intervieweur apparemment « neutre ». En effet, Robert Daudelin avait donné sa démission à titre de directeur du Festival en avril 1968 pour se joindre aux cinéastes engagés qui désapprouvaient la formule de

¹ Robert Daudelin, « Le Festival du film de Montréal », *Culture vivante*, 1 (1967), p. 55-56.

² « Anatomie d'un festival » (1992, juillet-août). Entrevue avec Guy L. Coté, Rock Demers et Pierre Juneau. Propos recueillis par Robert Daudelin. *Revue de la Cinémathèque*, 17, p. 8-12.

³ Voir Yves Lever, *Anastasia, ou, La censure du cinéma au Québec*, Sillery Québec, Éditions du Septentrion, 2008, p. 178-179.

⁴ Yves Lever, *Pierre Juneau : maître des communications au Canada*, Montréal, Septentrion, 2012, 192 p., viii p. de pl. p.

l'événement et l'organisation dont faisait partie Juneau, Coté et Demers. Ce fait, qui devient évident seulement en consultant les archives du FIFM, n'a jamais été souligné ailleurs par Daudelin lui-même, ni les autres acteurs, ni les chercheurs comme Yves Lever. En 1992, les interviewés se sont prêtés au jeu de l'intervieweur, répondant même à des questions comme : « Qui programmait ? C'était collectif ? », « Justement, pourquoi cet arrêt brutal après 1967 ? » et « Êtes-vous restés amers à la suite de cette interruption, surtout après l'apothéose que constituait le grand festival de 1967 ? » D'une part, Robert Daudelin était probablement aussi bien, sinon mieux placé qu'eux pour répondre à ces questions, d'autre part, les autres répondaient à ces questions en omettant de le nommer et de parler de son rôle comme organisateur, programmateur puis démissionnaire.

Même en 2011, dans son témoignage à Yves Lever, on sent que Daudelin se met encore un peu à l'écart de l'action en omettant ses motifs personnels : « Certains cinéastes demandent que le cinéma québécois soit intégré au FIFM et ne soit plus une section parallèle. Les jeunes cinéastes veulent aussi être présents au conseil d'administration¹. » Comme Daudelin, tous les témoins s'entendent pour dire que des cinéastes engagés ou gauchistes avaient des demandes trop radicales aux yeux du conseil d'administration, sans que nous n'en apprenions plus sur leur identité ou leurs demandes précises. C'est grâce aux sources premières que l'on pourra jeter un nouvel éclairage sur ces non-dits. En touchant aux limites du témoignage et des sources secondaires (journaux et revues), il nous appartient de poursuivre le travail amorcé par Yves Lever en plongeant plus avant dans les archives du Festival international du film de Montréal et de l'Association professionnelle des cinéastes.

En partant de la question simple « pourquoi le Festival disparaît-il ? » et de la réponse « à cause d'un conflit », quelques questions peuvent être posées :

- À quelles fins idéologiques et politiques le Festival répond-il sous l'ère duplessiste et comment ces motifs évoluent-ils jusqu'à l'avènement du néonationalisme ?
- Quels liens peut-on établir entre l'existence du Festival et la naissance du cinéma québécois ?

¹ Lever, *Pierre Juneau*, p. 83.

- L'événement culturel nous renseigne-t-il sur la Révolution tranquille comme moment d'accélération ou de rupture ?

État des connaissances : L'art entre histoire et critique

Henry Zerner a écrit: « L'histoire de l'art, le discours sur l'art, se trouve pris, pour ne pas dire coincé, entre l'histoire et la critique¹. » Au Québec, le discours sur le cinéma a penché jusqu'à maintenant du côté de la critique plutôt que de l'histoire. Si les chercheurs se sont souvent intéressés aux cinéastes et aux films canadiens et québécois, ils ont été moins attentifs aux institutions, à leur fonctionnement et à leurs rapports avec d'autres institutions, groupes ou phénomènes. Le plus souvent il s'agit de livres critiques qui mélangent biofilmographies, études de cinéastes, approches thématiques et analyses de films. À titre d'exemple, derrière un titre comme *The Cinema of Québec, masters in their own house* (1995), Janis L. Pallister fait de l'histoire à thèmes autour des femmes, de la littérature, du film comme miroir de la société (couple, famille, mort, enfants), etc. Gilles Marsolais, dans son livre *Cinéma québécois: de l'artisanat à l'industrie* (2011), s'intéresse presque exclusivement aux cinéastes et à leurs films.

Dans son livre *Le cinéma à l'épreuve de la communauté : le cinéma francophone de l'Office national du film, 1960-1985* (2009), tiré de sa thèse, Marion Froger développe un appareil théorique qui la garde à distance des acteurs et des réseaux sociaux. À partir de notions de sémiologie et du concept d'intertextualité, elle cherche à expliquer le lien entre les œuvres documentaires de l'ONF et la communauté québécoise.

Peu importe le degré de théorie ou la quantité de liens tissés avec d'autres éléments, le centre d'intérêt demeure très souvent le film et le cinéaste. Ainsi, il n'y a pas d'histoire du FIFM ou du Festival des films du monde, pas plus que de la Cinémathèque québécoise, de l'Association professionnelle des cinéastes, des corps de métier du cinéma ou de leurs syndicats. Il est vrai

¹ Henri Zerner, « L'art » dans Jacques Le Goff et Pierre Nora, *Faire de l'histoire : nouveaux problèmes, nouvelles approches, nouveaux objets*, Paris, Gallimard, 2011, p. 543.

que ces sujets ont pu sembler mineurs par rapport à l'histoire de l'Office national du film et que l'histoire du cinéma québécois demeure récente¹.

Quoiqu'il en soit, dans un très grand nombre de travaux sur le cinéma québécois, pour établir le contexte socio-historique, les auteurs ont recours aux travaux de Pierre Véronneau, d'Yves Lever et plus récemment de Christian Poirier, les rares qui ont allié plus systématiquement histoire et critique. Véronneau et Poirier ont bien illustré à quel point le discours sur l'art se trouve « coincé » entre histoire et critique, ayant chacun publié une thèse de doctorat en deux volumes distincts, l'un sur l'histoire du cinéma et l'autre sur l'analyse de films.

Pierre Véronneau s'est intéressé de près à l'ONF comme l'indique le titre de sa thèse de doctorat : *La production canadienne-française à l'Office national du film du Canada de 1939 à 1964*². Le FIFM ne constitue en rien son objet d'étude, mais l'ONF est le lieu de problèmes identitaires similaires et surtout il rassemble des acteurs communs tels que Pierre Juneau, Fernand Cadieux et Guy-L. Coté. Au plan de la méthode, Pierre Véronneau est l'un des rares à aborder l'histoire institutionnelle du cinéma en s'intéressant à la fois à la structure de l'organisation, aux acteurs, aux films et aux discours tout en appuyant ses recherches sur les revues comme *Cité Libre*, *Parti Pris* et *Liberté*, mais principalement sur les archives (procès-verbaux, correspondances, plans de travail, etc.).

Christian Poirier est un autre chercheur qui a abordé de front l'histoire institutionnelle. Sa thèse de doctorat en deux volumes a fait l'objet du livre *Le cinéma québécois : à la recherche d'une identité?*, publié en deux tomes en 2004 : *L'imaginaire filmique* et *Les politiques cinématographiques*. Le deuxième tome est une référence incontournable pour tout ce qui touche le contexte des politiques cinématographiques. Poirier utilise le concept de récit de Paul Ricoeur pour faire la dialectique entre la politique gouvernementale et les initiatives associatives. Il présente dans son introduction trois récits en tension : « La recherche montrera la présence de trois récits justifiant et légitimant les actions des groupes d'intérêt et des

¹ Il faut noter le travail de recherche de Marc-André Robert, étudiant au doctorat de l'Université Laval, dont la thèse à paraître porte sur l'utilisation politique du film par l'État québécois à travers l'Office du film du Québec (1961-1983).

² Pierre Véronneau, *La production canadienne-française à l'Office national du film du Canada de 1939 à 1964*, Montréal, UQAM, thèse de doctorat, décembre 1986, 754 p.

gouvernements québécois et canadien: le récit identitaire, le récit économique du libre marché (ou récit des lois du marché capitaliste) et le récit de l'expertise¹. » Mon étude plus pointue se situe à un niveau inférieur à celle de Poirier. Alors qu'il établit dans sa recherche les rapports entre les gouvernements, les institutions et les groupes sur un siècle, j'établirai dans la mienne les rapports entre les institutions, les groupes et les acteurs (plan biographique) sur une décennie.

Pour des raisons d'espace, il faudra dans le présent travail s'en tenir principalement à l'histoire du festival en tant qu'institution et reléguer au second plan, sans l'exclure, tout le corpus de films étrangers et canadiens sélectionnés, souhaités ou exclus du festival². Un autre volet fort important ici mis de côté à contrecœur concerne tout ce qui touche à la réception par la critique et le public.

Cadre conceptuel : Tradition, modernité et Révolution tranquille

Quand le premier Festival international du film de Montréal a lieu à l'été 1960, le Parti libéral du Québec vient tout juste de remporter les élections en juin de la même année et un vent de changement commence à souffler sur la province. Dans ce contexte, il apparaît évident que le parcours du Festival doit être mis en parallèle avec celui de la Révolution tranquille. Le point commun entre la Révolution tranquille et le cinéma touche la question de la modernité. Il faut donc prendre le temps de les définir les uns par rapport aux autres pour bien établir le cadre de travail. Dans un deuxième temps, nous verrons comment ce plan structurel peut-être relié au plan individuel par les réseaux sociaux et le concept de génération.

¹ Christian Poirier, *Le cinéma québécois : à la recherche d'une identité ?* Tome II : *Les politiques cinématographiques*, Sainte-Foy, Presses de l'Université du Québec, 2004, p. 10.

² Il y a dans les procès-verbaux toutes sortes de films nommés par les organisateurs qu'ils auraient souhaité présenter ou qu'ils ont exclus pour diverses raisons. On rapporte souvent les raisons en faveur ou en défaveur de tels films et les obstacles rencontrés, ce qui constituerait la base d'un travail plus large ou qui aborderait d'autres questions par rapport au FIFM. Des listes complètes des films présentés par le FIFM se trouvent en annexe.

Définition de la Révolution tranquille

La durée admise de la Révolution tranquille varie selon les auteurs, mais toutes les définitions coïncident plus ou moins avec la tenue du FIFM de 1960 à 1967. Certains historiens s'échinent depuis au moins 30 ans à démonter le mythe de la nouvelle naissance (surtout à partir des plans de la culture et de l'économie) alors que d'autres l'entretiennent (surtout au plan politique). Qu'à cela ne tienne, le mythe toujours répandu aujourd'hui au Québec est celui du passage de la Grande Noirceur, la tradition et le catholicisme à une société progressiste, moderne et laïque.

Dès 1986, Yvan Lamonde et Esther Trépanier avaient organisé un colloque dont les actes ont été publiés dans le livre *L'Avènement de la modernité culturelle au Québec*. Le titre indique bien l'intention d'englober la Révolution tranquille dans un phénomène beaucoup plus large.

Dans l'introduction, Yvan Lamonde ne cache pas son intention de contrer les « mythes originaires »:

[...] s'il est une histoire idéologiquement surinvestie [...] c'est celle de la culture au Québec où, après la création rapide de « héros nationaux », ceux du Refus global, de la « révolution tranquille » ou de la grève d'Asbestos, on s'est empressé de renvoyer à la géhenne d'une ténébreuse noirceur tout ce qui s'était fait avant. Or, partant du double postulat que la modernité, non plus que n'importe quel phénomène culturel, ne surgit ex nihilo et qu'elle se structure à partir du processus de modernisation (industrialisation) des sociétés occidentales, il nous semblait plus qu'opportun de remettre en question les approches qui ne reconnaissent l'émergence de la modernité culturelle au Québec qu'après la Seconde Guerre mondiale¹.

En dépit de ce genre de critiques, le mythe ne disparaît pas, si bien que 25 ans après ce colloque, l'historienne Lucia Ferretti sent le besoin de préciser au début de sa conférence sur la Révolution tranquille que : « La Révolution tranquille n'est pas Minerve: elle n'est pas née tout armée de la cuisse de Jupiter. Elle a des antécédents². »

¹ Lamonde, Yvan, Esther Trépanier et Institut québécois de recherche sur la culture, *L'Avènement de la modernité culturelle au Québec*, Québec, Institut québécois de recherche sur la culture, 1986, p. 11.

² Lucia Ferretti, « La "Grande Noirceur", mère de la Révolution tranquille ? » dans Guy Berthiaume, Claude Corbo et Jacques Beauchemin, *La Révolution tranquille en héritage*, Montréal, Boréal, 2011, p. 27.

Par la présente recherche historique, directe et approfondie sur un thème culturel précis - le cinéma - il faudra vérifier dans quelle mesure le Québec est ou n'est pas une société cléricale dans les années 1950 et si par la suite la Révolution tranquille ne renvoie pas d'abord et avant tout à quelque chose de politique.

Jean-Philippe Warren publiait en 2001 un article dans la revue *Argument* dans lequel il tente une définition et un plan de travail interpellant :

La Révolution tranquille, si encore une telle chose existe, accéléra certains mouvements de fond affectant la morphologie de la société québécoise, elle ne les créa point, elle ne fut pas révolutionnaire du point de vue des bouleversements de l'infrastructure. Elle n'existe que dans la conscience des acteurs qui l'ont faite, dans la transition des élites dont elle fut le théâtre, dans les discours sociaux et les représentations collectives qui changèrent soudain de logique, de contenu et de forme. Pour comprendre la nature de la Révolution tranquille, il faut revenir aux acteurs eux-mêmes, à leurs espoirs comme à leurs engagements¹.

À ce stade-ci, mon hypothèse se rapproche de celle de Warren. Il importe de revenir aux acteurs, d'être attentifs aux blocages et aux avancées, à l'accélération, qu'ils identifient et de les replacer dans un contexte plus large.

La Révolution tranquille désigne principalement le phénomène politique qui commence en 1960 avec l'accession du Parti libéral au pouvoir et qui se termine à la Crise d'octobre, en 1970, avec la mort de Pierre Laporte et la loi des mesures de guerre. Si on peut argüer qu'au-delà de cette crise la « révolution » se poursuivait sur plusieurs plans, Trudeau montrait bien que cela pouvait définitivement se passer de manière moins « tranquille ». Tranquillité que le Front de libération du Québec avait déjà brisée par ailleurs dès mars 1963. Il semble toutefois vain de vouloir se défaire de cette expression pratique, même si elle n'existe que dans la conscience des acteurs.

Les rectifications ou les redéfinitions possibles à apporter à l'histoire de la Révolution tranquille servent à enrichir le récit en insistant sur les racines de cette révolution, ses bifurcations et ce de quoi elle est le prolongement, qui d'ailleurs déborde souvent la simple

¹ Jean-Philippe Warren, « La Révolution inachevée », *Argument* [En ligne], vol. 3, 2 (printemps-été 2001), p. 16-27, <http://www.revueargument.ca/article/2001-03-01/153-la-revolution-inachevee.html> (page consultée le 11 novembre 2016)

réalité québécoise. Par cette approche, il est vrai qu'en indiquant plus justement quelles sont les sources de la révolution dans le passé et même ailleurs dans le monde, certaines ruptures qu'on avait cru voir jusqu'ici n'iront peut-être plus de soi ou alors ne se situeront pas là où l'on pensait.

L'élément clé qui nous permettrait peut-être de résoudre un certain nombre d'aporées se trouve dans la définition que nous donnons à la modernité et de son rapport à la Révolution tranquille. Alors qu'est-ce que la modernité ?

Modernité, temps et Révolution tranquille

La modernité ne doit pas se confondre purement avec le changement ni même l'évolution ou le progrès. Bien entendu les sociétés changent entre les âges de la pierre, de la poterie, du bronze et du fer. Si l'on qualifiait tour à tour ces sociétés de « modernes » par rapport à celles qui les précèdent, la « modernité » serait une notion complètement relative. Or, au risque d'être accusé d'un « centrisme » quelconque, il faut s'en réserver l'usage pour pointer quelques ruptures récentes qui débordent la simple modernisation technologique, aussi spectaculaire soit-elle à une époque donnée, même dans ses répercussions sociales et culturelles. Selon la définition de la modernité par Baudrillard, reprise par Lamonde et plusieurs auteurs québécois, il s'agit d'un processus idéologique qui « apparaît au moment où la société moderne se réfléchit comme telle et se pense précisément en termes de modernité dans une logique historique qui, coupant avec le mythe, s'inscrit dans la linéarité passé (révolu) - présent - avenir¹. » Le temps est donc le concept clé qui permet de mieux définir la modernité et de la circonscrire comme phénomène propre aux derniers siècles du deuxième millénaire après Jésus-Christ.

Le sociologue et philosophe allemand Hartmut Rosa a récemment procédé à une analyse de la modernité à partir d'une critique sociale du temps, notamment dans le livre paru en français *Accélération* (La Découverte, 2013). Il reprend l'évolution de la conception du temps telle que la définit Baudrillard entre la période de la prémodernité (ou des débuts de la modernité) et la période moderne classique. Entre ces deux périodes, nous passons d'une conception du temps

¹ Lamonde, Trépanier et IQRC, p. 13.

cyclique où il y a coïncidence entre l'espace d'expérience et de l'horizon d'attente, à une conception de disjonction des horizons temporels du passé et de l'avenir - ce qu'on appelle le temps linéaire¹. L'idée de progrès peut apparaître à ce moment et s'imposer comme chose « naturelle » à atteindre à partir de la disjonction du temps cyclique en passé, présent, futur sur une ligne irréversible. À cela, Rosa rajoute une période de « modernité tardive », dans laquelle nous nous trouvons toujours, où la conception du temps reste linéaire mais à l'avenir ouvert plutôt qu'enfermé dans un *telos* (chrétien ou marxiste, par exemple).

Cette subdivision de la modernité, la stratification et les chevauchements qu'elle induit, s'annonce plus flexible et plus féconde pour analyser l'évolution du Québec que la simple opposition entre la modernité et la tradition à laquelle elle succéderait. Elle laisse déjà entrevoir que le Québec de la « Grande noirceur » est possiblement déjà de plain-pied dans la modernité classique. À partir de ce classement tripartite, il est possible d'émettre l'hypothèse à l'effet qu'au moment où le Québec allait atteindre le sommet de la modernité classique en se délestant des derniers vestiges des débuts de la modernité, la toute nouvelle cohorte sur la voie de la modernité tardive allait violemment critiquer et rejeter les modernes classiques en les associant sans distinction aux prémodernes. Un discours aveuglant allait permettre de rendre cette rupture plus explicite qu'elle ne l'était en réalité, puisque les porteurs du discours « traditionnel » étaient beaucoup plus modernes qu'ils ne l'admettaient alors qu'à l'opposé les tenants du discours progressiste ou révolutionnaire étaient bien plus conservateurs ou empreints de modernité classique qu'ils ne le pensaient.

Pour revenir maintenant aux dimensions du temps dans la modernité, Rosa y rajoute quatre horizons temporels : la vie quotidienne, la vie biographique, l'histoire universelle et le sacré ou le cosmique. Ces horizons temporels permettent de se dégager d'un préjugé défavorable envers l'histoire biographique. D'une part, le biographique n'est pas l'histoire de la vie quotidienne, il n'est donc pas de l'ordre de **l'anecdotique**. D'autre part, ce modèle permet de lier le biographique à l'universel, l'individuel au structurel. En effet, « les structures et les

¹ Voir Hartmut Rosa, *Accélération : une critique sociale du temps*, Paris, La Découverte, 2010, p. 352.

horizons temporels sont un, voire *le*¹, point de jonction entre perspectives du système et perspectives des acteurs². »

Sur ce point, Hartmut Rosa met le doigt sur l'une des plus grandes apories en sciences sociales, sur l'agentivité :

Même si, depuis [Talcott] Parsons, la théorie de la société s'efforce résolument, dans presque toutes ses variantes, de surmonter ce clivage entre structure et acteurs, la question de savoir par quels mécanismes peuvent s'adapter et s'harmoniser les logiques et les exigences systémiques et structurelles, d'une part, et les perspectives des acteurs, d'autre part, reste peut-être l'un des problèmes les plus mystérieux du monde social³.

Dans la présente étude sur le Festival international du film de Montréal, nous tenterons de demeurer attentif à ces deux perspectives, par exemple entre les transformations des pratiques et des institutions sociales d'un côté et les transformations du rapport de l'individu à lui-même et à l'autre.

Ce modèle théorique de Rosa nous permettra d'aller encore plus loin dans l'analyse de la Révolution tranquille en nous pourvoyant d'une terminologie bien arrimée au problème du temps. Le changement renvoie aux « forces dynamiques » alors que l'inertie - ici dépouillée de tout sens péjoratif - signifie « forces stabilisatrices ». Mais le plus important dans la théorie de Rosa qui permet d'articuler les différents temps pour un problème donné est le concept de désynchronisation et de resynchronisation.

Hypothèse : dans les années 1950, le Québec vit une désynchronisation en regard de la trajectoire à suivre de la modernité et de la vitesse à laquelle devraient être rectifiés les modèles et perspectives systémiques et institutionnels. Dans leurs horizons d'attentes, plusieurs acteurs ont une impression d'inertie nuisible et indésirable, même ridicule et honteuse. Quand la resynchronisation a lieu dans les années 1960, on parle alors de « temps nouveaux ». Il faudra tenter de voir si ces changements n'ont lieu qu'au plan narratif où s'ils ne se produisent pas aussi au plan du système. Dans la mesure du possible, il serait également souhaitable de ne pas confondre resynchronisation et rupture, vitesse et accélération.

¹ C'est l'auteur qui souligne.

² Rosa, p. 17.

³ *Ibid.*

Les réseaux sociaux

Pour bien saisir la circulation des idées et la dynamique interinstitutionnelle à travers le temps, il semble approprié de s'inspirer de l'approche par l'analyse des réseaux sociaux. Issue de la sociologie, cette méthode a surtout été développée en études littéraires au Québec. Michel Lacroix la définit ainsi :

Depuis une vingtaine d'années, les travaux qui mobilisent les notions de sociabilités intellectuelles et littéraires, de réseaux et de lieux se multiplient. Au carrefour de plusieurs approches, ils permettent une lecture du XXe siècle aussi bien historiographique, basée sur l'étude de parcours individuels ou collectifs, que sociologique, fondée sur la notion de « champ » intellectuel, culturel ou littéraire, fonctionnant selon ses propres règles et selon une logique de positionnement, elle-même régie par un ensemble de stratégies de légitimation et de consécration (P. Bourdieu¹).

À partir d'un centre d'intérêt culturel commun, le cinéma, il s'agit de voir comment les individus sont porteurs de courants idéologiques qui se relayent et se précipitent en actions dans les creusets des institutions et des cercles d'appartenance (ONF, université, JÉC, FIFM, *Découpages*, etc.). Institutions et cercles qui, au-delà de la simple somme de ses individus, sont influencés et exercent une influence tout en assurant une certaine uniformisation et une continuité du rôle des agents dans le temps.

Génération ou jeunesse?

Il importe de définir une dernière notion qui sera utile pour supporter les plans biographique et social : la génération. En 1960, un jeune Québécois catholique de 20 ans qui côtoie un catholique progressiste de 35 ans peut être devenu, 10 ans plus tard, un néo-nationaliste socialiste, alors que ce ne sera pas le cas de son aîné. Grâce à la lentille grossissante du plan biographique, nous verrons toutes les nuances que nous pouvons apporter au passage « de la tradition vers la modernité ». Pour passer du particulier au général à partir

¹ Michel Lacroix et Jean-Philippe Martel, dir., « Écrire ensemble : réseaux et pratiques d'écriture dans les revues francophones du XXe siècle », *Mémoires du livre / Studies in Book Culture* [En ligne], vol. 4, 1 (automne 2012), <http://www.erudit.org/revue/memoires/2012/v4/n1/1013319ar.html?vue=integral> (page consultée en mai 2013). Voir aussi par exemple : Michel Lacroix, « Introduction. Analyse des réseaux sociaux et interdisciplinarité dans les études québécoises » dans « Réseaux et identités sociales », numéro thématique de *Globe. Revue internationale d'études québécoises*, vol. 7, 1 (2004), p. 11-26.

de ces observations, et pour être attentif au particulier en le subsumant sous le général, il nous faut un véhicule comme la « génération ».

Dans son livre *Quand la jeunesse entre en scène. L'Action catholique avant la Révolution tranquille* (2003), Louise Bienvenue définit la jeunesse comme un « construit social fluctuant » plutôt qu'une constante anthropologique¹. S'il n'est pas question d'essentialiser la jeunesse : « Il ne s'agit plus dès lors de chercher à définir la jeunesse "en soi", mais plutôt d'en étudier les usages sociaux en partant du principe selon lequel "la frontière entre jeunesse et vieillesse est dans toutes les sociétés un enjeu de lutte"² ». Cette jeunesse n'est pas simplement un réceptacle qui recueille sa définition de l'extérieur, elle participe à sa propre construction en même temps que les adultes la définissent et la circonscrivent.

De son côté, Cynthia Comacchio préfère le concept de génération à celui de jeunesse dans son livre *The Dominion of Youth* (2006). En se basant sur trois grands moments de rupture, Comacchio définit trois générations successives bien distinctes réparties entre les années vingt, trente et quarante³. Bienvenue reste beaucoup plus floue en épousant les hésitations des mouvements spécialisés qui définissent la jeunesse tantôt de 8 à 35 ans, tantôt de 8 à 25 ans. Il y a bien entendu la difficulté de déterminer la fin de la jeunesse selon qu'on prenne en considération l'emploi, le mariage ou la parentalité mais aussi un intérêt politique à élargir le groupe représenté. Aussi la définition de Comacchio sera retenue ici, en partant du principe que les générations nées dans les années vingt (après-guerre, Années folles), trente (krach boursier, montée des nationalismes) et quarante (guerre et après-guerre) sont marquées de manière particulière, induisant chaque fois des nouvelles dispositions idéologiques, culturelles, etc.

Les deux auteures défendent aussi leur usage de la jeunesse ou de l'âge comme catégorie d'analyse. Pour Bienvenue : « interroger l'âge et sa structure hiérarchique, c'est éclairer des rapports de force qui seraient autrement restés dans l'ombre et qui, pourtant, ont conditionné à

¹ Louise Bienvenue, *Quand la jeunesse entre en scène : L'Action catholique avant la Révolution tranquille*, Montréal, Boréal, 2003, p. 9.

² Bienvenue, p. 10.

³ Cynthia R. Comacchio, *The dominion of youth : adolescence and the making of a modern Canada, 1920-1950*, Waterloo, Ont., Wilfrid Laurier University Press, 2006, p. 8.

leur façon l'évolution de notre société jusqu'à sa configuration actuelle¹. » Comacchio justifie assez longuement son choix dans son introduction où elle veut placer l'âge parmi les autres facteurs structurants déjà à l'étude en sciences sociales : « Generational analysis attends to the under-studied status marker of age. Identities may be structured at birth through gender, class, ethnic, geographic, and historical position, but the status changes that take place over the life course and that are directly related to age are critical formative factors². »

À partir de plusieurs auteurs comme Karl Mannheim, Arthur Schütz, Emmanuel Kant, Martin Heidegger, Wilhelm Dilthey et d'autres³, Paul Ricoeur examine aussi la question de la génération et du temps. Comme le rapporte Ricoeur, Dilthey estime que des contemporains appartiennent à la « même génération » quand ils sont exposés aux mêmes influences, marqués par les mêmes événements et les mêmes changements⁴. Une génération n'est donc pas purement déterminée par des facteurs biologiques objectifs, elle se comprend aussi par des aspects qualitatifs du temps social auxquels nous pouvons être attentifs. La génération déborde la simple opposition « jeunesse progressiste » et « vieillesse conservatrice » puisque des individus d'âges différents peuvent combiner des acquis et une orientation collective en communiant aux mêmes idéaux. « C'est un "enchaînement" issu de l'entrecroisement entre la transmission de l'acquis et l'ouverture de nouvelles possibilités⁵. »

La génération ne se limite pas de manière absolue à une tranche temporelle pas plus qu'elle ne s'étend à tout l'ensemble des personnes nées en même temps au même endroit. C'est donc davantage en termes de *cohorte* que la génération doit être pensée, ce qui permet de placer les individus sous une loi plus générale. Le concept duratif de génération ressort de la combinaison entre remplacement (successif) et stratification (simultanée). Ce concept est le médiateur entre le temps privé et le temps public. Pour le reprendre dans les termes d'Hartmut Rosa, la génération permet de passer du plan biographique au plan social ou institutionnel, elle permettrait peut-être même de surmonter le clivage entre la perspective des acteurs et la

¹ Bienvenue, p. 243.

² Comacchio, p. 6.

³ Pour étudier la jeunesse ontarienne, Cynthia Comacchio cite abondamment plusieurs des mêmes auteurs que Paul Ricoeur.

⁴ Paul Ricoeur, *Temps et récit*. Tome 3 : *Le temps raconté*, Éditions du Seuil, 1991 [1985], p. 201.

⁵ *Ibid.*, p. 202.

perspective structurelle. Ce passage s'effectue en passant du nom (relation interpersonnelle directe) à l'anonymat : « Or, l'élargissement progressif de la sphère des relations interpersonnelles directes aux relations anonymes affecte toutes les relations temporelles entre passé, présent et futur¹. »

Paul Ricoeur résume ainsi l'opération :

Appliquée à la sphère temporelle, la genèse de sens de l'anonymat va dès lors consister à dériver de la triade présent, passé, futur, caractéristique de la relation interpersonnelle directe, la triade du règne des *contemporains*, du règne des *prédécesseurs* et du règne des *successeurs*. C'est l'anonymat de ce triple règne qui fournit la médiation que nous cherchons entre le temps privé et le temps public².

Sources

Les fonds d'archives les plus importants qui seront dépouillés se trouvent à la Médiathèque Guy-L. Coté de la Cinémathèque québécoise :

- Les dossiers de presse, les rapports, la correspondance, les communiqués et les programmes officiels du FIFM, de 1960 à 1968
- Plusieurs centaines de pages de procès-verbaux du Conseil d'administration et du Comité organisateur du FIFM, de 1960 à 1968
- Des documents de la Commission image publique et festival produits par les cinéastes et les producteurs dans lesquels se trouvent leurs griefs et leurs demandes
- Les procès-verbaux et les documents de travail de l'Association professionnelle des cinéastes

Deux fonds complémentaires servent à étayer l'histoire de la jeunesse catholique :

- Fonds Action catholique canadienne P16 à l'Université de Montréal, Division de la gestion de documents et des archives
- Fonds Jeunesse étudiante catholique P65 à la BANQ Vieux-Montréal

¹ Ricoeur, p. 204-205.

² *Ibid.*, p. 205.

Les revues ou journaux consultés sont : *Découpages, Images, Vie étudiante, Les Cahiers d'action catholique, Objectif, Cité Libre, Séquences, Parti Pris, Liberté, Le Devoir, La Presse, La Patrie et Le Petit Journal.*

Méthodologie

En couplant l'approche par l'analyse des réseaux sociaux et certains éléments de la théorie d'Hartmut Rosa, j'en arrive à ce modèle d'analyse sur trois niveaux:

- 1) Ma recherche permettra à un premier niveau de comprendre le FIFM lui-même, son organisation et son fonctionnement interne.
- 2) Elle permettra à un deuxième niveau de mieux comprendre la dynamique, à la verticale comme à l'horizontale, entre ce qu'on peut diviser et regrouper sur trois plans:
 - a. - Le plan biographique : entre des acteurs comme Fernand Cadieux, Pierre Juneau, Guy L. Côté, Marc Lalonde, Rock Demers, Robert Daudelin et Arthur Lamothe ;
 - b. Le plan social : entre les groupes comme la Jeunesse étudiante catholique, les cinéclubs, l'Association professionnelle des cinéastes, le Groupe de recherche sociale et un certain nombre de magazines;
 - c. Le plan institutionnel : entre le Festival et d'autres institutions comme l'ONF, la Cinémathèque québécoise, le ministère des Affaires culturelles, le Bureau de censure, Radio-Canada et l'Université de Montréal.
- 3) Enfin, à un troisième niveau, à partir de l'analyse particulière de cette manifestation culturelle, il s'agit plus généralement de remettre l'ensemble de ces agents en contexte sur le plan idéologique et politique, afin d'évaluer avec nuances dans quelle mesure le milieu personnaliste, jéciste et libéral contribue à la mise en marche de la Révolution tranquille, pour ensuite rapidement entrer en concurrence avec les courants nationalistes et gauchistes au Québec.

Une analyse en quatre chapitres

Ces niveaux se retrouveront de manière transversale dans chacun des quatre chapitres découpés selon une logique chronologique.

Au premier chapitre, il s'agit de comprendre l'arrière-plan biographique de divers acteurs personalistes et ce qui les rapproche pendant la période d'après-guerre, de 1945 à 1960, comme la Jeunesse étudiante catholique, les ciné-clubs, les revues et le Groupe de recherche sociale.

Le deuxième chapitre est consacré à la compréhension du Festival comme manifestation cinématographique, de sa création en 1960 jusqu'à l'Expo 67.

Le Festival est ensuite abordé comme manifestation politique au chapitre trois, surtout autour de la question de la censure et du cinéma canadien, alors que les personalistes peuvent finalement mettre en œuvre des réformes longuement mûries.

Le dernier chapitre met encore les acteurs sur la scène politique au moment où les néonationalistes prennent le relais des fédéralistes. Pour bien comprendre les revendications des cinéastes québécois et leur incompatibilité avec le conseil d'administration du Festival, il faudra revenir en 1963, au moment où l'Association professionnelle des cinéastes est créée, en même temps que le Festival du cinéma canadien. Nous nous arrêterons en 1968, année riche en soubresauts, au Québec comme ailleurs, et qui consacre définitivement la fin du Festival.

En conclusion, nous verrons comment les revendications des cinéastes mènent à la création d'autres institutions qui auront pour mission de faire exister et de faire connaître le cinéma québécois, avec ses succès et ses limites.

Chapitre 1 - De l'engagement chrétien au cinéma

1.1 Modernité et cinéma au Québec, synchronisé ou désynchronisé?

Posons tout d'abord un problème de référence. Quand il est question d'inertie, de retard ou de rattrapage, à qui et à quoi le sujet se compare-t-il ? En histoire économique, on peut par exemple comparer l'évolution du Québec et de l'Ontario par des statistiques. Dans le cas de la culture, comme l'art ou le cinéma, le sentiment de retard vient souvent d'une comparaison avec le monde anglo-saxon en général, puis surtout la France, mais aussi l'Italie et l'Allemagne. Dans les années cinquante, les jeunes québécois connaissent les films en lisant les publications françaises et américaines, mais aussi en fréquentant des salles aux États-Unis et des festivals européens, comme Venise et Cannes. Par ces moyens, les cinéphiles d'ici peuvent voir tout ce qui ne se rend pas sur les écrans montréalais, mais aussi tous les films appréciés ailleurs et qui sont déconseillés, bloqués ou censurés au Québec. En ce début de chapitre, nous verrons les grandes lignes du décalage du Québec sur le plan cinématographique avant d'en arriver à la genèse de la cinéphilie québécoise dans les années quarante et cinquante.

1.1.1 Cinéma américain

La modernité est notamment associée à l'industrialisation, la standardisation, le mode de production fordiste, l'urbanisation et la consommation de masse. Au début du XXe siècle, le cinéma s'intégra rapidement à cette économie, sur tous les plans, surtout avec l'arrivée du mode de production des studios. Les majors américains se sont vite organisés dès les années vingt pour occuper leur territoire, y compris le Canada, et devinrent plus puissants en la matière que les gouvernements. Cette influence culturelle devait se poursuivre et se renforcer hors de l'Amérique après la Deuxième Guerre mondiale, jusqu'à aujourd'hui.

Il y avait donc un premier déphasage important qui prenait place au Québec et au Canada, dès le début du XXe siècle, entre la distribution et la consommation de masse très tôt répandue dans les salles toujours plus nombreuses et la production quasi inexistante ou marginale de films canadiens. Si les Canadiens anglais étaient exposés à un imaginaire américain qui leur était

culturellement étranger à bien des égards, le décalage se faisait encore plus grand avec l'imaginaire du public canadien-français. À partir du cinéma parlant, en 1930, l'acculturation devenait double avec l'arrivée des dialogues et des chansons en anglais. Bien entendu, les distributeurs pouvaient faire venir davantage de films de la France, ceux-ci ayant l'avantage d'être en français, mais la culture et l'histoire restaient bien loin de la réalité canadienne. Avec la création de l'ONF en 1939, un certain rattrapage a lieu au plan de la production de films canadiens. Cependant, la plupart de ces films sont réalisés par des anglophones et il faudra attendre le déménagement de l'institution d'Ottawa à Montréal, en 1956, pour que les francophones y occupent une place significative. De surcroît, l'ONF produit surtout des documentaires et des films d'animation, mais très peu de longs métrages de fiction. Les gouvernements fédéral et provinciaux mettent finalement en place des structures de financement aux films de fiction dans les années soixante et soixante-dix, mais l'industrie canadienne n'a jamais pu se dégager de l'omnipotence américaine dans les salles. Une grande majorité de salles appartiennent aux majors américains qui y présentent leurs films en primeur. Dans la minorité de salles appartenant à des propriétaires canadiens, on a aussi tendance à présenter les films américains, les plus populaires et les plus lucratifs. En ce sens, le Québec et le Canada n'ont jamais eu d'âge d'or où coïncideraient production et consommation industrielles d'un cinéma qui leur est propre, comme ce fut le cas en Allemagne, au Japon, en Italie ou en France à une certaine époque.

1.1.2 L'Église catholique

Au XXe siècle, l'Église catholique constitue une grande force d'inertie qui cherche à stabiliser, voire à ralentir les changements qui surviennent dans la société industrielle et urbaine. Cette attitude de résistance ne doit pas faire perdre de vue que l'Église se modernise également à son propre rythme. Les mesures de stabilisation promues se font en rénovant son approche sociale, notamment par les encycliques *Rerum Novarum* du pape Léon XIII, en 1891; puis sous Pie XI *Ubi Arcano*, en 1922, suite à la Première Guerre mondiale; et *Quadragesimo Anno* pendant la grande dépression des années trente. La doctrine sociale officielle de l'Église visait à

contrer à la fois le communisme et le socialisme ainsi que les excès du capitalisme et du nationalisme, ouvrant une troisième voie qui constituerait le fondement du personnalisme¹.

Au Québec, dans les années 1910-1920², on s'oppose déjà au cinéma pour des raisons morales ou culturelles. Le clergé s'inquiète de la mauvaise influence du cinéma sur les jeunes et les nationalistes ne supportent pas la place grandissante qu'occupe le cinéma américain sur la scène culturelle. Au moment précis où le cinéma muet disparaît au profit du cinéma parlant, le pape Pie XI s'annonce en faveur du cinéma dans l'encyclique *Divini Illius Magistri*, publiée le 31 décembre 1929. Les livres, le théâtre, la radio et le cinéma « ne sont que trop souvent subordonnés à l'excitation des passions mauvaises et à l'insatiable avidité du gain » mais ils peuvent s'avérer des « moyens merveilleux de diffusion » s'ils sont « dirigés par de saints principes ». Le pape appelle donc les éducateurs et les parents à être vigilants et à enseigner les dangers moraux ou religieux aux jeunes gens, notamment par des livres et des publications périodiques. « De cette vigilance nécessaire il ne suit pas que la jeunesse ait à se séparer de cette société dans laquelle elle doit vivre et faire son salut, mais on en conclura qu'il convient, aujourd'hui plus que jamais, de la prémunir et de la fortifier chrétiennement contre les séductions et les erreurs du monde. »

Pie XI développe plus longuement ses idées en 1936 dans une encyclique consacrée au cinéma, *Vigilanti Cura*, où il rappelle que le cinéma peut être un outil magnifique d'enseignement et d'éducation tout comme une source de plaisirs exaltant le vice. Malgré cette grande circonspection, qui n'était pas tellement différente de l'attitude adoptée depuis longtemps envers la littérature, il demeure que le pape ne condamne pas le cinéma en soi. Suite à l'encyclique *Vigilanti Cura*, à Québec, le cardinal J. M. Rodrigue Villeneuve commente longuement l'encyclique lors d'une conférence intitulée « Le Cinéma: périls-réactions », radiodiffusée à

¹ La revue la plus respectée et la plus lue par les jeunes catholiques engagés dans l'action sociale est sans contredit *Esprit*, fondée en 1932 par Emmanuel Mounier. Influencé notamment par Lucien Laberthonnière, Maurice Blondel, Henri Bergson et Jacques Maritain, Mounier et d'autres penseurs reprennent la distinction de Péguy entre l'« individu » et la « personne » comme fondement d'une philosophie humaniste « personnaliste ». La recherche d'équilibre entre toutes les dimensions de la personne, entre sa liberté et ses responsabilités, son corps et son esprit, ses droits et ceux de la communauté, etc. se marie parfaitement à la démarche des laïcs au sein des mouvements catholiques spécialisés

² Il existe un Bureau de censure des vues animées de la Province de Québec dès 1913 qui établit des règles très strictes. Voir André Gaudreault et Germain Lacasse, « La naissance de la censure au "pays des ennemis du cinéma" » dans André Gaudreault et al. *Au pays des ennemis du cinéma-- : pour une nouvelle histoire des débuts du cinéma au Québec*, Québec, Nuit blanche, 1996, p. 105-111.

Radio-Canada le 27 septembre 1937. Il entend appliquer les recommandations du texte papal. C'est pourquoi, moins de deux mois plus tard, le 20 novembre, débute la première série de cotes morales établies par un organisme clérical du Québec, la rubrique « Ciné-bulletin » du quotidien *L'Action catholique*¹. » À partir de là, il appartiendra au clergé d'intégrer et d'encadrer les activités cinématographiques dans le système d'enseignement ou dans des activités sociales. Ce n'est que dix ans plus tard, après la Deuxième Guerre mondiale que cette rencontre entre jeunesse chrétienne et cinéma aura lieu de manière organisée.

1.1.3 Narrativité et identité

C'est probablement au plan formel que le cinéma québécois sera le plus synchronisé avec son époque. Sur la novation dans la narrativité romanesque au Québec, de 1900 à 1960, Jacques Allard concluait que « [en] fait, il faudra attendre la fin des années cinquante et le début des années soixante pour que notre narrativité soit libre, rejoigne le monde contemporain dans sa valorisation du discontinu, dans l'éclatement référentiel, et devienne (peut-être) post-moderne². » Le même constat s'applique au cinéma. Sur la scène mondiale, la subjectivité fait son entrée par la porte des films expérimentaux, par exemple avec le film emblématique *Meshes of the Afternoon* (1943) de la cinéaste américaine Maya Deren, qui remporte un prix au Festival de Cannes en 1946. Ce cinéma intéresse très tôt des jeunes Québécois. Le tout nouveau ciné-club de l'Université de Montréal, fondé en 1948 par Jacques Giraldeau, invite Maya Deren à présenter ses films³. Sont présents des jeunes et des moins jeunes comme Jacques Parent, Paul-Émile Borduas, Jean-Paul Mousseau, Raymond-Marie Léger, Michel Brault et Claude Jutra⁴. L'influence est immédiate comme le remarque Robert Daudelin quand il écrit : « Claude Jutra, pionnier en ce domaine comme en bien d'autres, signe en 1949 un curieux *Mouvement perpétuel*, à l'évidence influencé par le cinéma expérimental américain, notamment par les films dansés de

¹ Yves Lever, *Anastasia, ou, La censure du cinéma au Québec*, Sillery Québec, Éditions du Septentrion, 2008, p. 109. Voir aussi les exemples de cotes dans l'annexe « Ciné-bulletin de *L'Action catholique* ».

² Jacques Allard, « La novation dans la narrativité romanesque au Québec (1900-1960) » dans Yvan Lamonde et Esther Trépanier, dir. *L'avènement de la modernité culturelle au Québec*, Québec, Institut de la recherche sur la culture, p. 65.

³ Voir à ce sujet « Michel Brault ou la meilleure part » (1980, janvier). Entrevue avec Raymond-Marie Léger. Propos recueillis par Pierre Jutras et Pierre Véronneau. *Copie Zéro*, 5, p. 17-19.

⁴ Sur la présence de Borduas et Mousseau, voir l'article d'Odile Tremblay, « La mémoire de nos arts visuels s'éteint », *Le Devoir*, 2 mars 2015. Il est à noter que Jacques Giraldeau crée son ciné-club l'année où certains des artistes qui le fréquentent ont signé le manifeste Refus global.

Maya Deren¹. » Un peu plus tard, en 1956, il tourne avec Michel Brault le film très personnel *Pierrot des bois*. Les films *À tout prendre* (1963) de Claude Jutra et *Le chat dans le sac* (1964) de Gilles Groulx viendront véritablement consacrer la naissance d'un cinéma québécois d'auteur, plus subjectif, où l'on peut proprement parler d'une « écriture de soi » comme il se faisait déjà dans la littérature.

Ce survol historique nous permet de mieux comprendre ces trois points de tension qui mobilisent plusieurs acteurs dans les années cinquante : se défaire de la chape morale de l'Église contre la liberté artistique, développer l'éducation pour stimuler la production, la distribution et la réception, et finalement instituer la fiction (ou l'autofiction) comme couronnement d'une identité propre qui serait à la fois individuelle et collective, artistique et sociale.

1.2 JEC, internationalisme et cinéma : la mobilisation sous Fernand Cadieux

Dans les années d'après-guerre, le climat politique change rapidement au Québec alors que s'installe un plus farouche anticommunisme, et bientôt la Guerre froide, et que Duplessis adopte *a priori* une attitude de résistance aux changements sociaux qui se produisent simultanément, sur tous les plans, à des vitesses différentes. En juillet 1948, avec ses discours patriotiques contre Ottawa et contre les communistes, Duplessis remporte les élections avec 51,24% du vote et 82 sièges sur 92. L'année suivante, la Grève d'Asbestos vient alourdir un peu plus le climat socio-politique, ayant pour effet dans les années suivantes de ralentir les ardeurs progressistes au sein de la Jeunesse étudiante catholique (JEC). Les laïcs « gauchistes » de la JEC profitent jusque-là d'une lancée favorable mais très fragile qui sera vite ébranlée par cet événement. En effet, l'archevêque de Montréal, Mgr Charbonneau, - en poste depuis 1940 et qui joue un rôle essentiel dans l'expansion et la vitalité de la Jeunesse ouvrière catholique (JOC) et de la JEC - prend publiquement position en faveur des travailleurs d'Asbestos, contre la politique antisyndicale du « chef » Duplessis. L'ancien président de la JEC, Gérard Pelletier, est devenu journaliste au *Devoir* et est aussi très favorable aux grévistes. Le père Georges-Henri Lévesque²

¹ Robert Daudelin, « Courts et indispensables », *24 Images*, 131 (2007), p. 19.

² Le prêtre dominicain Georges-Henri Lévesque (1903-2000) se joint à l'École des sciences sociales de l'Université Laval en 1936. Il veut élargir le spectre d'enseignement de l'institution, convaincu que les sciences sociales peuvent

prend aussi parti pour les travailleurs en grève sous le chef syndical Jean Marchand, cet ancien étudiant de l'École des Sciences sociales de l'Université Laval. Suite à ces événements, les autorités cléricales envoient Mgr Charbonneau en Colombie-Britannique pour le remplacer à Montréal par un archevêque plus conservateur, Mgr Paul-Émile Léger. Ce dernier devient cardinal en 1953. C'est aussi à ce moment qu'est fondée la revue *Cité Libre*, en 1950, par une majorité d'anciens jécistes comme Gérard Pelletier et Pierre Juneau.

Alors que le couvercle semble se refermer confortablement sur un Québec catholique français content de lui-même, les leaders de la JEC empruntent la voie de l'universalisme plutôt que du nationalisme. Cette participation des leaders de la JEC au plan international dès l'après-guerre est primordiale pour comprendre la fondation du Festival une décennie plus tard. Les voyages en Europe renforcent chez eux le sentiment de supériorité de l'internationalisme, du christianisme et du personnalisme sur le nationalisme et le communisme.

1.2.1 JEC internationale et l'après-guerre : du marxisme au cinéma

Pierre Juneau participe aux activités de la JEC dès 1942 alors qu'il est au collège Sainte-Marie. Il consacre deux années entières au mouvement de 1944 à 1946¹ (il habitait même à la Centrale, comme l'a fait Guy Rocher après lui). En 1945, alors qu'il est propagandiste général de la JEC, il participe à la Conférence mondiale de la jeunesse à Londres comme représentant du Comité national de l'Action catholique (CNAC²). « À Londres, se rappelle-t-il [en 2010], "les

être enseignées sur des bases scientifiques pour pallier les mutations problématiques provoquées par la crise économique. Il amène le Conseil de l'Université à fonder l'École des sciences sociales, politiques et économiques, école qui restera rattachée à la Faculté de philosophie et dont il sera le premier directeur. Cette École est reconnue pour son opposition au nationalisme de Lionel Groulx. Université Laval, Faculté des sciences sociales, *Historique : la Faculté des sciences sociales, de 1938 à nos jours*, [en ligne], <https://www.fss.ulaval.ca/?pid=250> (page consultée le 7 mai 2016)

¹ Yves Lever, *Pierre Juneau : maître des communications au Canada*, Montréal, Septentrion, 2012, p. 33.

² En octobre 1938, l'Association catholique de la jeunesse canadienne-française organise un grand congrès national de toutes les jeunesses catholiques du Canada. De ce congrès sortit l'Union des jeunesses catholiques canadiennes (UJCC). En mai 1941, les Évêques publièrent un communiqué par lequel l'ACJC et les mouvements spécialisés retrouvaient leur autonomie respective. Peu de temps après, la section française de l'UJCC devenait l'organisme fédératif des mouvements d'Action Catholique de jeunesse. En avril 1945, l'UJCC devient le Comité national d'action catholique (CNAC) qui se dote pour la première fois d'un secrétariat permanent situé au 1071 rue Cathédrale. Les premiers secrétaires furent Anna-Maria Pigeon et Claude Ryan. Ce dernier y sera actif très longtemps. Le CNAC a fait un historique de l'Action catholique, des mouvements spécialisés et de sa propre institution au Canada dans le « Rapport général du Comité national d'action catholique pour l'année 1945-1946 » publié en septembre 1946. Canada, Montréal, Division de la gestion de documents et des archives de l'Université de Montréal, P16/B4, 4, 1.

jeunes sympathisants du communisme veulent prendre toute la place, organiser les réunions pour diffuser leur idéologie; ils sont doctrinaires, étroits, intolérants, emmerdeurs¹." » Juneau l'écrivait déjà dans une lettre au lendemain de la conférence : « Je m'étais fait beaucoup d'illusions. La conférence fut de beaucoup moins intéressante que le Congrès de la Commission canadienne de la jeunesse. C'était évidemment une entreprise de propagande communiste. Il n'y eut pas une seule commission où l'on ne réussit pas à parler de la lutte pour la démocratie et de l'extirpation des restes du fascisme. On n'entendait que ça². » Sur 440 délégués, 260 étaient communistes, assurant ainsi une majorité sur toutes les questions. Le 18 novembre 1945, après Londres, il se rend à Prague pour participer à une rencontre organisée par un jeune catholique qui a survécu à un camp de concentration : « Il en sort déçu car il y retrouve la même atmosphère qu'à Londres, les sessions étant le plus souvent dominées par des jeunes communistes³. »

L'année suivante, en tant que représentants de la JEC, le Père Maurice Lafond, Guy Rocher et Fernand Cadieux⁴ vont en Europe pour une série de congrès à Cambridge, Prague et Fribourg⁵. Lafond et Rocher font même un détour par le Vatican pour rencontrer le Pape, le 26 septembre 1946, ce qui leur vaudra de nombreux reproches, notamment de la part de la Société Saint-Jean-Baptiste, pour avoir critiqué « certaines écoles patriotiques qui "pour des raisons de races et de

¹ Yves Lever, *Pierre Juneau : Maître des communications au Canada*, Québec, Septentrion, 2012, p. 39-40.

² « Rapport général du Comité national d'Action catholique pour l'année 1945-1946 », Secrétariat national d'Action catholique, septembre 1946, p. 70. Canada, Montréal, Division de la gestion de documents et des archives de l'Université de Montréal, Fonds d'Action catholique P16/B4, 4, 1.

³ *Ibid.*, p. 40.

⁴ Dans un communiqué, on annonce que « Monsieur Guy Rocher, propagandiste national de la J.E.C., a été choisi avec M. Fernand Cadieux, étudiant de l'université Laval, pour représenter la province de Québec au Congrès de l'International Student Service, qui se tiendra à Londres à la fin de juillet prochain. Ils feront partie, à ce titre, de la délégation canadienne, composé de 9 étudiants des différentes provinces, qui doit partir sous peu à bord de l'Aquitania. Après la Conférence, les délégués participeront à une série de voyages en France, Belgique, Italie et Tchécoslovaquie, pour étudier sur place les besoins pressant des Universitaires et les courants d'idée qui circulent actuellement chez les étudiants européens. » Canada, Montréal, BANQ Vieux-Montréal, Fonds JEC P65, S6, SS7, SSS1, D14.

⁵ Sur ce voyage voir à BANQ, Archives Vieux-Montréal, Fonds JEC P65, S6, SS7, SSS1, D14.

- Le congrès de Fribourg avait lieu du 1er au 8 septembre 1946, l'exécutif de Pax Romana (seul organisme universitaire catholique reconnu par Rome sur le plan international) y tenait ses assises.

- Le congrès de Cambridge avait lieu du 22 au 29 juillet. Il était organisé par l'International Student Service (ISS), un organisme de fonds pour subvenir aux étudiants européens victimes de la guerre qui faisait lui-même partie du World Student Relief (WSR). Ce dernier avait d'ailleurs requis pour deux ans à Genève les services de l'ancien président général de la JEC, Gérard Pelletier.

- Le congrès de Prague avait lieu du 20 au 30 août. La délégation de la JEC se préparait à y participer dans cet esprit : « Un congrès mondial de Jeunesse étudiante s'y tiendra, dont les inspirations sont officieusement communistes. Nous profiterons de notre stage en Europe pour y assister dans un but d'expérience plutôt que d'efficacité. »

langue, manquent en quelque sorte de charité envers leurs frères de langue anglaise¹ ». Lors de cette rencontre, Lafond et Rocher admettent que le communisme est un danger en Europe, mais moins au Canada où la vraie menace est selon eux l'américanisme, le matérialisme et la vie facile qui prennent facilement le pas sur un catholicisme « héréditaire » (ce qui leur vaudra également des critiques).

En 1947, la JEC n'a plus les moyens d'envoyer des représentants en Europe, aussi profite-t-elle du séjour de Pierre Juneau - aux études à Paris - pour le déléguer à Pontoise, en France, à une nouvelle session internationale des mouvements de Jeunesse étudiante catholique. Depuis 1945, les jeunes catholiques se rendent compte qu'ils sont beaucoup moins bien organisés que les jeunes communistes au plan international et que pour les contrer ils doivent se réunir et s'organiser entre eux afin d'affronter les problèmes sociaux à leur manière. Le marxisme est d'ailleurs le premier point à l'ordre du jour et il occupe une grande place à la session internationale en 1947. Comme l'expliquent Fernande et Pierre Juneau dans un rapport destiné à la JEC du Canada : « Il y avait trois rapports sur le sujet [le marxisme]. Ici encore le choix de ce sujet avait pu surprendre au Canada. Cependant, il est indéniable, qu'en Europe, il s'agit là d'un problème présent qui n'est pas seulement intellectuel. Qu'on pense seulement à l'Autriche, à la Croatie, à la Tchécoslovaquie, et autant à la France et à l'Italie². » Les autres thèmes à l'ordre du jour étaient le sport, la spiritualité et le cinéma. L'impulsion du cinéma au cœur de la JEC se produit donc à ce moment précis, sous l'influence de l'Italie et de la France. Pierre et Fernande Juneau jouent à ce moment un rôle clé de relais dans la naissance d'une culture cinématographique au Québec.

Dans le rapport des Juneau, on reconnaît déjà les thèmes de l'art, la morale, l'esthétique et la technique qui seront repris deux ans plus tard à Montréal :

L'Italie s'était proposé d'envoyer un type spécialisé dans le cinéma, mais à la fin, on décida de n'envoyer qu'Emilio [Lonerio]. Il dut d'ailleurs travailler durant tout le début de la semaine pour traduire son rapport en français. Les deux foyers de discussion furent l'importance extraordinaire et croissante du cinéma dans tous les

¹ Maurice Lafond c.s.c. et Guy Rocher, « Lettre ouverte à tous les dirigeants, dirigeantes, aumôniers nationaux et diocésains de la JEC canadienne », 26 septembre 1946. Canada, Montréal, BAnQ Vieux-Montréal, Fonds JEC P65, S6, SS7, SSS1, D14.

² Fernande et Pierre Juneau, « Rapport confidentiel sur la session internationale », 8 octobre 1947. Canada, Montréal, BAnQ Vieux-Montréal, Fonds JEC P65, S6, SS7, SSS1, D14.

pays du monde (il y eut des statistiques foudroyantes citées par tous les pays sur la fréquentation du cinéma par les étudiants) puis, sur le problème de l'art et de la morale. On buta un moment donné sur ce dernier problème : français d'une part, autres délégations de l'autre part, mais on finit par s'entendre très bien. Il y eut un grand nombre de suggestions très pratiques quant aux attitudes à prendre à l'égard du cinéma. On s'entendit aussi sur les principes: importance de considérer le cinéma autant du point de vue esthétique et technique que du point de vue moral; une morale qui ne tient pas compte de toutes les valeurs humaines est immorale¹.

Puis Juneau lance un appel direct en parlant de « retard » :

En passant, vous y avez probablement pensé, il est à noter que la JEC canadienne ne s'est pas beaucoup préoccupée du problème du cinéma. Il est pourtant aussi important chez-nous qu'ailleurs. Ne pensez-vous pas que nous sommes en retard à ce sujet ? Vous verrez, en tout cas, dans le rapport complet, toutes les suggestions qui ont été faites à la session et les réalisations de certaines JEC. [...] Les réalisations de la JEC italienne sont aussi intéressantes: ils éditent même une revue spéciale sur le cinéma².

La centrale de la JEC du Canada se retrouve donc avec un rapport sur le cinéma entre les mains, un prêt-à-penser du jeune cinéophile chrétien, un mode d'emploi tiré des expériences européennes qu'il ne restait qu'à mettre en pratique.

Dans le rapport produit par l'Italien Emilio Lonero³, il est question du cinéma comme valeur éducative et comme moyen de culture, de son histoire et de l'attitude de la JEC italienne face à cet art. On y reconnaît la terminologie et le programme qui seront employés presque intégralement à la JEC au Canada quelques mois plus tard : « Il s'agit d'explorer d'un nouveau point de vue un champ très vaste, celui de l'esthétique, de la philosophie et de la psychologie du cinéma qui a, lui aussi, un langage comparable à celui des autres arts, et offre de formidables moyens de corruption ou d'éducation⁴. » On constate que « peu d'étudiants vont au cinéma avec un réel souci de culture », qu'ils y vont plutôt « par facilité » ou « par désir d'évasion », que les

¹ Fernande et Pierre Juneau, *Ibid.*

² *Ibid.*

³ « 1er septembre 1947 - Cinéma et jeunesse étudiante : cinéma et jeunesse étudiante en Italie (Résumé du rapport présenté au nom de la Jeunesse italienne d'Action catholique, par Emilio Lonero) », p. 54-62, dans *Rapport : Pontoise 1947 - Seconde session internationale de la JEC*, Jeunesse étudiante chrétienne, Publié par le Centre international de documentation et d'information, 104 p. Canada, Montréal, BAnQ Vieux-Montréal, Fonds JEC P65, S6, SS7, SSS1, D14.

⁴ *Rapport : Pontoise 1947*, p. 54.

pouvoirs publics ne s'intéressent pas vraiment au problème et qu'il y a une grande méfiance négative de la part des éducateurs catholiques.

Au plan de l'action, les Italiens ont commencé par faire une enquête dans le milieu. Puis ils ont essayé, d'après les besoins révélés par cette enquête, d'apporter des solutions positives.

Comme réalisations pratiques : cercles de critique de films par classes; création de ciné-clubs pour permettre aux étudiants amateurs de cinéma d'approfondir les problèmes du cinéma; conférences d'initiation au monde du cinéma; organisations de matinées cinématographiques dirigées par des personnes compétentes; entente avec des directeurs de salles qui ont autorisé la critique d'un film après sa projection; utilisation des fiches cinématographiques éditées par des organisations catholiques ou non.

[...]

Ce que doit faire la JEC; avant tout voir dans le cinéma un moyen de culture; nous rejetons formellement une attitude qui ne serait que négative. Nous devons poursuivre l'action que nous avons déjà entreprise sur les masses; nous devons surtout encourager parmi les étudiants des vocations de futurs cinéastes, et soutenir les militants jécistes qui s'orientent vers le cinéma. Enfin nous souhaitons que soient organisées des semaines d'étude sur les problèmes du cinéma à l'usage des éducateurs. La JEC doit prendre l'initiative de ces semaines¹.

Ce rapport trouve des échos très favorables au Canada. Dès 1948, la JEC canadienne commençait à faire des enquêtes sur le cinéma dans le milieu étudiant.

1.2.2 Le cinéma à la JEC du Canada

Fernand Cadieux arrive donc comme président national à la centrale de la JEC à un moment très opportun. En 1948, beaucoup a été fait sous les présidents nationaux précédents Gérard Pelletier, Jean Dostaler et Guy Rocher² : séparation d'avec l'Action catholique de la jeunesse canadienne-française (ACJC) et son nationalisme, restructuration, consolidation et enfin affirmation de son identité. Le père Maurice Lafond devient l'aumônier national de la JEC en 1948. Cette conjoncture donne un peu de marge de manœuvre favorable à la promotion du

¹ *Rapport : Pontoise 1947*, p. 59.

² En 1948, Guy Rocher quitte d'ailleurs la Centrale de la JEC pour poursuivre ses études en Sciences sociales à Québec, l'année même où Fernand Cadieux fait le chemin inverse après ses études, passant de l'Université Laval à la Centrale de la JEC à Montréal.

cinéma. C'est-à-dire que la JEC, pleine d'assurance, dispose à ce moment de moyens de propagande considérables et d'une certaine liberté d'action.

En 1950, quatre des principaux membres du futur conseil d'administration du FIFM se connaissent donc déjà par leur grand activisme au sein de la JEC, à savoir Fernand Cadieux, Claude Sylvestre, Pierre Juneau et Marc Lalonde. Suite à la session internationale de 1947, et profitant de ses études à Paris, Pierre Juneau travaille à la mise sur pied du Centre international de documentation et d'information (CIDI), un organisme fondé par les JEC de tous les pays pour coordonner l'action du mouvement partout dans le monde. Claude Sylvestre part prendre son relais au CIDI en 1949. Le journal *Vie étudiante*, où il a été membre de l'équipe de rédaction, souligne son départ : « Claude Sylvestre n'est pas le premier Canadien à y passer, bien qu'il soit le premier à s'y rendre comme permanent¹ ». Marc Lalonde travaille de son côté, à la fin des années quarante, à une commission chargée d'étudier et de mettre en place des moyens d'action pour améliorer la présence de l'Action catholique universitaire en milieu étudiant². Il s'agit d'ailleurs d'une priorité pendant le mandat de Fernand Cadieux, on tente notamment d'organiser un vaste réseau d'organismes universitaires international et panaméricain.

De retour au Québec, Pierre Juneau fait un stage de formation de deux mois à l'ONF, à Ottawa, puis il devient représentant de l'ONF pour Montréal³ à l'automne 1949. Comme il n'a pas perdu le contact avec le groupe et qu'il travaille maintenant dans le domaine du cinéma⁴, Juneau

¹ N.S., « Claude Sylvestre au CIDI », *Vie étudiante*, septembre 1949, p. 8.

² Sur le rôle de Marc Lalonde dans l'Action catholique universitaire (ACU), voir à BAnQ Vieux-Montréal le fonds P65, S6, SS6 et P65, S6, SS5.

³ En 1950, l'ONF a un bureau de distribution à Montréal dans le Confederation Building situé au 1253 avenue McGill College. Le directeur du bureau en 1947 était François Bertrand, suivi de Maurice Custeau qui était le directeur au moment où Pierre Juneau fut embauché. Voir le témoignage de Jeannine Hopfinger en ligne <http://veloptimum.net/autres/ONF/AnciensSouvenirs/Hopfinger.htm> (page consultée en mai 2016) et les témoignages d'autres anciens de l'ONF <http://veloptimum.net/autres/ONF/AnciensSouvenirs/> (page consultée en mai 2016). Aussi archivés à l'ONF : « Les Anciens Souvenirs », Gilles Blais et Jean-Théo Picard : série d'entretiens auprès des anciens représentants francophones du service de distribution de l'ONF, menés par Gilles Blais et Jean-Théo Picard en 1981, non publiés et archivés à l'Office national du film de Montréal. Référence : 4125 – fiche 007232, CL – ARC.

⁴ Pierre Juneau est très actif et crée énormément de contacts durant la courte période où il sera à Montréal en 1950-1951, avant d'être envoyé en Europe puis à Ottawa et de finalement revenir à Montréal en 1956 avec le déménagement de l'ONF. En 1950-1951, il travaille étroitement avec Claude Ryan et au Comité national d'action catholique (CNAC) pour mobiliser l'ensemble des institutions intéressées par le cinéma afin de mieux coordonner les actions. Pour y arriver, on crée le Comité provisoire du film français (CPFF) qui tente notamment de convaincre l'Institut canadien du film (ICF) de l'importance de services bilingues. On pense à créer deux services conjoints, le

participe à l'élaboration du programme de la JEC de l'année 1949-1950. Cette année-là, on décide d'accorder une attention particulière au 7^e art¹. Le rapport qu'il a produit suite à la session de Pontoise a donc porté fruits comme en témoigne Fernand Cadieux dans un mémoire qui lie dès le départ explicitement le parcours de la modernité au développement du cinéma et de la technique :

En 1948, la JEC a fait une vaste enquête dans le milieu afin d'envisager tous les problèmes actuels. De cette enquête, il est sorti une constatation générale: le caractère moderne des problèmes vécus par les étudiants. Le monde moderne, avec ses habitudes, ses comportements nés de sa structure technique et spirituelle influence fortement le milieu. Dans tous les problèmes inventoriés par cette enquête, le cinéma est apparu comme un point névralgique. Dans le programme de 1949-1950, trois semaines de travail étaient consacrées au cinéma².

Pour continuer le travail amorcé dans différentes enquêtes et sessions d'études, on décide de fonder la Commission étudiante du cinéma à l'automne 1949. Elle est formée de membres du Comité général de la JEC, d'étudiants de l'Université de Montréal et de quelques collèges et écoles supérieures ainsi que d'un membre de l'ONF, Pierre Juneau³.

1.2.2.1 Campagne de propagande en 1949-1950

En 1949-1950, les trois principaux médias de la JEC sont mobilisés pour susciter la réflexion sur le cinéma et provoquer la naissance d'un réseau plus étendu et plus structuré de ciné-clubs. En novembre 1949, un numéro presque entier du journal *Vie étudiante* est consacré au cinéma. Par la suite, presque chaque numéro comporte au moins un article sur le cinéma

Conseil du film de Montréal et le Montreal Film Council mais le projet reste sans suite. Voir Division de la gestion de documents et des archives de l'Université de Montréal, Fonds d'Action catholique P16/O4, 51.

¹ La JEC entreprend à partir de 1950 d'agir sur les « rêves modernes » par une analyse systématique. Elle met sur pied un programme quadriennal qui traite successivement des mass media (1950-1951), du travail (1951-1952), de l'orientation professionnelle (1952-1953) et de l'éducation sentimentale (1953-1954). Pour plus de détails, voir AJEC, « Rapport des Journées d'étude nationales d'ACS » 29-30 avril 1950, JEC 412.50 [Aujourd'hui à la BANQ Vieux-Montréal, P65, S6, SS2, SSS1, D18]. Cité par Gabriel Clément, *Histoire de l'Action catholique au Canada français*, Montréal, Éditions Fides, 1972, p. 237.

² Fernand Cadieux, « Mémoire sur le travail du cinéma fait par la JEC depuis décembre 1949 », septembre 1952, p. 1. Canada, Montréal, Division de la gestion de documents et des archives de l'Université de Montréal, Fonds d'Action catholique P16/G2, 9, 4.

³ Isabelle Duffy, « La Commission Étudiante du Cinéma », *Les Cahiers d'Action catholique*, septembre 1950, p. 33. Même si on ne nomme pas les membres de la Commission dans l'article, on peut présumer qu'il s'agit à peu près des mêmes personnes que dans le Comité de rédaction de *Découpages*. Dans le premier numéro, la rédaction est : Michel Brault, Fernand Cadieux, Jacques Giraldeau, Pierre Giraudon, Pierre Juneau, Maurice Lafond csc, Marc Lalonde et Marie-Marthe Tardif. À la collaboration on compte aussi Carmen Daigneault, Albert Khazoom et Marie Tessier-Lavigne. Participent aussi Gilles Ste-Marie, Arthur Lamothe et Claude Ryan.

jusqu'au numéro de novembre 1950 qui sera encore une fois consacré au cinéma avec l'article de Rita Racette en page couverture : « La femme et le cinéma ». En mars 1950 paraît le premier numéro de *Découpages: les cahiers d'éducation cinématographiques*, la nouvelle revue de cinéma créée par la Commission étudiante du cinéma. Enfin, le numéro spécial des *Cahiers d'Action catholique* de septembre 1950 porte entièrement sur le cinéma, avec deux importants articles de Fernand Cadieux et du père Maurice Lafond. À l'été 1950, des stages d'étude du cinéma ont lieu au Lac Ouareau, du 22 au 29 juillet pour les filles et du 19 au 26 août pour les garçons.

À ses débuts, pendant la campagne de sensibilisation, *Découpages* a surtout la fonction d'outil pédagogique pour créer, animer des ciné-clubs et analyser des films¹. Ses pages seront plus tard consacrées davantage à la critique. Le jeune universitaire Jacques Giraldeau a joint ses efforts à ceux de la JEC en participant à la Commission étudiante du cinéma et à *Découpages*. Giraldeau et Jacques Parent avaient pris la liberté de présenter des films puis de fonder un premier ciné-club dès 1948, à l'UdeM, inspirés par l'avant-gardisme de Maya Deren et les artistes du Refus global autant que par l'approche pédagogique morale et sociale de la JEC. En octobre 1948, Giraldeau écrivait dans un éditorial publié dans *Quartier Latin* : « Il [leur ciné-club] se propose d'étudier à fond les films qu'il présentera et d'attirer l'attention sur les questions d'ordre esthétique, psychologique, technique, sociologique, économique, biologique et moral, créées par l'introduction dans nos mœurs du spectacle cinématographique² ». Pendant ses études, Giraldeau est très ami avec Raymond-Marie Léger et Michel Brault. Claude Jutra aussi n'est pas très loin du groupe, il a tourné le *Dément du lac Jean-Jeunes* avec Brault en 1948 et il publie l'article « Expériences d'un cinéaste amateur » dans le numéro spécial de *Vie étudiante* en 1949, à titre d'étudiant en médecine et de cinéaste amateur. Plusieurs étudiants autour de ce groupe participent tantôt à *Découpages*, tantôt à *Vie étudiante* en signant des textes sur l'importance du cinéma comme Jacques Giraldeau, Jacques Parent, Michel Brault, Jacques Lamoureux, Gilles Ste-Marie et Claude Jutra. De l'Action catholique on retrouve notamment Fernand Cadieux, Marc Lalonde, Claude Ryan et même Fernand Dumont.

¹ On y retrouve par exemple des bibliographies qui nous renseignent directement sur les livres et les revues qui les inspirent et les influencent.

² Jacques Giraldeau, « Un dictateur », *Quartier Latin*, 12 octobre 1948. Je remercie André Habib de m'avoir fait part de ses découvertes au sujet des ciné-clubs dans le journal étudiant *Quartier Latin*.

En novembre 1949, alors que *Vie étudiante* publie son numéro spécial sur le cinéma, on publie dans les *Cahiers d'Action catholique* une lettre d'une assistante-religieuse reçue à la JEC. Cette assistante a deux nouvelles responsables d'Action catholique à son couvent depuis avril 1949, elle écrit à leur sujet :

Ce sont deux filles qui ont beaucoup d'influence sur leurs compagnes, et déjà le résultat de leur apostolat se fait remarquer. Mais il y a un grave problème qui se pose et je ne sais comment le résoudre. Ce sont deux ferventes du cinéma. [...] Cette année, dès le début, j'ai abordé directement ce problème avec elles, et je leur ai demandé d'abandonner le plus tôt possible d'aller au cinéma régulièrement et même de n'y pas aller du tout. [...] Je me demande depuis ce temps si je dois les mettre dans l'alternative suivante : ou arrêter la fréquentation régulière du cinéma, ou laisser leurs responsabilités d'Action catholique. Qu'en pensez-vous?

Dans l'article intitulé « Iront-elles au cinéma ? », Soeur S. Gabriel-Lallemant, de la congrégation des Soeurs grises de la Croix, lui répond que s'il y a lieu de s'inquiéter de l'influence néfaste du cinéma, « [les] former à l'apostolat, ce n'est pas les retirer du milieu pour les garder en serre-chaude; mais c'est les préparer solidement à en affronter les problèmes... puis à les y envoyer comme "levain dans la pâte", selon l'expression consacrée¹. »

La critique des laïcs comme des religieux progressistes se dresse donc contre ce type de piété extrême et de résistance d'une partie du clergé, tout comme l'ignorance des jeunes et du public en général. Le constat est le suivant : le cinéma est là pour rester, il a un langage, il se divise entre qualités nobles (moral, esthétique, artistique) et viles (immoral, commercial, loisir), une élite doit former la masse à comprendre le langage cinématographique pour enrichir sa vision du monde au-delà du simple divertissement. L'instauration de structures pédagogiques rencontre toutefois plusieurs problèmes comme le souligne Fernand Cadieux dans son mémoire remis au Comité national d'action catholique (CNAC) : « Dans ce travail d'éducation il y a un manque flagrant de moyens. Très rares études canadiennes sur le problème, pas de centres de recherche, aucun cours universitaire, élimination intégrale des matières scolaires². » On jette les bases d'un discours qui présidera dans les années suivantes à la fondation de revues, de programmes de télévision et de radio, de ciné-clubs, du FIFM et de la Cinémathèque québécoise jusqu'aux

¹ Soeur S. Gabriel-Lallemant, s.g.c., « Iront-elles au cinéma ? », *Cahiers d'Action catholique*, 111 (novembre 1949), p. 83. La lettre de l'assistante-religieuse se trouve au début de l'article, en page 80.

² Fernand Cadieux, « Mémoire sur le travail du cinéma fait par la JEC depuis décembre 1949 », p. 5.

mémoires déposés à la Commission Parent et finalement la création du programme en études cinématographiques à l'Université de Montréal en 1966.

Dans le numéro spécial des *Cahiers d'Action catholique* de septembre 1950, la Rédaction explique qu'elle veut s'attaquer à la pauvreté de leur équipement intellectuel et moral devant les défis, les « exigences culturelles », qu'entraînent le cinéma et l'arrivée imminente de la télévision. Par leurs réflexions sur les « mass media », sur le cinéma comme art et sur l'avenir de la télévision - qui n'est même pas encore arrivée au Québec - les acteurs comme Cadieux et Lafond tentent non seulement de se resynchroniser sur le présent de la société, mais aussi d'anticiper les progrès, les mutations futures. Le premier article qui ouvre le dossier est signé par Fernand Cadieux. Peut-être par prudence comme laïc, Cadieux laisse le père Maurice Lafond s'attaquer de manière virulente à la bigoterie. De son côté, il pose simplement le problème en définissant le cinéma comme nouveau moyen d'expression artistique qui a son propre langage. Le cinéma comme art populaire continuera d'occuper une place grandissante, il importe donc d'en apprendre le langage, de mieux discerner ses effets sur la culture et d'en éduquer les jeunes. Cadieux ne manque pas de souligner en majuscules que « Le problème du cinéma est avant tout pour les spectateurs un problème de culture et de culture chrétienne¹. » Il conclut que : « Le problème de l'intégration du cinéma à la culture étudiante est en somme un problème conjoint des éducateurs et des étudiants et c'est à sa solution chrétienne qu'ensemble nous devons travailler². »

Dans son article « Les éducateurs et le cinéma³ », Maurice Lafond pose d'emblée le problème comme suit : si le film exerce un tel attrait sur la génération moderne qu'il semble compromettre les formes traditionnelles de culture et de loisir, que doit-on faire en face du cinéma ? Il y répond en cherchant un juste milieu entre l'acceptation joyeuse ou coupable et le rejet pur et simple du cinéma, entre la moralité, l'esthétique et la culture, entre le cinéma comme moyens d'éducation et d'expression artistique. Lafond ne ménage pas les éducateurs et commence sans détour par décrire « quelques attitudes fausses » face au cinéma : le cinéma-malédiction, l'ignorance froide du cinéma, l'exclusivisme moral, le cinéma purement éducatif et l'acceptation aveugle ou forcée.

¹ Fernand Cadieux, « Le cinéma et le monde étudiant », *Les Cahiers d'Action catholique*, 121 (septembre 1950), p. 4.

² *Ibid.*, p. 8

³ Maurice Lafond, « Les éducateurs et le cinéma », *Les Cahiers d'Action catholique*, 121 (septembre 1950), p. 9-16.

Pour lui, un éducateur chrétien ne peut se donner le droit d'être passif, victime ou esclave d'un « phénomène culturel aussi formidable que le cinéma ».

Lafond établit un lien direct entre la modernité, le cinéma et la jeunesse qu'il oppose à la tradition : « Le film exerce un tel attrait sur la génération moderne qu'il semble compromettre les formes traditionnelles de culture et de loisir¹. » Le devoir d'intégrer le cinéma aux préoccupations éducatives s'appuie « sur la nécessité d'éduquer les jeunes au plus puissant moyen de culture des masses, d'adopter toutes formes de culture au plan de la rédemption² ». Cette éducation ne saurait se contenter de passer par le documentaire qui ne « résout pas de lui-même le problème profond du cinéma moderne³. » L'article de Lafond est un véritable plaidoyer pour la reconnaissance du cinéma de fiction en tant qu'art moderne : « En se servant du cinéma comme d'un moyen, on n'éduque pas nécessairement au cinéma comme art. Toute la question réside là. [...] Le cinéma a ses lois, ses techniques, ses principes propres en tant qu'art; et il faut éduquer à cet art comme on le fait pour les autres arts⁴. »

Cet élan un peu trop enthousiaste envers le cinéma rendra rapidement le groupe suspect aux yeux d'une partie du clergé. Lafond ramenait même l'expérience « surnaturelle » mystico-religieuse au même plan que le visionnement d'un bon film. Il affirmait notamment qu'« [ainsi] un étudiant a-t-il plus de chance d'assister surnaturellement à un film en y participant de façon culturelle et esthétique⁵. » Il rajoutait plus loin : « Par éducation de l'intérieur, nous voulons signifier une éducation à partir du donné cinématographique lui-même et à l'intérieur de films de toutes sortes (nous excluons évidemment les films mauvais⁶) ». De fait, certaines réticences commencèrent à apparaître dès 1950, tout de suite après la parution des divers articles. « À propos du service naissant du cinéma, la CEAC [Commission épiscopale de l'Action catholique] pensait que l'AC [Action catholique] comme telle ne devait pas envisager spécifiquement comme programme l'aspect technique du cinéma. Ce problème, disait-elle, est très important,

¹ Lafond, p. 9.

² *Ibid.*, p. 10.

³ Lafond, p. 11.

⁴ *Ibid.*, p. 11.

⁵ *Ibid.*, p. 13.

⁶ *Ibid.*, p. 14

mais ne doit pas être l'unique préoccupation du mouvement¹ ». Plus tard, pendant la crise qui secouera la JEC après les départs de Cadieux, Lafond et les autres en 1954, le nouvel aumônier national Robert Campagna accusera ses prédécesseurs de s'être éloignés du rôle traditionnel de la JEC qui est « d'infuser la religion dans le temporel² ». Pour lui, l'Action catholique était devenue un apostolat dans une tranche du temporel plutôt qu'un apostolat total et intégral dans le milieu.

Peu importe l'emploi du vocable chrétien dans tous leurs articles, il demeure qu'au bout du compte le règne « sociologique » de Maurice Lafond et de Fernand Cadieux est très critiqué. L'abbé Robert Campagna dira à Claude Ryan, en 1956, que dans le programme d'action sur la famille, il décelait des influences « évidentes de Marx, Engels et Chenu³. »

Comme le résume Gabriel Clément dans son histoire de la JEC à cette période :

Témoin de cette transformation, un nouveau vocabulaire avait commencé à circuler dans le mouvement: prise de conscience, lucidité, analyse scientifique, sécularisation avaient remplacé engagement, apostolat, conquête et service. Cette insistance sur les données sociologiques lui faisait reléguer au second plan le programme religieux considéré comme un 'programme de formation spirituelle des militants⁴.

La JEC serait trop « cérébrale », trop « humaniste », voire même « naturalisante » et « laïcisante⁵ ».

De manière plus large, la JEC était déjà considérée comme trop laxiste en laissant la place aux « révolutionnaires », même aux femmes laïques qui prenaient leur place, de Simone Monet-Chartrand à Rita Racette-Cadieux. Des militants de la JEC des débuts, à la fin des années trente, Mme Monet-Chartrand expliquait dans une entrevue « qu'ils étaient anticléricaux, à cause de l'autoritarisme de l'Église institutionnelle, anti-nationalistes, à cause de Duplessis et internationalistes, à cause de l'isolement dans lequel on maintenait encore les garçons et les filles

¹ Gabriel Clément, p. 244. Se réfère aux Archives de l'Action catholique canadienne (P16), Lettre du chan. L. Morin à C. Ryan, 9 oct. 1950, Action catholique canadienne.

² Archives de l'Action catholique canadienne (P16), « Rencontres » de Claude Ryan avec Robert Campagna, 15 février et 12 mars 1956, ACC, « Mandat de C. Ryan, 1956. Correspondance avec la CEAC », propos rapportés par Gabriel Clément, p. 253.

³ *Ibid.*

⁴ Gabriel Clément, p. 244

⁵ AACC [Fonds de l'Action catholique canadienne (P16)], « Compte rendu d'une rencontre de l'exécutif de l'ACC avec la CEAC, 9 mai 1955 et approuvé par la CEAC le 18 juil. 1955 », dans Gabriel Clément p. 246.

des collègues et des couvents. "Nous étions tous révolutionnaires", lance-t-elle¹. » L'attitude n'était pas différente une quinzaine d'années plus tard comme le souligne Michael Gauvreau : « En 1952, à la fin d'une session d'étude de la Jeunesse étudiante catholique ouverte aux jeunes universitaires, Rita Racette a trouvé une formule heureuse pour décrire les attentes de ceux qui tentaient d'harnacher personnalisme catholique et aspirations féministes : "Faire l'histoire, déclara-t-elle, n'est plus seulement une affaire d'hommes² !" » C'est dans ce climat que Mgr Léger, ordonné cardinal en 1953, viendrait modérer les élans progressistes au sein de l'Action catholique, y compris au plan de l'éducation cinématographique.

Fin de la Commission étudiante du cinéma, création du Centre catholique du cinéma de Montréal

Le 30 août 1951, Mgr Léger affirme que : « De tout cœur je bénis les responsables de la JEC qui ont organisé ces journées d'études ». Comme l'explique Yves Lever, malgré cette première attitude positive, Léger s'inquiète rapidement du caractère « trop "esthétisant" et "pas assez moral" des actions de la Commission. Il la désavoue en 1952 parce qu'elle est devenue "trop indépendante" et qu'on y accepte moins bien les "modérateurs³" ». Léger s'inquiète peut-être également de la faible représentation ecclésiastique puisque seul le père Maurice Lafond n'est pas laïc à la Commission et à *Découpages*, qui de surcroît regroupait des non-jécistes. Il devenait difficile pour la hiérarchie de toujours rappeler des jeunes laïcs à l'ordre et de garder le contrôle.

En septembre 1953, Léger charge donc l'abbé Jean-Marie Poitevin de fonder un organisme diocésain du cinéma. Le Centre catholique du cinéma de Montréal⁴ reçoit sa constitution le 11 avril 1954, il est formé de cinq commissions différentes, dont la Commission de la jeunesse. Le laïc Pierre Castonguay était responsable de la section masculine de cette dernière jusqu'à ce qu'il quitte pour des études à Boston. À la fin de l'année 1954, le frère Léo Bonneville (c.s.v.) le

¹ Jules Béliveau, « Jéciste un jour, jéciste toujours... », *La Presse Plus*, samedi 2 novembre 1985, p. 8.

² ANQM, Fonds JEC, P65, SS6, SSS2, D 5/2, Rita Racette, « La femme et la profession », Session de l'Action catholique universitaire, Lac Ouareau, septembre 1952. Dans Michael Gauvreau, *Les origines catholiques de la Révolution tranquille*, p. 228-229.

³ Pierre Hébert, Yves Lever et Kenneth Landry, *Dictionnaire de la censure au Québec : littérature et cinéma*, Saint-Laurent, Fides, 2006, p. 387.

⁴ Voir « Tableau 1 - Évolution du Centre catholique du cinéma de Montréal », p.91.

remplace. Comme le souligne Olivier Ménard : « À prime abord, la Commission de la jeunesse devait s'affairer principalement à ranimer et revitaliser le mouvement des ciné-clubs vacillant depuis la fin de la Commission étudiante du cinéma de la JEC¹. » La revue *Ciné-Orientations* arrive au même moment, fin 1954, avec l'abbé Jean-Paul Rivet (qui était déjà au-dessus de Pierre Castonguay) et le frère Bonneville. Après 3 numéros, *Ciné-Orientations* ne relève plus du Centre catholique mais de la Fédération des centres diocésains de cinéma. En juin 1957, la Fédération disparaît et la revue *Ciné-Orientations* aussi, au profit de la nouvelle revue *Séquences*. Le choix de l'abbé Rivet et du frère Bonneville est révélateur. Bien que ce dernier ne soit pas du tout un catholique orthodoxe et zélé comme Robert Campagna, le cardinal Léger veut une institution calme sous l'égide des religieux plutôt que des laïcs comme Cadieux, Ste-Marie ou Giraldeau. Dix ans après ces événements, Guy L. Coté laissait entendre qu'il s'agissait d'un moment brutal de rupture. En 1962, il dirige une critique sévère contre le mémoire déposé à la Commission Parent par l'Office catholique national des techniques de diffusion. Ce mémoire est par ailleurs anonyme et laisse Coté supposer qu'il regroupe des « ennemis » des cinéphiles et des critiques laïcs. Dans un passage, qui a depuis souvent été cité dans les travaux historiques, il écrit :

Il y a d'ailleurs une phrase que je ne puis passer sous silence : il s'agit de la conclusion de la section qui a trait aux activités de la Commission Étudiante du Cinéma (1949-52). Le mémoire affirme (page 26) : « En 1952, la JEC dut abandonner son service de cinéma et l'on vit naître une nouvelle forme d'organismes qui, en quelque sorte, prirent la relève. » J'espère que Messieurs Claude Sylvestre, Fernand Cadieux, Pierre Juneau, Arthur Lamothe, Gilles Ste-Marie, Jacques Giraldeau, et autres, qui ont vécu la fièvre de l'aventure de la Commission Étudiante du Cinéma et qui ont vu leurs efforts torpillés par les autorités ecclésiastiques, admireront l'habileté de cette phrase, derrière laquelle se cache un épisode noir et honteux qui a soustrait à la cause de l'éducation cinématographique une poignée d'hommes solides et doués, qui ont depuis fait leurs preuves ailleurs².

Ce trait émotif de Coté requiert quelques nuances. L'abbé Jean-Marie Poitevin est revenu sur les événements, beaucoup plus tard, dans une lettre envoyée à son supérieur en 1977. Il y explique qu'au début des années cinquante, un faussaire hollandais du nom de Jansens Van der Sande agit au nom de l'Épiscopat du Québec, sous le manteau de Mgr Georges-Léon Pelletier, pour

¹ Olivier Ménard, *Le ciné-club étudiant au Québec, un véhicule d'ouverture à la modernité culturelle, 1949-1970*, Mémoire de M.A. (Histoire et Sciences politiques), Université de Sherbrooke, 2006, p. 48.

² Guy L. Coté, « Tous les mémoires du monde », *Objectif 62*, 15-16, p. 5.

entreprendre une tentative utopique de monopole clérical de production et de distribution commerciale de films. L'abbé Robert Campagna, très engagé dans le projet, y investit d'ailleurs toute la réserve (27 000\$) amassée auprès de petits investisseurs au nom de « l'œuvre du bon cinéma ». L'affaire se termine par des projets non-aboutis et une faillite, aussi s'empresse-t-on de l'étouffer. Côté a donc raison de faire référence à un épisode « noir et honteux ». Mais contrairement à ce qu'on pourrait penser d'après ses attaques vagues, Poitevin était très au fait et très outré de ce qui venait de se produire avant son arrivée :

Le plus odieux de toute l'affaire c'est que ces aventuriers tricheurs extrêmement « catholiques », avec un mandat de la Hiérarchie, essayaient de s'imposer même aux milieux de la *culture cinématographique* grâce à la *suppression* drastique, par l'Épiscopat, de la « Commission étudiante du cinéma » de la JEC, qui œuvrait depuis 1950 (*Cahiers de l'Action Catholique*). Plusieurs de ces pionniers de l'Éducation cinématographique au Québec sont aujourd'hui des personnalités importantes du monde politique et culturel¹.

Le mandat de Poitevin consistait donc à ramasser les pots cassés, à poursuivre le travail entrepris par la Commission étudiante de cinéma, en sauvant la face du clergé et surtout en dénichant cette fois les meilleurs collaborateurs « tout en se protégeant des forts intégristes². »

Avant cette affaire, Fernand Cadieux, à titre de président national de la JEC, demandait à l'été 1952 l'autorisation du Comité national d'Action catholique d'employer une ou deux personnes supplémentaires à la Commission étudiante de cinéma, dont le travail débordait de plus en plus les cadres de la JEC³. L'attitude du CNAC aurait peut-être été différente si le père Maurice Lafond avait représenté la Commission. Le comité demande tout de même à Cadieux de préparer un mémoire à ce sujet. Dans son rapport remis en septembre 1952, il en arrivait lui-même à la conclusion que « ce problème [du cinéma] est nettement un problème d'envergure nationale et dépasse les cadres des mouvements spécialisés, nécessite des moyens originaux et administratifs solides⁴. » Il semblerait alors que les membres du comité et Mgr Léger aient décidé de faire d'une pierre deux coups en créant le Centre catholique du cinéma de Montréal. Plutôt que de

¹ Guy Marchessault, *Un pionnier du cinéma au Québec et ailleurs : Jean-Marie Poitevin, p.m.é., 1907-1987 : mémoires*, Montréal, Cahiers d'études et de recherches (Communications et société), 43 (2007), p. 68-69.

² *Ibid.*, p. 69.

³ « Extrait du procès-verbal des réunions du Comité National d'AC des 17 juillet 21 août 1952 ». Canada, Montréal, Division de la gestion de documents et des archives de l'Université de Montréal, Fonds d'Action catholique P16/G2, 9, 4.

⁴ Fernand Cadieux, « Mémoire sur le travail du cinéma fait par la JEC depuis décembre 1949 », p. 6.

gonfler les effectifs laïcs de la Commission – de toute manière anéantie un peu plus tard - dans la structure trop étroite de la JEC, on créait une nouvelle structure nationale dédiée au cinéma sous la tutelle de l'Église. En ce sens, ce nouvel organisme répondait précisément aux besoins identifiés par Cadieux.

Le mouvement des ciné-clubs poursuivra donc son cours par le CCCM et continuera d'influencer de nombreux jeunes pendant le reste des années cinquante et même soixante, comme Jean Pierre Lefebvre, Robert Daudelin et Michel Patenaude. Il n'empêche qu'une rupture se produit, identifiée publiquement par Guy L. Coté, qui amènera chacun des groupes sur des routes parallèles, en sourde concurrence. Nous y reviendrons au prochain chapitre quand le groupe du FIFM préférera s'associer avec la jeune revue de cinéma indépendante *Objectif* plutôt qu'avec la revue catholique *Séquences*.

1.3 Images

En 1955, maintenant qu'il n'est plus lié à l'Action catholique et que le Centre catholique du cinéma de Montréal a repris en main les ciné-clubs catholiques, Fernand Cadieux crée *Images*, la première revue complètement indépendante spécialisée en critique de cinéma. Gabriel Breton en est le directeur. Arthur Lamothe, qui venait d'arriver au Canada en 1953, avait participé au dernier numéro de *Découpages* avec Gilles Sainte-Marie et Claude Sylvestre. Il avait aussi fondé un ciné-club pour les immigrants français auquel Fernand Cadieux était venu présenter *Le testament d'Orphée* de Cocteau. Lamothe devient ainsi le seul employé permanent d'*Images* à titre d'administrateur. À la rédaction, on retrouve Fernand Cadieux, Rock Demers, Monique Doucet et Jacqueline Massé.

On veut y établir la filiation cinéphilique en publiant un article d'André Bazin et un d'Henri Agel à l'automne 1956. La revue sert toujours d'outil pour accuser le retard du Québec au plan du cinéma et faire découvrir les films par la critique. Rock Demers conscientise ses lecteurs en ce sens : « Il n'est d'ailleurs que de parcourir les textes de Bazin et d'Agel, ou le reportage sur le festival de Venise 1956, publiés dans ce numéro pour constater à quel point nous sommes isolés dans cette province. Des films qui ont déjà jusqu'à six ans ne nous sont pas encore parvenus –

peut-être ne les verrons-nous jamais¹ ! » Demers, maintenant aux études à Paris², couvre la Biennale de Venise pour *Images* en 1956 et *Vie étudiante* en 1957 (la revue n'existant plus), tout juste avant de partir en auto stop de Paris vers Tokyo pour un voyage qui durera près de deux ans. Lors de ce long périple outre-mer, Demers réalise à quel point le Canada est en retard sur plusieurs plans : industrie, création, distribution et production, ce qui l'armera pour ses emplois futurs au FIFM et dans le domaine de la production. En octobre 1957, son article « La grande "mostra" du film : Venise 57 – par un étudiant canadien qui y a pris part » fait la Une du journal *Vie étudiante*. Cette fois, il est sensible non seulement aux films de René Clair, Kenji Mizoguchi, Satyajit Ray et Akira Kurosawa mais au système qui les entoure : « Et tout ne se termine pas avec la soirée de clôture. En effet des projets sont nés, des accords sont conclus en vue de l'amélioration de l'industrie du film et des coproductions sont décidées³. »

Le revue n'aura qu'une année de vie jusqu'à l'automne 1956 puis elle « est tombée parce que Cadieux en avait décidé ainsi⁴ ». Pendant ce bref épisode, Arthur Lamothe et Rock Demers s'ajoutent ainsi au cercle de Fernand Cadieux qui participera à l'organisation du FIFM. Lamothe aura d'ailleurs un rôle particulier dans le démantèlement du Festival en 1968.

1.4 Matrice du Festival : Université de Montréal et Groupe de recherche sociale (GRS)

Selon Norbert Lacoste, le département de sociologie de l'Université de Montréal doit son existence en grande partie à Mgr Joseph Charbonneau, celui-là même qui avait été si important dans le développement des mouvements spécialisés de l'Action catholique :

La première date qui me semble importante est vraiment dans la préhistoire du Département de sociologie : c'est 1948. En 1948, Monseigneur Joseph Charbonneau, alors archevêque de Montréal et chancelier de l'Université me dit :

¹ Rock Demers, « 2 mois de films français à Montréal », *Images*, vol. 1, 4-6 (automne 1956), p.45.

² Rock Demers obtient une bourse pour aller étudier un an en France, en 1956-1957, à l'École normale supérieure de St-Cloud. Le programme « Aides audiovisuelles appliquées à l'enseignement » s'efforçait d'intégrer les nouveaux moyens de communication à l'enseignement comme la télévision, le cinéma, les diapositives et la radio. Voir « Entrevue avec Rock Demers » (2010, 11 septembre). Propos recueillis par Antoine Godin, *Hors Champ* [En ligne]. <http://www.horschamp.qc.ca/spip.php?article404> (Page consultée le 6 juin 2016)

³ Rock Demers, « La grande "mostra" du film : Venise 57 – par un étudiant canadien qui y a pris part », *Vie étudiante*, 2 (1^{er} octobre 1957), p. 1.

⁴ Janine Halbreich-Euvrard, « Entretien : Arthur Lamothe », *24 Images*, 132 (2007), p. 31.

« Nous allons avoir de grands changements au Québec d'ici quelques années, il faut vous préparer à comprendre ce qui va se passer. » Et c'est ainsi qu'il m'envoie étudier les sciences sociales à Louvain. Je reviens en 1951 et on me demande de donner le premier cours de sociologie. Ça se donnait au cours du soir¹.

Sur la naissance du Département de sociologie, Lacoste rajoute : « Hubert Guindon était de ceux que l'on avait recrutés à ce moment-là : il y avait eu également Paule Verdet, Sally Cassidy, Fernand Cadieux. C'était le tout premier noyau avant 1955 qui commençait à se réunir. À ce moment, on essayait d'« attraper », je dirais, tout ce qui pouvait être intéressant autour, mais notre modèle était le programme de Laval². »

En 1954, Fernand Cadieux passe donc de la JEC à l'enseignement au département de sociologie de l'UdeM. Cadieux est chargé de cours à l'UdeM de 1954 à 1957. Selon l'abbé Norbert, il refuse un poste permanent³. Ce refus vient probablement d'un sentiment d'urgence qui l'empêche de se poser comme en témoignait Jerry Grafstein : « "Écrivez, Fernand", essayait-on parfois de lui faire valoir. "Oh! Je n'ai pas le temps! La matière à réflexion est trop abondante", répondait-il. Il vivait comme si nous étions tous des êtres en sursis, ne prenant aucun soin de lui-même, pensant et réfléchissant sans cesse plus profondément à l'avenir et à notre société⁴. » Jacques Godbout, moins empathique, force un peu plus ces traits en le décrivant « avec ses yeux enfoncés dans la tête, son air éternellement épuisé, sa petite taille, son refus de conduire des voitures, sa lecture rapide et ses manies catholiques jansénistes⁵. »

Mû par cet élan inarrêtable, Cadieux fonde en 1954 le Groupe de recherche sociale qui fera le pont entre la JEC et l'université. À ce propos, Hubert Guindon dit : « Je pense que parallèlement aussi la collaboration de Fernand Cadieux avec la fondation du Groupe de recherche sociale a marqué l'orientation des premiers étudiants. C'était un gradué de Laval en économique, mais il

¹ Jacques Dofny, Hubert Guindon, Norbert Lacoste et Marcel Rioux, « Table ronde : le Département de sociologie de l'Université de Montréal », *Sociologie et sociétés*, vol. 12, 2 (1980), p. 180.

² Dofny *et al.*, p. 181.

³ Dans leur livre consacré à Hubert Guindon, *Tradition, modernité et aspiration nationale de la société québécoise*, traduit et publié en français en 1990, les auteurs Roberta Hamilton et John L. McMullan notent en page 34 que : « L'abbé Norbert Lacoste nous a dit qu'il avait offert à Cadieux un poste à temps plein. Il faudrait écrire un livre sur Fernand Cadieux, l'homme derrière la scène de la Révolution tranquille, derrière la venue des « trois sages » à Ottawa... »

⁴ Jerry Grafstein, « Ce pays aura-t-il été trop petit pour lui ? », *Le Devoir*, 8 mars 1976, p. 5.

⁵ Jacques Godbout, « Fernand Cadieux », *Liberté*, vol. 18, 3, (105) 1976, p. 103.

avait quand même une perspective assez large des sciences sociales¹. » Selon Guindon le Groupe de recherche sociale calquait le modèle du Bureau of Applied Social Research de l'Université Columbia. Les premiers membres du GRS sortaient de la filière de la JEC, notamment les frères Raymond et Albert Breton. Guindon explique qu'« il n'y avait pas de lien organique entre le GRS et l'Université de Montréal, mais il y en avait du fait de la nature des travaux. Il y avait pas mal d'étudiants qui indépendamment de leur programme de sociologie, étaient embauchés au niveau de la recherche, prenaient probablement une certaine expérience de travaux empiriques et de travail en groupe, par équipe². » Hubert Guindon lui-même est très redevable à Fernand Cadieux et au GRS comme il le soulignait dans la première note de son article scientifique « The Social Evolution of Quebec Reconsidered », publié en 1960 : « The author is particularly indebted to Mr. Fernand Cadieux of the Social Research Group. The basic ideas of this paper are the outcome of some years of intellectual companionship with him³. »

Selon Arthur Lamothe, le Festival est conçu au gré des discussions au GRS, sur le : « Boulevard Saint-Joseph, future demeure [...] de Marc Lalonde et de Claude Ryan, où logeait les bureaux du Groupe de Recherches Sociales (sic) fondé et animé par Fernand Cadieux, où avait été conçu le Festival International du Film de Montréal⁴. »

L. Ian MacDonald utilise avec justesse l'expression de « Big Village » en dressant le portrait de cette cohorte politique :

Claude Ryan's duplex on St. Joseph Boulevard, off the hill in Outremont, says something about what a small place Quebec is, really nothing more than a big village. Before Ryan bought it in the mid-1960s, the downstairs had been the headquarters of the Social Research Group, where pollster Maurice Pinard and the others had met to put sociological studies of Quebec on a sounder methodological footing. When Ryan moved in, the upstairs tenant was none other than Marc Lalonde, like Pinard a member of the Group of Seven that included Pierre Trudeau in the drafting of the “Canadian Manifesto” of 1964. For years afterwards, Ryan liked to refer to Lalonde as “my former tenant⁵.”

¹ Dofny *et al.*, p. 182.

² *Ibid.*, p. 183.

³ Hubert Guindon, « The Social Evolution of Quebec Reconsidered », *The Canadian Journal of Economics and Political Science / Revue canadienne d'Économie et de Science politique*, Vol. 26, No. 4 (Nov., 1960), p. 533.

⁴ Arthur nous raconte, *Les bûcherons de la Manouane*, [En ligne], <http://www.freewebs.com/arthurlamoth/arthurnousraconte.htm> (Page consultée le 27 mai 2016)

⁵ L. Ian Macdonald, *From Bourassa to Bourassa*, McGill-Queen's University Press, 2002 [1984], p. 172.

Maurice Pinard, cité dans ce dernier extrait, est aussi sociologue. En 1980, il se souvenait de Cadieux en ces termes :

"Cadieux was a prophet," Pinard said in 1980. "He was enormously cultivated, an educator in the fullest sense of the word. He had an enormous influence on an entire generation by the sheer force of his intellect. He wasn't a technician, he was a creator who ceded his place to others." On Saturday afternoons in the 1950s, Cadieux would spend hours at the Laurier Barbecue on Outremont in the company of Marc Lalonde and Pierre Trudeau. He would urge them, as Pinard later recalled, to take power in the federal government from a base in Montreal. "We have to pass to action," Cadieux would insist, and in 1965, they did¹.

Les divers lieux de travail, de socialisation et même de loisirs renforcent les réseaux sociaux par : les rencontres autour des revues *Découpages*, *Images*, les *Cahiers d'AC* et *Vie étudiante* ainsi que les universités (Laval et UdeM), la JEC (camps, semaines, centrale sur Sherbrooke, etc.), l'ONF sur McGill, le Comité national d'Action catholique, les ciné-clubs, les cinémas, les collèges et le GRS². À ces lieux, il faudrait rajouter Radio-Canada³ qui emploiera des gens comme Claude Sylvestre, Guy Joussemet et Réal Benoît, aussi actifs dans le domaine du cinéma et au FIFM. Nous pourrions aussi nommer la fréquentation des églises, des restaurants comme le Laurier BBQ⁴ et surtout les foyers familiaux. En effet, les présidents de la JEC comme Gérard Pelletier et Fernand Cadieux reçoivent à leur résidence des invités de divers horizons, tous plus ou moins en orbite autour de la JEC. L'historienne Naomi E. S. Griffiths a pu reconstituer l'esprit fraternel de l'époque grâce au témoignage de Rita Cadieux :

Rita Cadieux was the president of the JEC [féminine] when Roméo [Leblanc] arrived, and he was soon invited to tag along to the gatherings that she and her husband hosted. In the 1940s and 1950s, the social net of casual hospitality among young adults in Montreal was a crucially important background to the political alliances that would shape the relations between Canada and Quebec for a generation. [...] Among those who came together, often in the home of the

¹ Macdonald, p. 85.

² La résidence de Marc Lalonde, aussi lieu de rencontre du Groupe de recherche sociale, était au 425 boul. St-Joseph ouest.

³ Pour mémoire, Radio-Canada a des bureaux un peu partout à Montréal avant l'inauguration de la grande tour actuelle, en 1973. Avant cette date, si l'on devait s'y rendre, c'était la plupart du temps à l'ancien hôtel Ford, au 1425 boul. Dorchester Ouest (devenu René-Lévesque) et aussi au 1625 rue St-Luc (devenue Maisonneuve), où travaillait notamment Claude Sylvestre.

⁴ Le lieu de prédilection pour des rencontres informelles est le restaurant Laurier BBQ, au 381 Laurier ouest. Fernand Cadieux habite tout près sur Hutchison, Pierre Juneau un peu plus loin dans Outremont, près de l'Université de Montréal, et bientôt Rock Demers aussi sur Champagneur, à son retour du Japon. Aussi, le premier bureau officiel du FIFM se situe à deux pas du Laurier BBQ, au 5011 avenue du Parc.

Cadioux's, but also in the cafés of Montreal and other hospitable households, were Pierre Trudeau and René Lévesque¹.

1.5 Conclusion

Ce chapitre nous a permis de mieux situer le cinéma dans l'ensemble des préoccupations sociales qui occupent l'esprit des jeunes catholiques, des jeunes jécistes, dans les années d'après-guerre. En effet, soixante-dix ans plus tard, il est difficile de saisir comment le cinéma peut intéresser les jeunes adultes au même plan que le marxisme, les sports et la spiritualité. Du rapport produit à Pontoise en 1947 par Fernande et Pierre Juneau en passant par les enquêtes subséquentes de la JEC et la création de revues et de ciné-clubs, nous comprenons mieux les problèmes qu'identifient les acteurs entre cinéma et modernité, entre morale et esthétique, et comment la création du Festival s'inscrit dans une suite logique d'actions pour y répondre. Les acteurs de la JEC qui fonderont le Festival nous sont maintenant un peu mieux connus, les institutions auxquelles ils appartiennent et s'identifient aussi. Le prochain chapitre verra le retour de Pierre Juneau et l'arrivée de nouveaux acteurs comme Guy Glover et Guy L. Coté avec le déménagement de l'ONF d'Ottawa à Montréal, en 1956. Suite au sabotage d'*Images* la même année, l'idée bien plus ambitieuse et rayonnante d'un festival international germerait parmi le Groupe de recherche social au sous-sol sur Saint-Joseph et au Laurier BBQ.

Au plan macrosociologique, nous voyons comment l'arrivée rapide des cinémas américain et européen dans la culture québécoise crée une rupture entre l'espace d'expérience et de l'horizon d'attente des acteurs et des institutions. Le cinéma s'établit comme art moderne, comme industrie et comme institution, bon gré mal gré, que des acteurs et des institutions comme l'Église, les écoles et les gouvernements lui résistent, le méprisent ou le soutiennent. À partir du constat que le cinéma est un art qui s'inscrit dans l'histoire culturelle sur la ligne irréversible progressive du temps moderne, un certain nombre d'acteurs québécois cherchent dès 1948 à synchroniser - de l'intérieur - l'Église, le système d'éducation et les gouvernements à leur vision du cinéma comme art moderne.

¹ Naomi E. S. Griffiths, *The Golden Age of Liberalism : A Portrait of Roméo Leblanc*, Toronto, James Lorimer & Co., 2011, xiii, p. 66-67.

Les forces stabilisatrices de l'Église éjectent les forces dynamiques, trop rapides pour elles, sans pour autant tomber elle-même dans l'inertie. Les institutions catholiques continuent de promouvoir la création de ciné-clubs et l'étude du cinéma, elles forment des cinéphiles. Parallèlement, les acteurs laïcs cherchent maintenant en dehors de l'Église de nouveaux moyens de promouvoir le cinéma à leur façon en créant de nouvelles institutions et en tentant de mobiliser celles déjà existantes. Ils cherchent à tout prix à limiter l'amplification de la désynchronisation sous le régime duplessiste, peu attentif aux problèmes sociaux qu'ils identifient et dont le cinéma n'est qu'un fragment. Une institution laïque comme le FIFM viendrait finalement, dans les années soixante, récupérer les fruits de leurs efforts depuis 1947 ainsi que ceux des ciné-clubs catholiques.

Chapitre 2 - Une manifestation cinématographique

De 1960 à 1968, la relative brève histoire du Festival est ponctuée par trois événements principaux : la censure dès 1960, la création du Festival du cinéma canadien en 1963 et l'Expo 67. Le FIFM peut se comprendre en analysant son cycle annuel avec ses constantes et ses variations. Certains thèmes se dégagent de sa mécanique et peuvent être compris par cycle annuel ou en embrassant toute la période tels que : la structure administrative, l'administration de la salle, les finances, la sélection et la logistique des films et les événements spéciaux. Nous verrons dans ce chapitre ce qui a trait au Festival comme manifestation cinématographique, c'est-à-dire ses aspects plus techniques et pratiques de 1960 à l'Expo 67. Les événements plus politiques autour de la censure et du Festival du cinéma canadien seront analysés à part au prochain chapitre.

2.1 FIFM : l'an 1

L'Office national du film du Canada (ONF) déménage d'Ottawa à Montréal et s'installe officiellement dans son nouvel édifice en septembre 1956. L'arrivée de l'institution à Montréal favoriserait rapidement l'agrandissement du groupe de cinéastes francophones, l'augmentation de la production de films en français et l'affirmation de l'identité québécoise. L'ONF produit un grand nombre de films et dispose de ressources humaines et matérielles qui permettent de soutenir le Festival de toutes sortes de manières, notamment par le prestige de ses films ainsi que les réseaux déjà établis au pays et à l'étranger.

Comme employé de l'ONF, Pierre Juneau était passé de Montréal à Ottawa depuis quelques années, il revient donc à Montréal en 1956. Il y devient d'ailleurs le plus haut fonctionnaire francophone de l'époque. De par son rôle et ses qualités d'homme de communication et de réseautage, Pierre Juneau saura au fil des ans comment s'allier le concours d'hommes influents tels que Robert Letendre, Jean Drapeau, Guy Frégault, René Lévesque ou Pierre Laporte. En 1956, il retrouve à Montréal ses amis comme Fernand Cadieux, Marc Lalonde et Claude Ryan, mais cette fois autour du Groupe de recherche sociale et de l'université plutôt que de l'Action catholique.

En 1958, le journaliste André Roche¹, qui était directeur du *Journal des Vedettes*, et Jacques Nicaud, le directeur d'Unifrance-Film à Montréal², invitaient Pierre Juneau à faire partie du comité d'organisation³ de la Semaine du film français à Montréal. L'événement avait créé des remous dans les médias autour de la censure, comme nous le verrons plus en détails dans le prochain chapitre.

Les incidents de censure auxquels ont assisté de très près Pierre Juneau et Fernand Cadieux lors de La Semaine du film français entraînent des réflexions au Groupe de recherche sociale⁴. En plus de la censure se pose le problème de l'écrasante domination du cinéma américain sur les écrans, qui fait ombrage à la distribution des films étrangers et qui entrave également le développement du cinéma canadien. Si l'équipe française occupe peu de place à l'ONF, le cinéma canadien lui-même occupe très peu de place sur les écrans de son propre territoire. En 1960, sur 558 films distribués au pays, 231 sont américains, 118 français, 67 britanniques, 54 italiens et 58 « autres ». Le bilan est encore plus désavantageux si l'on considère que le temps d'occupation des écrans par des films distribués par des compagnies américaines est de 75%, ce qui leur assure 80% de la recette. Comme cet indice variera très peu dans les trente années suivantes, il apparaît évident *a posteriori* que le FIFM aurait au mieux un impact sur la culture et

¹ André Roche était notamment animateur à la soirée d'ouverture de la Semaine du film français à Montréal. André Roche est né à Nice, il a émigré en 1948 au Québec. Journaliste (il fonda *Le Journal des Vedettes*), il écrivit et anima nombre d'émissions de radio et de télévision à Radio-Canada (comme *Carte Blanche*). Après un séjour en France, où il appartient au groupe Hachette, il revint en 1986 à Montréal afin de lancer *Elle Québec* avec le concours de Télé-Média. Voir Pierre Valcour et Fondation du patrimoine laurentien, *Ambroise-- tout court*, Sillery, Septentrion, 1999, p. 48. Aussi sur la maison d'édition d'André Roche, Les Éditions de Malte de 1950 à 1955, voir Jacques Michon, Yvan Cloutier et Mélanie Beauchemin, *Histoire de l'édition littéraire au Québec au XXe siècle*, Saint-Laurent, Fides, 1999, vol. 2, p. 275-276.

² Le rôle de Jacques Nicaud à Unifrance-Film n'est pas clair. Lors de son entretien avec Robert Daudelin en 1992, Pierre Juneau parle de « Jacques Nicaud à la direction du bureau d'Unifrance Film à Montréal ».

³ Témoignage de Pierre Juneau dans Antoine Godin, « Le FIFM et l'écllosion d'une culture cinématographique au Québec », *Hors Champ* [En ligne], Montréal, septembre 2010, <http://www.horschamp.qc.ca/spip.php?article407> (Page consultée le 16 juin 2016)

⁴ Selon Arthur Lamothe, le festival est conçu au gré des discussions au GRS, sur le : « Boulevard Saint-Joseph, future demeure [...] de Marc Lalonde et de Claude Ryan, où logeait les bureaux du Groupe de Recherches Sociales (sic) fondé et animé par Fernand Cadieux, où avait été conçu le Festival international du film de montréal. » Voir *Arthur nous raconte, Les bûcherons de la Manouane* [En ligne], <http://www.freewebs.com/arthurlamothe/arthurnousraconte.htm> (Page consultée le 27 mai 2016)

non pas sur le marché du film. Cette année-là, le Canada est au 4^e rang des recettes du cinéma américain à l'étranger, après l'Angleterre, l'Italie et l'Allemagne¹.

Après mûres réflexions, Fernand Cadieux, Pierre Juneau et Jacques Lamoureux forment un comité qui se réunit en janvier 1960 avec le président de la Société des festivals de Montréal², Robert Letendre, pour fonder un premier festival du film international. Juneau est « chairman du comité du cinéma qui devient un comité du festival³. » Ce nouveau festival se sert donc au départ de la Société des festivals de Montréal comme rampe de lancement, mais il anticipe de s'en détacher rapidement. On prévoit que « à partir de l'estimé no 2 des revenus, il est entendu ce qui suit : "Si le comité du Festival du cinéma, après la première saison décide de se constituer un organisme indépendant, 50% des surplus entre le projet de budget de dépenses et les revenus globaux seront versés au comité du Festival de cinéma, afin de lui permettre de se constituer en organisme indépendant⁴". » Le festival doit se tenir dans le cadre général du Festival de Montréal, c'est-à-dire au mois d'août. Le nouveau comité a un peu moins de sept mois devant lui pour mettre sur pied la structure de son festival et organiser l'événement.

Dans un premier temps, le comité bénéficie de l'autorité de la Société des Festivals de Montréal et du réseau social de Robert Letendre pour établir certains contacts avec les ambassades et les

¹ Yves Lever et Pierre Pageau, *Chronologie du cinéma au Québec, 1894-2004*, Montréal, Les 400 coups, 2006, p. 92.

² Les premières manifestations estivales à Montréal sont musicales. Le Festival de musique de Montréal présente trois saisons de manifestations musicales d'été de 1936 à 1938, événement organisé par la Société des Concerts Symphoniques de Montréal (la SCSM qui devient l'OSM dans les années cinquante). En 1939, M. et Mme Louis-Athanase David vont un peu plus loin en fondant la société autonome Les Festivals de musique de Montréal, inspirés par les festivals annuels européens. Mme David assure la présidence de l'organisme jusqu'en 1952. Après la Deuxième Guerre mondiale, la programmation de la Société des Festivals déborde peu à peu la musique pour inclure le théâtre, puis la danse, le jazz, les expositions d'œuvres d'art, le cinéma, etc. La société met fin à ses activités le 31 août 1965, au profit de l'accaparante préparation de l'Expo 67. Voir Cécile Huot, « Les festivals de Montréal / The Montreal Festivals », *Encyclopédie canadienne* [En ligne], 2006, <http://www.encyclopediecanadienne.ca/fr/article/les-festivals-de-montrealthe-montreal-festivals/> (Page consultée le 16 octobre 2016)

³ Comme les archives dont nous disposons commencent en janvier 1960, on peut supposer que d'autres réunions avaient eu lieu en 1959, notamment d'un certain « comité du cinéma » dont Pierre Juneau était le « chairman ». Ce comité relevant probablement directement de la Société des Festivals de Montréal, les procès-verbaux doivent se retrouver dans leur fonds d'archives. Festival international du film de Montréal, Procès-verbal, « Festival du cinéma, Rapport de la réunion du 15 janvier 1960 », 20 janvier 1960, 4 p., archives de la Médiathèque Guy-L.-Coté, 2001.0403.51.AR.

⁴ FIFM, PV, « Festival du cinéma, Rapport de la réunion du 15 janvier 1960 », 20 janvier 1960, 4 p., 2001.0403.51.AR.

organismes internationaux¹. Letendre est également prêt à s'occuper de projets spécifiques de type publicitaire et met les services de son secrétariat à la disposition du comité du festival de cinéma.

Quelques mois plus tard, le Festival est organisé et prêt à être annoncé. Comme organisation permanente, l'institution a obtenu ses noms officiels de Le Festival international du film de Montréal et The Montreal International Film Festival. Elle a aussi été reconnue comme festival international officiel par la Fédération internationale des associations de producteurs de films (FIAPF). Il s'agit du premier Festival international du film à Montréal, on le présente comme manifestation importante dans le cadre des activités de la Société des Festivals de Montréal, à l'occasion de son vingt-cinquième anniversaire.

En 1958, Pierre Juneau a probablement noté le manque de décorum lors de la Semaine du film français. Le comité du Festival est en tout cas très sensible à cet aspect dès les premières heures d'organisation. L'un des premiers soucis est de s'adjoindre une figure éminente, on juge notamment « indispensable » que Norman McLaren soit rattaché au comité du cinéma des festivals.

L'invitation est acceptée. À titre de personnalité internationale du cinéma, Norman McLaren devient le président d'honneur de l'événement et il le sera jusqu'à l'Expo 67. Pierre Juneau, directeur exécutif de l'ONF, est président du comité exécutif du Festival. Dans la publicité, on présente l'exécutif comme étant « composé de spécialistes du cinéma² » : le secrétaire du comité, Fernand Cadieux, est critique de cinéma; Guy Coté est réalisateur à l'ONF ainsi que président et fondateur de la Fédération canadienne des ciné-clubs; Jean-François Pelletier est publicitaire-conseil; Jacques Lamoureux est critique de cinéma.

Les objectifs de programmation restent simples, idéalement chaque présentation regrouperait un dessin animé ou « une petite trouvaille récente », un court métrage et un long métrage jamais vus à Montréal. La sélection ne se limite pas aux fictions et comprend également des documentaires, des films expérimentaux et scientifiques. On réussit à obtenir très modestement 13 longs

¹ Par exemple, l'attaché au tourisme Guillermo Fonce pour le Mexique, le consul à Montréal M. Canali pour l'Italie et le consul général à Montréal Gaspar Jérôme pour les États-Unis.

² FIFM, document, « Festival international du film de Montréal : Publicity-platform », s.d., 2 p., Médiathèque, 2001.0403.51.AR.

métrages, dont deux pour enfants, provenant de France, de Grande-Bretagne, d'Italie, des États-Unis, du Canada, de la Pologne, de l'Inde, du Japon et du Mexique¹. On présente également 28 courts métrages, incluant en première mondiale un court métrage de Norman McLaren, *Discours d'ouverture*. L'événement a lieu du vendredi 12 août, 21h, au jeudi 18 août, 23h. En tout, les organisateurs évaluent que 37 000 spectateurs, dont 5 000 enfants, assistèrent aux 24 représentations².

En 1960, les organisateurs estiment dans leurs buts et objectifs que : « Le cinéma est devenu une des grandes formes d'expression dramatique et poétique du monde actuel. Le cinéma est par ailleurs une industrie. C'est là une situation qu'il partage avec le théâtre et l'édition. La proportion des films de valeur par rapport aux autres n'est sans doute pas inférieure aux proportions que l'on constate dans la production théâtrale ou romanesque³. »

Le Festival a donc une vocation d'enrichissement culturel par la qualité, par la vision plus personnelle des auteurs, mais également par l'ouverture au monde, par l'universalisme. Les fondateurs du festival se sont « proposés par le Festival international du film de Montréal de faire voir les films où s'expriment les cinéastes les plus personnels et les plus vigoureux du monde entier⁴. » et que « par le cinéma, autant que par le théâtre, le roman ou la poésie, Montréal et le Canada tout entier soient en contact avec les préoccupations actuelles du reste du monde et participent à la vision que peuvent avoir actuellement les cinéastes de Paris, de Tokio [sic], de Mexico ou de Stockholm⁵. »

2.2 Survol 1960-1967

Le pilier du Festival est sans contredit Pierre Juneau. En plus d'être concepteur et fondateur de l'institution, il en est le président du début à la fin. Vient ensuite l'autre concepteur et fondateur Fernand Cadieux qui, à titre de secrétaire exécutif et directeur, reste un peu plus dans l'ombre. Cela ne l'empêche pas d'être très influent, même après sa démission en mars 1964.

¹ Voir en Annexe la liste complète des « Films présentés par le FIFM de 1960 à 1968 ».

² « Rapport du premier festival international du film de Montréal », Secrétariat permanent Festival international du film de Montréal, novembre 1960, p. 1.

³ *Ibid.*, p. 4

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*

Pierre Juneau a témoigné de sa contribution à titre de théoricien du groupe : « Faut pas se méprendre : Fernand adorait le cinéma, mais il pensait spontanément en termes socio-politiques. Il aimait trouver les mécanismes susceptibles de faire bouger la société¹. »

Au plan de la durabilité, Guy L. Coté, qui se définissait lui-même comme ayant « un lien plus quotidien, plus terre-à-terre avec le cinéma² », fait indéfectiblement partie des comités d'organisation et d'administration de janvier 1960 à septembre 1968. Comme cinéaste, archiviste et cinéophile, Coté était très actif depuis le début des années cinquante dans l'Institut canadien du film (ICF), la Fédération canadienne des ciné-clubs³ (FCCC), puis plus tard dans l'Association professionnelle des cinéastes⁴ (APC) et la Cinémathèque québécoise⁵. Dès les années cinquante, par ses diverses activités, il est en contact avec la Fédération internationale des archives du film (FIAF) et diverses institutions filmiques comme la George Eastman House à Rochester, la Cinémathèque française à Paris, le Museum of Modern Art à New York et le British Film Institute à Londres⁶.

Germain Cadieux, parenté de Fernand Cadieux et aussi un ancien de la Jeunesse étudiante catholique, occupe le poste de trésorier et participe de mille manières. Au palmarès des fidèles organisateurs figurent ensuite Marc Lalonde et Claude Sylvestre qui s'intègrent au comité à la fin de 1960. Lalonde sera membre du Conseil d'administration jusqu'en 1968. Rock Demers et Robert Daudelin se joignent respectivement à l'institution en 1961 et en 1962, acquérant de plus en plus de responsabilités au fil des ans jusqu'à devenir employés permanents. Suite à la

¹ « Anatomie d'un festival » (1992, juillet-août). Entrevue avec Guy L. Coté, Rock Demers et Pierre Juneau. Propos recueillis par Robert Daudelin. *Revue de la Cinémathèque*, 17, p. 9.

² *Ibid.*

³ Guy L. Coté a fondé la Fédération canadienne des ciné-clubs avec Dorothy Burritt, alors présidente de la Toronto Film Society, en 1954.

⁴ L'Association professionnelle des cinéastes est créée en 1963, son premier président est Claude Jutra, suivi de Guy L. Coté en 1964.

⁵ « Cinémathèque québécoise » est souvent utilisé pour faciliter la compréhension bien que l'institution ait d'abord porté le nom de Connaissance du cinéma de 1963 à 1964 puis Cinémathèque canadienne jusqu'en 1971, moment où elle prend le nom de Cinémathèque québécoise. Guy L. Coté a fondé Connaissance du Cinéma en 1963, puis l'institution a vécu une fusion enfielée avec la Cinémathèque canadienne de Serge Losique sur une période de près de deux ans. En 1965, la Cinémathèque canadienne était sous la présidence de Guy L. Coté et membre de la FIAF, mais en froid avec la Cinémathèque française, Henri Langlois, Serge Losique et Jean Antonin Billard.

⁶ L'auteur, « Guy L. Coté - Biographie complète », 2014, [en ligne], <http://www.guylcote.com/biographie-complete/> (Page consultée le 15 juin 2016)

démission¹ de Fernand Cadieux, Rock Demers lui succède à titre de directeur et secrétaire en mai 1964². Germain Cadieux demeure trésorier jusqu'à la fin de 1965, puis il démissionne³. Robert Daudelin est brièvement directeur du Festival de novembre 1967⁴ à avril 1968⁵, moment de sa démission. Rock Demers reste présent jusqu'à la toute fin, en septembre 1968.

L'objectif principal du Festival, tel qu'officiellement annoncé en 1960, est de présenter au public montréalais les grandes réussites récentes du cinéma mondial. Les organisateurs souhaitent toucher tous les secteurs de la population. Confiants dans leur mission, ils louent d'ailleurs l'énorme salle de cinéma du Loew's de 2841 places⁶, situé au 954 rue Ste-Catherine ouest.

Le choix de cette salle témoigne de la volonté des cinéphiles « d'occuper l'antre de l'industrie du cinéma ». Comme l'affirmait Coté en 1992 : « Selon mon souvenir, c'est Fernand Cadieux qui était le défenseur le plus éloquent de ce choix : la plus grande salle, la meilleure. Une démarche très radicale. Les cinéphiles pouvaient se satisfaire de projections dans un sous-sol... Il ne s'agissait plus de ça. On voulait occuper l'antre de l'industrie du cinéma⁷. »

Le Festival a donc lieu au Loew's au mois d'août, pendant environ sept jours. La plupart des projections réunissent les festivaliers en un seul lieu en même temps pour voir une sélection limitée de films. Une telle concentration - plus de 2 000 spectateurs qui vivent la même expérience - n'est plus concevable aujourd'hui maintenant que les festivals présentent des centaines de films, souvent dans des lieux différents, des salles plus petites et avec plusieurs films à l'affiche en simultanée. Au FIFM, on présente généralement de deux à trois films par jour, successivement, et quelquefois simultanément.

¹ Fernand Cadieux « démission[ne] comme directeur et secrétaire du Festival. » [...] « Mes diverses occupations me rendent difficile une participation du genre de celle que j'ai pu donner au Festival à date. » FIFM, PV, 31 mars 1964, Médiathèque, 2009.0120.72.AR.

² Réunion du conseil d'administration, on évoque la démission récente de Germain Cadieux à titre de trésorier. FIFM, PV, CA, 20 mai 1964, Médiathèque, 2009.0120.72.AR.

³ FIFM, PV, CA, 20 janvier 1966, Médiathèque, 2009.0120.74.AR.

⁴ FIFM, PV, CA, 28 novembre 1967, Médiathèque, 2009.0120.75.AR.

⁵ FIFM, PV, CA, 11 avril 1968, Médiathèque, 2009.0120.76.AR.

⁶ On précise « 2 629 places en enlevant les loges pour les invités et les loges non-utilisables ». FIFM, PV, 7 juin 1960, Médiathèque, 2001.0403.51.AR. À titre de comparaison, la salle Wilfrid-Pelletier de la Place des Arts compte 3000 sièges.

⁷ Daudelin, p. 10.

Sur huit ans, le FIFM ne présente au grand total qu'environ 180 longs métrages, en incluant Expo 67¹. En général, on présente autour d'une vingtaine de longs métrages par année. La première et la dernière édition font exception avec 13 longs métrages en 1960 et 33 longs métrages en 1967. Les pays les mieux représentés sont la France, l'Italie et la Grande-Bretagne, le Canada s'ajoute comme privilégié en 1963. On compte aussi à divers degrés de participation les pays suivants : Algérie, Allemagne de l'Ouest, Argentine, Brésil, Bulgarie, Espagne, États-Unis, Hongrie, Inde, Israël, Italie, Japon, Mexique, Pologne, Portugal, Roumanie, Suède, Suisse, Tchécoslovaquie, URSS et Yougoslavie.

Le Festival a toujours tenu ses activités principales au Loew's, excepté à Expo 67 où les représentations ont lieu dans la salle de 2 000 places Expo-Théâtre. Le FIFM a aussi eu recours à d'autres salles pour des événements spéciaux comme l'Élysée, la Comédie canadienne et le Cinéma Vendôme de la Place Victoria.

En 1964, la « Semaine du cinéma italien » a lieu à la Place des Arts du 31 mai au 5 juin et le Ve Festival international du film de Montréal aussi, du 7 au 13 août.

À la fin de février 1965, le FIFM décide à grands regrets de laisser tomber la Place des Arts². L'équipe, qui devait attacher une grande importance à ces lieux, est sous le choc suite à cette décision. Quatre solutions ressortent des discussions du comité organisateur : retourner au Loew's, déménager le Festival à Toronto, déménager le Festival à Québec ou séparer le Festival du cinéma canadien (Montréal) et le FIFM (Québec³).

Lors d'une réunion conjointe du conseil d'administration et du comité organisateur, la solution la plus pratique et la moins dramatique est adoptée, on choisit de retourner au Loew's⁴.

Financement

Montréal n'a pas l'attrait des grandes villes touristiques ni leur potentiel de financement. En 1965, alors que le FIFM disposait de 139 000\$, les organisateurs du festival de Rio de Janeiro avaient 1 000 000\$, ceux de Moscou 600 000\$, ceux de Venise et de Bombay 500 000\$, ceux de

¹ Voir en Annexe la liste complète des « Films présentés par le FIFM de 1960 à 1968 ».

² FIFM, PV, 23 février 1965, Médiathèque, 2009.0120.73.AR.

³ FIFM, PV, Comité d'organisation, 9 mars 1965, Médiathèque, 2009.0120.73.AR.

⁴ FIFM, PV, CA et CO, 30 mars 1965, Médiathèque, 2009.0120.73.AR.

Cannes 450 000\$, ceux de Berlin 350 000\$ et ceux de Mar del Plata 300 000\$. Conscients de cette situation¹, les dirigeants du FIFM estiment en 1965 qu'il serait pour leur part impossible d'organiser un festival professionnel à Montréal avec un budget inférieur à 175 000\$. Selon ce raisonnement, exception faite de l'année de l'Expo où le fédéral fut plus généreux, les organisateurs furent donc en général tenus d'accomplir l'impossible.

Outre l'appui en ressources matérielles et humaines et quelques revenus publicitaires, le principal revenu direct provient de la vente de billets. Dans la grande salle du Loew's, on fixe une échelle de prix au même titre qu'à un spectacle de théâtre ou à un concert. En 1961, on planifie la vente de billets à 1.25\$ l'après-midi et, le soir, 2\$ à l'orchestre, 1.50\$ au premier balcon et 1.25\$ au deuxième balcon. La vente de billets ne couvrira jamais les dépenses qu'entraîne le Festival, aussi, comme bien des entreprises culturelles, les subventions sont indispensables à la survie de l'institution.

En 1960, le principal organisme subventionnaire est la Société des festivals de Montréal. Au lendemain de la première édition, le FIFM soumet une première requête au gouvernement du Québec, qui n'a toujours pas de ministère des Affaires culturelles. Juneau et Cadieux s'adressent donc à Paul Gérin-Lajoie, ministre de la Jeunesse, mais aussi à René Lévesque². Ils ont aussi tout de suite dans la mire le Conseil des Arts du Canada et le Conseil des Arts métropolitain.

Les fondateurs avaient vu un peu trop grand en 1960, en espérant des revenus de 40 000\$ pour des dépenses d'environ 20 000\$. En réalité, en novembre 1960, le FIFM a un déficit de 28 000\$ qu'il espère combler en demandant des octrois de 18 000\$ à la province, de 10 000\$ au Conseil des Arts métropolitain et de 15 000\$ au Conseil des Arts du Canada, pour la suite des activités³. Juneau et Cadieux rencontrent le Secrétaire de la province, Lionel Bertrand, qui leur explique qu'il n'a pas les pouvoirs de leur octroyer une subvention⁴. Ils veulent alors se tourner directement vers le premier ministre Jean Lesage, mais finalement Juneau, Cadieux et Jean Marchand rencontrent le procureur général Georges-Émile Lapalme, le 22 février 1961. Lors de cette réunion, on parle beaucoup de censure, mais aussi de financement. À cette date, en ce qui

¹ Les chiffres sont tirés du document du FIFM « Pourquoi le Festival international du film de Montréal est-il un festival non-compétitif ? - Pourquoi le restera-t-il ? », 1966, 8 p., Médiathèque, 2001.0404.14.AR.

² FIFM, PV, 28 septembre 1960, Médiathèque, 2001.0403.51.AR.

³ FIFM, PV 28 novembre 1960, Médiathèque, 2001.0403.51.AR.

⁴ FIFM, PV, 23 février 1961, Médiathèque, 2001.0403.54.AR.

concerne leur demande d'octroi, « M. Lapalme ne peut pas agir positivement¹. » À la mi-avril, la Ville de Montréal a accepté de donner 10 000\$ et le Conseil des Arts du Canada la moitié de la somme demandée, soit 7 500\$. Au provincial, le ministère des Affaires culturelles vient tout juste d'être créé officiellement et il n'y a toujours pas de conseil pour évaluer les dossiers. Fin avril, Jean Octeau est en charge de la demande² et, à la mi-mai, ils reçoivent le premier chèque du ministère des Affaires culturelles.

L'année suivante, le FIFM demande 35 000\$ au provincial, le même montant à la Ville et 5 000\$ au fédéral. À partir de ce moment, selon la tendance observée, le gouvernement provincial sera le plus généreux, accordant jusqu'à 45 000\$ dès 1965, la Ville de Montréal vient au second rang en restant autour des 10 000\$ et le gouvernement fédéral au dernier rang en hésitant à verser 5 000\$. En 1962, le Conseil des Arts du Canada refuse d'accorder 5 000\$ au Festival, en même temps, les organisateurs apprennent que la ville de Berlin-ouest accorde une subvention de 150 000\$ à son festival. En 1967, le Conseil des Arts du Canada regarde moins à la dépense en ce 100e anniversaire de la Confédération, aussi accorde-t-il 50 000\$ au FIFM³. L'organisation des Semaines du cinéma partout au Québec, en Ontario et le Nouveau-Brunswick justifie également une subvention non négligeable de 30 000\$ de la part de l'organisme fédéral⁴.

Le déficit récurrent et la difficulté d'obtenir des subventions année après année amènent leur lot de remises en question. En 1966, la nervosité est à son comble à la veille de la tenue du Festival. Début juillet, Rock Demers fait rapport de la situation. Au 30 juin, le déficit était de 12 105 \$, il avait augmenté de 9 400 \$ au 8 juillet, et augmenterait de 2 000 \$ par jour à compter du 11 juillet. Les solutions envisagées sont encore radicales et le salut passe encore par Québec, au ministère des Affaires culturelles.

Le Festival reçoit finalement une première tranche de 25 000\$ sur 45 000\$. Les organisateurs ne sont pas au bout de leurs peines puisque le ministère des Affaires culturelles commence à trouver que le FIFM manque de transparence⁵. Le ministre Jean-Noël Tremblay et le sous-ministre Guy

¹ FIFM, PV, 23 février 1961, Médiathèque, 2001.0403.54.AR.

² FIFM, PV, 29 avril 1961, Médiathèque, 2001.0403.54.AR.

³ FIFM, PV, CA, 8 juillet 1967, Médiathèque, 2009.0120.75.AR.

⁴ FIFM, PV, CA, 28 novembre 1967, Médiathèque, 2009.0120.75.AR.

⁵ FIFM, « Lettre à monsieur le ministre Jean-Noël Tremblay ministre des Affaires culturelles », 24 août 1966, Médiathèque, 2009.0120.74.AR.

Frégault exige des pièces justificatives avant d'accorder le reste de la subvention. Frégault annonce que le Ministère fera des versements graduels. Marc Lalonde et Rock Demers se rendent alors au plus vite à son bureau avec en main un contre-rapport « concernant les \$13,889.91 dits "sans justificatifs" par Lucien Cartier, agent vérificateur pour le compte de l'auditeur de la province¹. » Les choses rentrent dans l'ordre, mais cet incident montre à quel point le modèle financier du Festival est fragile et dépend en grande partie de ses rapports avec le ministère des Affaires culturelles de Québec.

2.3 Un festival international non-compétitif

Alors que de nouveaux festivals se créent un peu partout dans le monde dans les années quarante, les villes et les pays se retrouvent rapidement en concurrence, chacun déplorant le trop grand nombre de festivals en simultané et la difficulté de coordonner l'obtention des films qui en découlait. Comme chaque pays tient jalousement à son ou ses festivals, l'encadrement viendra finalement de la part des producteurs qui décident de mieux coordonner l'accès à leurs films.

Au plan des festivals du film, la Motion Picture Association of America (MPAA) annonce en 1949 que ses films ne participeraient désormais qu'à un seul événement par an et que celui-ci devrait être « organisé par un gouvernement² ». L'année suivante, en 1950, la Fédération internationale des associations de producteurs de films (FIAPF) s'alignait sur la politique de la MPAA. La FIAPF tient sa première réunion à Cannes, le 27 février 1950³. La Fédération instaure à ce moment un classement des festivals, la classe A est réservée aux manifestations compétitives décernant des prix. De plus, les festivals doivent être liés de très près aux autorités gouvernementales. La catégorie B regroupe les festivals d'initiative non gouvernementale, qu'ils soient compétitifs ou non. À Montréal, si les fondateurs du FIFM cherchent rapidement l'approbation de la FIAPF, ils saisissent toutefois mal l'omnipotence de la MPAA comme nous le verrons.

Dès le départ, en janvier 1960, les organisateurs sont conscients de la nécessité de l'accréditation de la FIAPF. Pierre Juneau passe par ses contacts à Unifrance-Films, Jacques Nicaud et Robert

¹ FIFM, PV, CA, 5 septembre 1966, Médiathèque, 2009.0120.74.AR.

² Loredana Latil, *Le festival de Cannes sur la scène internationale*, Paris, Nouveau monde, 2005, p. 92.

³ *Ibid.*, p. 83.

Cravenne, pour plaider sa cause en Europe. Si le Festival est tardivement reconnu par la FIAPF en 1960, il obtient rapidement son sceau pour 1961¹, n'acquérant toutefois pas la cote A puisque non-compétitif et d'initiative privée. Même s'ils espéraient obtenir une reconnaissance définitive par la FIAPF, les organisateurs doivent renouveler leur adhésion plusieurs années encore.

Année après année, les responsables du Festival doivent répondre aux questions soulevées par le statut non-compétitif du FIFM. Journalistes, cinéphiles et représentants d'organismes subventionnaires se demandent si ce statut ne prive pas le FIFM de son éclat et de son prestige à l'étranger. N'est-il pas ainsi confiné à tenir un rôle de second et de troisième ordre ?

Vers 1966, le FIFM produit un rapport de huit pages visant à répondre à ces interrogations. On y explique que le but premier du Festival était de faire un événement culturel et que « cet objectif ne pouvait être atteint qu'à la condition de pouvoir décider tout à fait librement du contenu de la programmation et de pouvoir inviter tout film produit à travers le monde au cours des douze derniers mois². » On rappelle également qu'un festival compétitif doit présenter des films inédits, ce qui réduit considérablement le choix, d'autant plus que le FIFM a lieu, comme ils en sont pleinement conscients, « tout juste après Cannes, San Sebastian, Karlovy Vary (ou Moscou), Berlin et Locarno, et tout juste avant Venise³. » Si ce statut concorde par un heureux hasard avec leurs objectifs, les administrateurs du FIFM savent très bien qu'ils sont, de toute manière, limités par le classement de la FIAPF dont l'approbation est absolument nécessaire pour obtenir la plupart des films. Montréal s'accommode très bien de son statut puisque « un festival non-compétitif a un rôle important à jouer à l'échelle nationale vis-à-vis le cinéma en tant qu'art⁴ ».

Maintenant que nous connaissons la place du Festival dans le monde et sa relative importance, il est temps de voir comment étaient sélectionnés les films pour remplir cette mission culturelle en Amérique.

¹ FIFM, PV, 2 janvier 1961, Médiathèque, 2001.0403.54.AR.

² FIFM, document administratif, « Pourquoi le Festival international du film de Montréal est-il un festival non-compétitif ? - Pourquoi le restera-t-il ? », 1966, p. 1, Médiathèque, 2001.0404.14.AR

³ *Ibid.*, p. 2.

⁴ *Ibid.*

2.4 Sélection des films

2.4.1 Le cas américain et la Motion Picture Association of America (MPAA)

Le FIFM a été créé en partie pour résister à l'hégémonie culturelle américaine en diversifiant la provenance des films, il était donc normal que le comité sélectionne peu de films réalisés aux États-Unis. Les membres du comité n'étaient pourtant pas à tout prix contre la présence du cinéma états-unien, cherchant même à obtenir des films grand public.

En 1960, pour une raison inexplicable, ils ratent la chance de programmer *Psycho* d'Alfred Hitchcock. Lors d'une rencontre avec les distributeurs en novembre 1961, Romeo Goudreau¹ (Affiliated Pictures) dira : « I had *Psycho* and never heard of you². » En 1961, on pense obtenir le film indépendant *The Connection* de Shirley Clarke. En 1962, ils savent qu'Alfred Hitchcock Productions a commencé à tourner le film *The Birds*, le 6 mars. Ils décident « de voir les possibilités d'obtenir ce film³. » Même si le FIFM n'obtiendra jamais un Hitchcock ou l'équivalent, cela démontrait leur intérêt envers le cinéma américain hollywoodien ou indépendant. Le principal problème vient du fait que, au départ, les organisateurs du FIFM n'avaient pas tout-à-fait compris la politique internationale restrictive des studios américains. Ou alors tentaient-ils de la contourner ?

En 1961, bien que Germain Cadieux ait envoyé une lettre à plusieurs ambassades, dont celle des États-Unis, aucun long métrage américain n'est au programme. Une vingtaine de courts métrages sont toutefois présentés, notamment quelques films expérimentaux comme *Desistfilm* de Stanley Brakhage⁴, *The Very Eye of Night* de Maya Deren, *Motif* de Carmen D'Avino et *Dance Chromatic* d'Ed Emshwiller.

¹ Romeo Goudreau a été vice-président de MGM à Montréal sous William Guss en 1958. Il passe ensuite comme « canadian branch manager » pour Paramount à Montréal, ce qui explique qu'il « avait *Psycho* ». Voir *Motion Picture Daily*, avril-juin et juil.-sept. 1959. En 1962, le FIFM identifie Harvey Harnick, qui était président de la Columbia Pictures Canada, et Romeo Goudreau à la compagnie « Affiliated Pictures ». Nous n'avons pas trouvé d'information permettant d'expliquer plus en détails ce qu'est cette entreprise de distribution ni ce qui y aurait rapproché Harvey et Goudreau.

² FIFM, PV, 3 novembre 1961, Médiathèque, 2001.0403.54.AR.

³ FIFM, PV, CO, 5 avril 1962, Médiathèque, 2001.0403.57.AR.

⁴ Pour l'occasion, Stanley Brakhage s'est lui-même chargé de faire tirer une nouvelle copie, rencontrant beaucoup de difficultés pour y parvenir. Guy L. Coté le remercie longuement dans une lettre pour *Desistfilm*, qu'on avait également présenté quatre ans auparavant aux cinéastes de l'ONF, et qu'il compare à *Loving* et *Sirius*. « ...It had

Au lendemain de la deuxième édition du Festival, Germain Cadieux et Pierre Juneau rencontrent William Elman, président du Montreal Film Board of Trade et d'Astral Films. Celui-ci se montre très enthousiaste à l'égard de la manifestation montréalaise et « il croit d'extrême importance d'obtenir lors du prochain Festival un film américain ("Major")¹. »

Cadieux et Juneau ne perdent pas de temps et communiquent avec Taylor Mills, de la MPAA, avant la fin de l'année. Celui-ci juge l'événement intéressant et important, mais il souligne la difficulté de gagner l'appui de l'industrie du cinéma pour le Festival. Il suggère au FIFM d'obtenir la collaboration de John J. Fitzgibbons, le président de Famous Players Canadian Corporation Ltd. pour arriver à leurs fins. Avec le concours de William Lester, Pierre Juneau commence alors à planifier une réunion avec William Elman, John J. Fitzgibbons et Gaston Théroux (Quebec Allied Theatrical Industries)².

Une lettre de Taylor Mills vient rapidement interrompre ces démarches³. Le 18 janvier 1962, le comité prend pleinement connaissance de la politique de la MPAA à l'égard des festivals : « Cette lettre indique qu'il ne faut pas compter sur la participation des producteurs de Hollywood. Il est décidé de ne pas entreprendre de projet en vue de l'obtention d'un major américain. Le secrétaire communiquera la teneur de cette lettre à monsieur Elman du Montreal Film Board et monsieur Juneau en fera part à monsieur Lester⁴. »

À partir de janvier 1962, même si les organisateurs mettent moins d'efforts en vue d'obtenir un film des grands studios, l'espoir reste vivant. En 1963, le consulat des États-Unis nourrit les attentes en faisant savoir par Fernand Cadieux que « ce pays pourrait cette année participer au Festival⁵. »

quite an impact on some of our younger film-makers who wished to break away from the stereotyped kind of filming that was then prevalent. And I must say that today, although jiggy shots and shaky pans are to be seen in every candid eye, nouvelle vague film, *Desistfilm* remains a powerful experience. » À la même date, Guy L. Coté écrit aussi à Maya Deren pour la remercier. Lettre du 17 septembre 1961 adressée à Stanley Brakhage sur Crisman, Salina Star Route, Boulder, Colorado. Médiathèque, 2001.0404.07.AR.

¹ FIFM, PV, 28 septembre 1961, Médiathèque, 2001.0403.54.AR.

² FIFM, PV, 4 janvier 1962, Médiathèque, 2001.0403.57.AR.

³ Malheureusement, nous n'avons pu retrouver cette lettre dans les archives. Celle-ci aurait permis de savoir quels arguments Taylor Mills pouvait avancer au nom des producteurs.

⁴ FIFM, PV, 18 janvier 1962, Médiathèque, 2001.0403.57.AR.

⁵ FIFM, PV, CO, 14 février 1963, Médiathèque, 2001.0403.61.AR.

Comme le dossier stagne, le comité plénier se réunit un peu plus tard en avril 1963 et il décide de s'adresser non seulement au consulat mais aussi à l'ambassade :

Il est proposé d'écrire une lettre à Johnston, (envoyer copie-mère à l'ambassade), laquelle lettre serait un mémoire sur le FIFM. Ce qu'il est, ce qu'il veut faire, sa position théorique vis à vis les États-Unis, et le peu de succès de cette politique jusqu'à aujourd'hui. L'inviter à présider la soirée américaine. Exprimer le souhait « que le cinéma américain participe à la vie culturelle canadienne comme il participe à sa vie commerciale¹ ».

Le FIFM passe par d'autres voies pour se rapprocher des États-Unis, comme la William Morris Agencies. Cette dernière entreprise s'intéresse à la distribution et est en faveur des festivals de films, mais sa politique à l'égard de la présence du cinéma américain à l'étranger est « tout faire mais rien officiellement². » Ses représentants promettent de venir voir ce qu'est le FIFM. Pierre Juneau rencontre également Joe Sugar, vice-président de la Fox, à New York à l'été 1963 pour faire connaître Montréal.

Autre intermédiaire pour se faire connaître au Canada anglais et aux États-Unis : les critiques. En 1963, on paie le voyage aux critiques américains Vince Canby (*Variety*), Archer Winsten (*New York Post*) et Bosley Crowther (*New-York Times*) ainsi qu'au Canadien Gerald Arthur Pratley³.

Malgré tous ces efforts et ces espoirs, le Festival n'obtiendra jamais un major américain jusqu'en 1967. Sur huit années, le Festival n'a présenté en tout que douze longs métrages des États-Unis. Onze de ces films, plus des dizaines de courts métrages, étaient indépendants et appartenaient bien souvent au cinéma expérimental ou alors au « New American Cinema ».

Bonnie and Clyde fut le seul blockbuster-en-devenir présenté au Festival en 1967 à titre d'essai car le studio ne croyait pas un succès possible à grande échelle⁴. Même cette exception d'un major au FIFM ne passa pas par le réseau officiel de distribution. Les correspondants du Festival

¹ Johnston est probablement à l'emploi du consulat des États-Unis à Montréal. FIFM, PV, comité plénier, 11 avril 1963, Médiathèque, 2001.0403.61.AR.

² FIFM, PV, comité plénier, 29 avril 1963, Médiathèque, 2001.0403.61.AR.

³ *Ibid.*

⁴ « Entrevue avec Rock Demers » (2010, 11 septembre). Propos recueillis par Antoine Godin, *Hors Champ* [En ligne]. <http://www.horschamp.qc.ca/spip.php?article404> (Page consultée le 6 juin 2016)

à New York, Marshall Lewis et Rudy Franchi, avaient monté l'opération avec la Warner pour tenir la première mondiale de *Bonnie and Clyde* à Montréal, dans le cadre d'Expo 67¹.

Auparavant, certains films de grands réalisateurs américains avaient été au programme, cependant qu'ils représentaient uniquement un intérêt cinéphilique à titre d'hommage. Ainsi on présenta *The Wedding March* (1928, É.-U.) d'Erich von Stroheim en 1964; *Straight Shooting* de John Ford, un film de 1917 qui avait été perdu puis retrouvé; et *Liliom* (1934, France) de Fritz Lang en 1967.

Les raisons pour lesquelles les grands producteurs américains ne voulaient pas présenter leurs films dans les festivals étaient les mêmes évoquées par les distributeurs au Canada. Aussi, avant de voir les liens du Festival avec le cinéma indépendant, il faut revenir sur ses relations avec les représentants de l'industrie au Canada, révélatrices en la matière.

2.4.2 Attitude de l'industrie

Au lendemain de la deuxième édition du Festival, le 3 novembre 1961, le conseil d'administration du FIFM organise à l'Hôtel Ritz Carlton une importante rencontre qui réunit ses membres avec des politiciens et un grand nombre de distributeurs. On y retrouve notamment Guy Frégault, alors sous-ministre des Affaires culturelles; Léon Lortie, du Conseil des Arts et du comité exécutif de Montréal; Guy Roberge, commissaire du gouvernement à la cinématographie et président de l'Office national du film du Canada; William Lester, président et gérant général de United Amusements Corporation Limited; William Elman, président du Montreal Film Board of Trade et d'Astral Films; et Gaston Thérout de Quebec Allied Theatrical Industries².

¹ « Entrevue avec Robert Daudelin » (2010, 11 septembre). Propos recueillis par Antoine Godin, *Hors Champ* [En ligne]. <http://www.horschamp.qc.ca/spip.php?article402> (Page consultée le 21 novembre 2016)

² La liste complète des participants est : Guy Frégault (ministère des Affaires culturelles), Léon Lortie (Conseil des Arts et du comité exécutif de Montréal), Guy Roberge (ONF), Mlle Suzanne Guinard (Baron Films), William Lester, Thomas Cleary, Alex Adilman (Consolidated Theatres et United Amusement), William Elman (Montreal Film Board of Trade & Astral Films), Romeo Goudreau (Affiliated Pictures Corporation Ltd, 200 Northcliffe Ave), Arthur Cohen (Warner Bros), John A. Verge (Screen Gems), Georges Arpin (France Film), Maurice Diamond (International Film Distributors Ltd, IFD, 5801 Monkland, Montréal), William Guss (MGM), Gordon Lightstone (Twentieth), Sam Kunitzky (United Artists), Fernand Seguin (Amerivision), J. Oupcher et H. Cohen (Atlas Film), Michael Costom (Ciné-Art Film), Robert Hollier (Unifrance Film) et Gaston Thérout (Quebec Allied Theatrical Industries).

Du Festival international du film de Montréal: Yves Ménard, Réal Benoit, Jean-François Pelletier, Pierre Juneau, Fernand Cadieux, Marc Lalonde et Germain Cadieux.

Table d'honneur : Guy Frégault, Léon Lortie, Guy Roberge, William Lester, William Elman, Fernand Cadieux.

William Elman souligne que beaucoup de films invités aux festivals sont déjà assurés d'un succès commercial, expliquant l'indifférence courante des distributeurs à leur égard. Suite à plusieurs échanges, les distributeurs et les exploitants de salle s'entendent à l'effet que la présentation d'un film au Festival est, dans certains cas, un handicap lors de son exploitation ultérieure dans les salles commerciales, particulièrement sur le marché plus fragile situé en dehors des grands centres urbains. Un film programmé au Festival est souvent annoncé comme film d'art (« arty film ») alors qu'à l'opposé les distributeurs et les exploitants craignent justement cette étiquette qui risque selon eux de restreindre leur clientèle.

Comme le disait très clairement Elman dans un anglais pratique : « Festival puts an arty tag on the film - Too arty for my theatre - can't sell¹. » Elman croit que les publicistes du Festival devraient travailler à convaincre le public que les films présentés au Festival visent tous les publics.

Les problèmes soulevés et les positions apercevables lors de cette réunion permettent de comprendre plus généralement l'attitude des producteurs et des distributeurs, peu importe l'ampleur de leurs opérations. Les exploitants de films à succès n'ont pas à se soucier des festivals et de leurs conditions limitant les profits. À l'opposé, lorsque la réussite d'un film n'est pas assurée en salle, les distributeurs ont l'impression de perdre leur maigre public au profit des festivals. Dans les deux cas, seule la foi dans la mission culturelle des films peut amener un distributeur à laisser son film aux mains des programmeurs d'un festival. Entre l'indifférence et la nuisance, il reste les cas positifs où le distributeur croit qu'une première dans un festival ou même une tournée peut placer son film en haut de la vague. C'est surtout le cas pour les distributeurs de films indépendants et de films d'art, dont les films seraient même souvent invisibles sans l'apport des festivals.

Les organisateurs du Festival quant à eux veulent d'abord et avant tout faire découvrir le cinéma d'art tout en ayant conscience d'un équilibre nécessaire avec des films plus populaires ou conventionnels. Entre temps, les organisateurs avaient également pu se rendre compte à quel point il était difficile d'être dans les bonnes grâces des grands studios américains, que le Festival

FIFM, PV, 3 novembre 1961, 8 p., Médiathèque, 2001.0403.54.AR.

¹ FIFM, PV, 3 novembre 1961, 8 p., Médiathèque, 2001.0403.54.AR.

soit étiqueté « arty » ou non. Dans tous les cas, le Festival hébergerait exclusivement le cinéma américain indépendant.

2.4.3 Cinéma indépendant

Au tout début des années soixante, plusieurs cinéastes américains indépendants se sont organisés à New York pour produire et distribuer leurs films. Plus d'une vingtaine d'artisans du New American Cinema fondaient la Film-Makers Cooperative en 1961¹.

Dès le départ, le cinéma de ce groupe est très apprécié et présent au FIFM, probablement sous l'impulsion de Guy L. Coté. En fait, ce cinéma domine complètement le volet américain de 1960 à 1967. En 1960, le seul long métrage en provenance des États-Unis est *Jazz on a Summer's Day* (1959) de Bert Stern, tout comme en 1964 avec *The Cool World* de Shirley Clarke. En 1963, le premier long métrage d'Adolfas Mekas, *Hallelujah the Hills*, côtoie *The Chair* et *Jane* de Drew Associates. En 1961, aucun long métrage américain n'est au programme, toutefois le New American Cinema Group est très bien représenté avec des courts métrages de Robert Breer, Shirley Clarke, Ed Emshwiller, Stanley Brakhage, Carmen D'Avino, Bruce Conner, Richard Leacock, Stan Vanderbeek, Maya Deren, John Korty et James Whitney. Ces auteurs ont donc été présentés à Montréal avant même la création de l'International Film Exposition par la Film-Makers Cooperative en 1963².

Comme nous l'avons rapidement vu dans l'affaire *Bonnie and Clyde*, les correspondants du FIFM à New York étaient Rudy Franchi et Marshall Lewis. Dans les années soixante, ceux-ci étaient programmeurs au Bleecker Street Cinema, salle que le cinéaste Lionel Rogosin avait créée en 1960 pour présenter son film *Come Back, Africa*³. Rogosin faisait aussi partie du New American Cinema. Pour citer un dernier exemple du réseau social autour de ce groupe, Richard

¹ Voir David E James, *To free the cinema : Jonas Mekas & the New York underground*, Princeton, N.J., Princeton University Press, 1992, viii, p. 256.

²Cette exposition ambulante visait à répondre aux demandes grandissantes envers le cinéma indépendant ou « underground » américain. Le directeur de l'« International Film Exposition » est David C. Stone, le directeur de la programmation est Jonas Mekas. Les bureaux sont les mêmes que la Film-Makers Cooperative et le magazine *Film Culture*, situés au 414 Park Avenue South, New York. FIFM, correspondance, 1963, Médiathèque, 2001.0405.01.AR. Voir en annexe : « Tentative program of the International film exposition of the New American Cinema ».

³ Film que le comité organisateur avait en vue en avril 1960 mais qui n'a finalement pas été présenté. FIFM, PV, 13 avril 1960, Médiathèque, 2001.0403.51.AR.

Leacock y était très actif tout en étant membre de l'équipe de documentaristes Drew Associates, dont quelques films ont été présentés au FIFM.

Tout comme le cinéma américain, le cinéma anglais présent au FIFM appartient presque exclusivement au Free Cinema ou à la British New Wave. En 1960, on commence déjà en grand avec *We Are the Lambeth Boys* (1959) de Karel Reisz. En 1961, 1962, 1963 et 1966, un seul long métrage britannique est à l'affiche et il appartient chaque fois au Free Cinema : *Concrete Jungle* de Joseph Losey, *A Kind of Loving* de John Schlesinger, *This Sporting Life* de Lindsay Anderson et *Morgan* de Karel Reisz. En 1965, on montre *Darling* de John Schlesinger.

La Nouvelle Vague française est aussi bien représentée dès 1961 avec Jean Rouch et Jacques Demy, puis au cours des années suivantes : Eric Rohmer, François Truffaut, Agnès Varda et surtout Jean-Luc Godard, qui a un film sinon deux au programme de 1962 à 1967.

Enfin, les organisateurs se passionnent pour le nouveau cinéma tchécoslovaque et polonais comme nous aurons l'occasion de le voir dans le volet consacré à cet effet.

Des États-Unis à la Pologne, en passant par la France, il apparaît que les organisateurs du Festival firent la part belle aux « nouvelles vagues » dès 1960-1961 et que cet engouement ne se démentit point jusqu'en 1967. Quand les pressions s'exerceront à partir de 1965-1966 sur les comités administratif et organisateur du FIFM pour un cinéma plus « jeune », « nouveau » ou indépendant, nous devons regarder de près ce que les revendicateurs avaient en vue pour comprendre leurs critiques à l'égard de programmes qui semblaient pourtant répondre à ces exigences¹.

New York, le grand centre culturel et commercial, ne permet pas seulement aux organisateurs de se procurer des films indépendants américains, mais également d'autres pays par le biais des divers représentants.

¹ Voir en annexe la liste exhaustive établie par le comité en 1966 : « 1966 : Cinéastes d'aujourd'hui ».

2.4.4 Critères de sélection

En 1962, Germain Cadieux a plusieurs rendez-vous à New York. Il rencontre par exemple Peter Horner de la Kingsley-International Pictures¹, qui a distribué depuis 10 ans surtout des films français, comme *L'amant de lady Chatterley* (1955) de Marc Allégret et *Et Dieu créa la femme* (1957) de Roger Vadim. Horner propose toutefois à Cadieux les films indépendants *Play Ball!* de Jean Dasque et *A Sky Full of People* de Barry K. Brown². Il rencontre également John Hubley pour son film *Of Stars and Men*; Richard Leacock de la Robert Drew Associates pour des documentaires; Lewis Allen, producteur de *Lord of the Flies* de Peter Brook; Janus Film pour les droits de *Jules et Jim* de François Truffaut; et probablement la Times Film Corporation pour les droits de *Eclipse* de Michelangelo Antonioni. Il voit également Rudy Franchi au sujet de *Peau d'été* de Leopoldo Torre Nilsson, *Les bas-fonds* et *Yojimbo* d'Akira Kurosawa, ainsi qu'une rétrospective Chaplin. Franchi en bon allié « est prêt à travailler à forfait, de même façon que l'année dernière³. » Enfin, et non le moindre, Cadieux a un entretien avec Joseph Maternati, directeur du French Film Office qui représente le Centre National de la Cinématographie et Unifrance à New York. Les films à discuter avec Maternati sont : le *Procès de Jeanne d'Arc* de Robert Bresson, *Vie privée* de Louis Malle, *Le cave se rebiffe* de Gilles Grangier et *High Journey* réalisé par Peter Baylis et produit par Louis Dolivet.

En 1962, les organisateurs du FIFM ont donc déjà un certain nombre de contacts à New York qui les relient aux réseaux américains et internationaux de la critique, de la production et de la distribution.

Même s'il y a un programmateur et un ou des sélectionneurs comme Germain Cadieux, tout le cercle du FIFM participe à la sélection des films, au gré des lectures, des rumeurs, des voyages personnels et professionnels ainsi que des hasards. Ainsi Claude Sylvestre passe par Paris et Londres en 1961 à la recherche de films intéressants. En 1962, le Festival paye en partie le voyage de Marcel Martin qui doit passer par Cannes, Prague, Varsovie et Karlovy-Vary comme

¹ La Kingsley-International Pictures devait disparaître avec son fondateur Edward Kingsley en 1962.

² Selon les notes prises dans le procès-verbal du 2 et 3 avril, le synopsis du film *A Sky Full of People* est « Le premier rendez-vous de 2 adolescents sur les toits de New York ». On rapport également une courte critique de Jonas Mekas « The film demonstrates the vitality of the New York School of filmmaking ». Enfin, on rajoute que « Rudy Franchi dit que c'est bon ». Le film ne sera pas présenté au FIFM. FIFM, PV, 2 et 3 avril 1962, Médiathèque, 2001.0403.57.AR.

³ *Ibid.*

chasseur de films. Fernand Cadieux et Pierre Juneau doivent le rejoindre à Paris. En 1962, Guy Joussemet se rend de son côté au Festival de Berlin. Germain Cadieux quant à lui va à New York. Plus tard, Gilles Carle voit des films à Cuba en 1963, Rock Demers est en Tchécoslovaquie en 1963, Fernand Cadieux est en Italie en 1964, Maurice Bulbulian est allé au Mexique en 1967, etc.

Les organisateurs s'informent, voyagent et voient des films, mais ultimement, quelles raisons justifient la sélection ? Pourquoi un film est-il retenu ou rejeté ?

Depuis les années quarante, les cinéphiles ne cessent de parler d'« œuvres de grande valeur » ou de « longs métrages de qualité » en les opposant aux films de commande des grands studios destinés au grand public. Dans les faits, quand vient le temps de choisir des films scientifiques, pour enfants, pédagogiques, d'art ou expérimentaux, les critères présidant à la sélection ne sont pas toujours évidents à expliquer ou à défendre. Marcel Martin, qui écrit à Germain Cadieux depuis Prague en juin 1962, est le plus transparent à ce sujet : « J'essaie de faire abstraction de mes goûts personnels en voyant tous les films. J'y arrive avec assez de peine, mais je crois que j'y arrive¹. »

Les critères de sélection varient selon la qualité du film, principalement d'après l'appréciation des critiques professionnels et des organisateurs du FIFM. De plus, la priorité s'établit selon l'âge du film, la longueur, l'exclusivité, la possibilité de faire venir les acteurs ou les réalisateurs, les droits de distribution et la censure (politique ou morale). En 1962, Marcel Martin définit les critères de qualité qui devraient guider le comité dans sa sélection :

Le succès du festival dépendra de la qualité des films. Nous voulons qu'un jour on dise qu'un film a été jugé excellent parce qu'il a été présenté au festival. Critères pour le choix d'un film: sa qualité et sa beauté - parfois difficile à reconnaître. Dans la plupart des cas il faut se fier aux critiques. Il faut aussi tenir compte de la disponibilité des films. Il est plus difficile de présenter un film qui a été présenté à NY pendant une certaine période de temps².

¹ FIFM, lettre de Marcel Martin à Germain Cadieux de Prague, 9 juin 1962, Médiathèque, 2001.0403.56.AR.

² FIFM, PV, réunion de consultation à l'École des Beaux-arts, 9 février 1962, Médiathèque, 2001.0403.57.AR.

Si les goûts ont pu se cristalliser autour de certains choix de films, ils l'ont également été autour d'événements spéciaux.

2.5 Événements spéciaux¹

À partir de 1961, les organisateurs diversifient la formule du Festival et tentent d'étendre son influence culturelle par différents moyens. En 1961 et 1962, on crée la section spéciale « Cinéma scientifique » qui a lieu au mois d'août pendant le Festival international. En 1963, on laisse tomber cette section au profit du nouveau Festival du cinéma canadien, qui a également lieu en août sous les auspices du FIFM. Autre grande nouveauté cette année-là, on crée un événement qui n'a pas lieu en août au Loew's. En effet, les « Journées du cinéma tchécoslovaque » se tiennent à la Comédie canadienne en juin. L'année suivante on réitère l'expérience avec la « Semaine du cinéma italien ».

En 1965 et 1966, la formule est encore plus éclatée avec « Les 7 jours du cinéma » dont le programme se promène tour à tour à Sherbrooke, Trois-Rivières, Québec et Hull. En 1968, on répète la tournée des villes, Hull en moins, en allant encore plus loin à London, Sudbury, Rimouski et Moncton. En même temps, on monte des programmes, toujours hors festival, sur le cinéma tchécoslovaque, suédois et hongrois.

En 1967, tous les efforts sont concentrés sur l'Expo 67, on organise notamment une grande rétrospective du cinéma d'animation et on lance le concours de court métrage « Terre des hommes ». En plus de voir plus en détails en quoi consistaient ces événements spéciaux, il faudra expliquer pourquoi le FIFM ne réussit pas à organiser de Semaine du cinéma français. Mais tout d'abord, voyons comment la trilogie *La Condition de l'homme* de Masaki Kobayashi devint accidentellement un « événement » à elle seule.

2.5.1 Japon

En 1992, à la question posée par la Cinémathèque québécoise : « Y a-t-il des invités de ces premières années du festival dont vous gardez un souvenir particulier² ? », Juneau, Coté et

¹ La liste complète des films se trouve à l'annexe « Événements spéciaux de 1961 à 1968 ».

² Daudelin, « Anatomie d'un festival », p. 11.

Demers répondent unanimement : « [Masaki] Kobayashi¹ ! ». Dans cette entrevue, Rock Demers explique que « c'est d'ailleurs [Akira] Kurosawa qu'on avait invité, or il ne pouvait pas venir et, à la dernière minute, on nous a suggéré Kobayashi, qu'on ne connaissait pas mais dont le film *La Condition humaine* nous était connu par les revues de cinéma, par suite de sa projection à Venise [24 août au 7 septembre 1960, le film était en compétition²]. » En fait, le comité avait le film en vue depuis au moins le mois de février³ et, en mai 1961, tenait absolument à avoir Kobayashi car si leurs démarches auprès de Pathé et Shochiku ne devaient donner aucun résultat, ils tenteraient de nouvelles demandes auprès du corps diplomatique et consulaire japonais en vue d'en arriver à leurs fins « surtout en ce qui concerne le film *No Greater Love* et l'invitation à la rencontre des cinéastes du réalisateur Kobayashi⁴. » En effet, l'événement spécial officiel de l'année était la Rencontre internationale de cinéastes.

Nul doute que le suspense demeure jusqu'à l'arrivée tardive de Kobayashi à Montréal. D'après Juneau : « Tout ça s'est décidé à la dernière minute, de sorte que nous avons reçu une copie sans sous-titres... Le festival était déjà commencé quand cette copie est arrivée. Nous l'avons projetée à l'ONF, à minuit, pour 25 personnes qui ont été renversées. Le consensus était clair : il fallait projeter ce film⁵ ! » Guy L. Coté rajoute : « J'ai donc préparé un *voice over* sur une Moviola de l'Office et je l'ai lu moi-même au Loew's, sans expérience et avec une installation improvisée, où je devais contrôler le volume sonore moi-même⁶... ». Toujours selon Juneau : « Cette projection nocturne [d'août 1961] avec le *voice over* de Guy fut un événement et Kobayashi fut transporté en triomphe dans la rue Sainte-Catherine. » En 2010, Rock Demers ne dira pas autre chose de cet événement : « Ce fut pour moi, et bien d'autres, le moment le plus émouvant de tous les festivals. C'était vraiment extraordinaire⁷. »

Le film *Il n'y a pas de plus grand amour* de Kobayashi fit une telle impression sur le comité que Fernand Cadieux décida de se rendre au Japon pour voir les deuxième et troisième parties de *La*

¹ Daudelin, p. 11.

² *Ibid.*

³ FIFM, PV, CO, 2 et 9 février 1961, Médiathèque, 2001.0403.54.AR.

⁴ FIFM, PV, CO, 11 mai 1961, Médiathèque, 2001.0403.54.AR.

⁵ Daudelin, p. 12.

⁶ *Ibid.*

⁷ « Entrevue avec Rock Demers » (2010, 11 septembre). Propos recueillis par Antoine Godin, *Hors Champ* [En ligne]. <http://www.horschamp.qc.ca/spip.php?article404> (Page consultée le 15 octobre 2016)

Condition de l'homme. Il prit les dispositions pour acquérir les droits de distribution de la trilogie au Québec. À son retour, plusieurs membres du comité du FIFM, comme Marcel Martin, Guy L. Côté, Bill Davies, Bernard Letremble¹, Arthur Lamothe, Rock Demers et Germain Cadieux prennent de leur temps pour se réunir spécialement dans le but de préparer cet événement hors saison.

Finalement Fernand Cadieux et le comité spécial n'avaient pas réussi à obtenir à temps le premier volet de la série, *Il n'y a pas de plus grand amour*. Il y eut donc *Le Chemin de l'éternité* et *La Prière du soldat* à l'affiche pendant deux semaines au cinéma Orpheum, du 9 au 22 mars 1962. Alain Resnais, de passage à Montréal, était à la première du film accompagné de Patrick Straram, Jean Antonin Billard et Arthur Lamothe². Gilles Sainte-Marie qui s'y trouvait aussi publia une critique dans sa chronique du samedi dans le *Nouveau Journal*³.

La trilogie pu finalement être montrée au complet, au moins une fois, au Collège Jean-de-Brébeuf, les 10, 11 et 12 janvier 1963 par un ciné-club enthousiasmé, comme en témoigne la Une du journal étudiant consacré à l'événement : « Grâce au Ciné-Club de Brébeuf : la trilogie japonaise de Kobayashi⁴. » Elle fut aussi présentée plus tard aux « 7 jours du cinéma de Sherbrooke », en mars 1966.

2.5.2 Semaines des cinémas nationaux : les obstacles

En 1962, Fernand Cadieux et Pierre Juneau voyaient grand en espérant revenir de Paris avec « des accords de principe avec Unifrance, Unitalia et Unijapan pour une semaine respectivement du cinéma français, italien et japonais⁵. » Ces trois institutions regroupent plusieurs grands producteurs qui y défendent leurs intérêts, un peu comme le fait la MPAA aux États-Unis. Cadieux et Juneau ont probablement en tête d'organiser des événements comme la Semaine du film français à Montréal de 1958, cette fois sous les auspices du FIFM. Ils se butent

¹ Réalisateur à Radio-Canada et à l'ONF.

² Patrick Straram, « Resnais à Montréal », *Liberté*, vol. 4, 22 (1962), p. 276-282.

³ Gilles Ste-Marie, « La route de l'éternité, La prière du soldat », *Le Nouveau journal*, samedi 10 mars 1962, p. vi-vii. On y retrouve aussi un article de Michel Brûlé : « Alain Resnais, ou l'intelligence sans prétention ».

⁴ N.S., « Grâce au Ciné-Club de Brébeuf : la trilogie japonaise de Kobayashi », *Brébeuf - Journal des étudiants du collège Jean-de-Brébeuf*, vol. XXXI, 4 (23 janvier 1963), p. 1.

⁵ FIFM, PV, CO, 3 mai 1962, Médiathèque, 2001.0403.57.AR.

toutefois à quelques problèmes très comparables à ceux rencontrés avec les industries canadienne et états-unienne.

Fin 1962, Max Cacopardo se rend en Italie en vue de préparer la semaine italienne. Selon son rapport en décembre, les enjeux sont clairs, Unitalia se ralliera à l'événement si le travail est déjà fait en amont et si le prestige est jugé suffisant¹. Un an plus tard, Fernand Cadieux devait se rendre en Italie pour préparer la Semaine italienne². Après d'autres rebondissements, délais et préparatifs, la Semaine du cinéma italien avait finalement lieu du 31 mai au 5 juin 1964, à la toute nouvelle Place des Arts.

Si les intérêts des producteurs italiens avaient pu coïncider avec ceux du FIFM, il en a été autrement du côté des producteurs français. Une Semaine du cinéma français était prévue à l'automne 1965 au cinéma Vendôme de la Place Victoria, mais Robert Hollier, représentant d'Unifrance à Montréal, trouve préférable que cela soit organisé par Unifrance pour avoir un « caractère nettement commercial ». Les sept films déjà programmés seraient repris dans un cinéma torontois la semaine suivante. Hollier semblait craindre l'étiquette « arty » qui aurait nui à la logique commerciale, en tout cas, il ne voyait aucun avantage à s'associer au Festival, même pas au nom du « prestige » tel qu'évoqué par les producteurs italiens.

Du côté du Japon, l'industrie semble aussi impénétrable, récalcitrante ou au moins aussi compliquée à approcher qu'aux États-Unis. À cela s'ajoute le fossé culturel qui rend les communications plus difficiles qu'avec l'Italie ou la France. Le dossier de la Semaine japonaise avance lentement. Les organisateurs tentent de passer par les contacts qu'ils ont établis à Shochiku, la compagnie de production de *La Condition humaine* de Kobayashi. En octobre 1963, le Festival reçoit une lettre du gérant de Shochiku leur demandant de plutôt faire parvenir leur proposition à la Motion Picture Association of Japan. Le Comité décide alors d'écrire à Shigero Wakatsuki, producteur de *La Condition humaine* à Shochiku³, pour le consulter⁴. En décembre 1964, le dossier n'a pas tellement avancé et on reporte la Semaine japonaise « vu l'état tout de

¹ FIFM, PV, CA et CO, 11 décembre 1962, Médiathèque, 2001.0403.57.AR.

² FIFM, PV, 11 décembre 1963, Médiathèque, 2001.0403.61.AR

³ Shigero Wakatsuki a produit les parties I et III de *Ningen no joken*, Tatsuo Hasoya la partie II. Masaki Kobayashi avait également participé à la troisième partie à titre de producteur.

⁴ FIFM, PV, CA, 24 octobre 1963, Médiathèque, 2001.0403.61.AR.

même assez précaire des finances¹. » Entre temps, Fernand Cadieux a démissionné et concentre ses énergies sur d'autres activités. Les nouveaux organisateurs quant à eux se passionnent de plus en plus pour la Tchécoslovaquie et la Pologne. La Semaine japonaise n'aurait jamais lieu.

2.5.3 Cinémas tchécoslovaque et polonais

Le Japon, l'Italie et la France étaient rattachés à la cinéphilie des années cinquante. L'admiration pour le cinéma de ces pays s'enrichit de nouveaux coups de cœur dans les années soixante, notamment envers le nouveau cinéma de la Tchécoslovaquie et de la Pologne. Marcel Martin, puis Robert Daudelin et Rock Demers s'intéressent de très près à ces pays et des rapports « organiques » favoriseront une rencontre particulière avec les Québécois.

Les premiers films de la Pologne sont présentés dès 1960 au Festival avec le long métrage *Cendres et diamant (Popiół i diament)* d'Andrzej Wajda et les courts métrages *Deux hommes et une armoire*, de Roman Polanski et Jakub Dreyer; *La Maison (Dom)*, de Walarian Boroczyk et Jan Lenica, ainsi que *La Souris et le chat*, de Wladyslaw Nehrebecki. Les courts métrages tchécoslovaques *Le Lion et la chansonnette*, de Bretislav Pojar et *Les Papillons ne vivent pas ici* de Miro Bernat sont également au programme.

En 1961, le Festival récidive avec le long métrage tchèque *Roméo, Juliette et les ténèbres (Romeo, Julie a tma)* de Jiri Weiss et le film polonais *Panique dans un train (Ludzie z pociagu)* de Kazimierz Kutz. Cette année-là et la suivante, la section des films scientifiques vient gonfler le nombre de films polonais, mais surtout tchèques, en plus des courts métrages en provenance des deux pays.

À partir de 1961, Rock Demers est engagé comme responsable permanent des représentations de films scientifiques. Comme Demers avait déjà la tâche de dénicher quelques films pour enfants, la Pologne et la Tchécoslovaquie font vite partie des pays de prédilection pour les longs et les courts métrages de fiction, d'animation et de science.

Au printemps 1962, Marcel Martin se rend en Pologne puis en Tchécoslovaquie, où il tisse des liens avec la communauté cinématographique. En Pologne, il est extrêmement bien reçu : « J'y ai été accueilli comme on accueillait sans doute les Princes héritiers. Je ne croyais pas que le tout

¹ FIFM, PV, CO, 15 décembre, 1964, Médiathèque, 2009.0120.72.AR.

allait prendre autant d'envergure : conférences de presse, interviews pour revues de cinéma, interview à la TV¹. »

Si les Canadiens sont de plus en plus intéressés par le cinéma de derrière le Rideau de fer, l'intérêt est réciproque : « Le Festival de Montréal est maintenant connu en Pologne. A la T.V. On a également montré des extraits de films canadiens (*Lonely Boy, La lutte, Very nice, very nice*) qui ont obtenu un succès foudroyant. Un seul danger: c'est que désormais le monde entier associe le Festival de Montréal à l'O.N.F.! Je n'y peux rien². »

Même si on lui a fait voir beaucoup de films, Marcel Martin ne retient que le long métrage *Sillages* de Roman Polanski, dont le titre changerait pour *Le Couteau dans l'eau*. Il remarque aussi des courts métrages, des films d'animation et des films pour enfants qui pourrait intéresser Rock Demers. Suite à cette visite en Pologne et en Tchécoslovaquie, le FIFM présente en 1962 le long métrage tchèque *Le Baron de Crac (Baron Prásil)* de Karel Zeman, aussi le film polonais pour enfant remarqué par Martin, *Je serai sculpteur (Historia zóltej cizemki)* de Sylwester Checinski ainsi que *La Toussaint (Zaduski)* de Tadeusz Konwicki. Enfin, cinq courts métrages et trois films scientifiques tchèques et polonais se trouvaient aussi au programme.

Le plus grand coup de foudre devait toutefois se produire en Tchécoslovaquie, aux dépens de la Pologne. Fin 1962, Robert Daudelin s'y trouve pour suivre « Les journées du court métrage tchécoslovaque ». Il écrit à ses congénères qu'il « se déclare enthousiaste en ce qui concerne les films exceptionnels pour enfants, scientifiques et d'animation. [...] Il est devenu un admirateur, un disciple de Pojar et propose dans le cadre du Festival de l'été prochain une "séance hommage" à Bretislav Pojar (aussi autres suggestions et indications dont il sera question à la prochaine réunion³). »

Entre temps, on abandonne le volet de films scientifiques, jugeant qu'il serait préférable que cet événement ait lieu pendant l'année scolaire pour plus de succès. En fait, ce volet est définitivement abandonné. Rock Demers, libéré des films scientifiques, se voit confier le travail de documentation et de définition sur le choix des films avec Guy L. Coté⁴. En janvier 1963,

¹ FIFM, Lettre de Marcel Martin à Germain Cadieux de Prague, 9 juin 1962, Médiathèque, 2001.0403.56.AR.

² FIFM, Lettre de Marcel Martin à Germain Cadieux de Prague, 9 juin 1962, Médiathèque, 2001.0403.56.AR..

³ FIFM, PV, CO, 6 décembre 1962, Médiathèque, 2001.0403.57.AR.

⁴ *Ibid.*

Demers est mis en charge de planifier une Semaine du cinéma tchèque¹. En avril, il est confirmé « responsable pour les films tchèques² ». Le projet aboutit et les « Journées du cinéma tchécoslovaque » se tiennent à la Comédie canadienne, du 14 au 20 juin 1963, avant le FIFM au mois d'août. Le programme compte 13 longs métrages, 20 courts métrages et un programme hommage de 7 courts métrages de Bretislav Pojar.

Les autorités polonaises voient sans doute que le Festival a fait la part belle à la Tchécoslovaquie. À l'automne 1963, Marcel Martin souligne que les autorités diplomatiques polonaises insistent toujours en vue de l'organisation d'une Semaine de cinéma polonais à Montréal³. Ces demandes restent sans suite et il n'y aura jamais d'événement consacré au cinéma polonais.

Ironie du sort, du moins pour les Polonais, le cinéma tchèque serait encore une fois à l'honneur à Montréal, à l'automne 1965. Ceskoslovensky Filmexport collabore avec le FIFM et la Cinémathèque canadienne pour présenter deux événements distincts qui se suivent. Le Festival présente d'abord les « Trois soirées de cinéma tchécoslovaque », au cinéma Élysée, du 27 au 29 octobre 1965, notamment *Les Amours d'une blonde* de Milos Forman. La Cinémathèque quant à elle organise « Panorama du cinéma tchécoslovaque contemporain », à la salle de projection du Bureau de censure, au 360 rue McGill, du 1^{er} novembre au 2 décembre 1965. On y montre en tout 19 longs métrages et deux moyens métrages.

Quelques films polonais firent toutefois la tournée des villes du Québec, aux côtés de films tchèques, lors des Semaines du cinéma.

Cet événement a un impact sur les cinéastes d'ici qui s'y reconnaissent, comme Claude Jutra. Ce dernier s'était rendu à Prague et Karlovy Vary, en 1964, où il découvrait *Quelque chose d'autre* (*O necem jinem*) de Vera Chytilova, *Le Premier cri* (*Krik*) de Jaromil Jires, *Diamants de la nuit* (*Démanty noci*) de Jan Nemeč et *Josef Kilian* (*Postava k podpirání*) de Pavel Juracek et Jan Schmidt. Jutra donna ses impressions sur le cinéma de derrière le Rideau de fer :

L'amour, parfois, c'est se reconnaître en d'autres. Une de mes joies (augmentée de surprise) fut de déceler dans ce cinéma qui m'était révélé, des ressemblances

¹ FIFM, PV, CO, 21 janvier 1963, Médiathèque, 2001.0403.61.AR.

² FIFM, PV, comité plénier, 5 avril 1963, Médiathèque, 2001.0403.61.AR.

³ FIFM, PV, CA, 24 octobre 1963, Médiathèque, 2001.0403.61.AR.

certaines avec le nôtre: un même esprit, un même ton, une même détente, un évident bonheur de vivre. En somme, un chant d'amour pour la liberté. Non pas l'amour rageur des opprimés, mais le ravissement de ceux qui sont libres et qui le savent. Liberté politique [...] mais aussi liberté de facture et de style, éclatement des anciennes règles, refus des contingences techniques¹.

2.5.4 URSS

Si la Pologne demandait sa Semaine de cinéma, la Russie n'en demandait pas tant et ne voulait qu'un ou quelques films à l'affiche. Rock Demers a raconté comment on l'avait approché directement :

En 1965, je me suis amené à Moscou pour la première fois. Quelques mois auparavant, l'attaché culturel de l'ambassade d'URSS à Ottawa débarque dans mon bureau sans préavis et me dit : « Bonjour M. Demers. Vous êtes le directeur du Festival du Film de Montréal ? Expliquez-moi une chose. Comment se fait-il qu'il n'y ait pas encore eu de films russes de programmés à votre Festival ? ». Je lui réponds qu'on ne savait pas trop ce qui se passait en URSS. Il me dit : « Écoutez, je vous organise votre voyage à Moscou, des visionnements de films, des rencontres de cinéastes, etc. On veut être présents au prochain Festival ». J'ai accepté².

Il y avait pourtant eu trois longs métrages en provenance de l'URSS au FIFM de 1963, mais il est vrai qu'un seul film d'URSS était au programme en 1964, *Je m'balade dans Moscou* de Gueorgui Danielia. L'URSS devait vouloir rayonner davantage. Rock Demers se rend donc à Moscou en 1965, mais peu impressionné par ce qu'il voit, il leur dit hardiment : « Écoutez, ça ne vous rendrait pas service de montrer les films que j'ai vus. Vous avez une cinématographie trop intéressante et trop riche pour qu'elle soit représentée par ces films-là³. » En 1966, il évite l'URSS et en 1967, il leur donne la même réponse. En insistant beaucoup et en proposant d'autres films, les autorités russes finissent par convaincre le FIFM de présenter un film par année : *Il était une fois un gars* de Vassili Choukchine, en 1965; *Shadows of our Forgotten Ancestors* de Serguei Paradjanov en 1966 et, en grandes pompes, *Guerre et paix* de Sergei Bondarchuk en 1967.

¹ Claude Jutra, « Voyage en Tchécoslovaquie », dans *Cinéma tchécoslovaque*, Montréal, Cinémathèque canadienne, non paginé.

² « Entrevue avec Rock Demers ».

³ « Entrevue avec Rock Demers ».

2.5.5 Semaine du cinéma suédois

Pour la Semaine du cinéma suédois, le FIFM collabore avec l'Institut suédois de la cinématographie et s'accorde de nouveau avec la Cinémathèque canadienne pour organiser deux événements successifs complémentaires. La Semaine a lieu au Cinéma Vendôme de la Place Victoria, du 18 au 24 novembre 1966. On y projette 10 longs métrages, dont trois feront scandale comme nous le verrons dans la partie sur la censure. Suit immédiatement une « Rétrospective du cinéma muet suédois », présentée par la Cinémathèque canadienne - musée du cinéma, à l'auditorium du Physical Sciences Center Building de l'Université McGill, du 25 novembre au 20 décembre 1966. 17 films des années dix et des années vingt sont au programme.

Quelques semaines auparavant avaient eu lieu un événement spécial de moins grande envergure organisé par le FIFM, avec Hungarofilm, dans le cadre du « Rendez-vous avec la Hongrie », les « Journées du cinéma hongrois », au Cinéma Élysée, du 12 au 15 septembre 1966. La petite sélection regroupait 5 films hongrois.

2.5.6 Semaines du cinéma international

Les semaines de cinémas nationaux rejoignaient un public très ciblé de cinéphiles urbains. C'est ce qu'avait souligné Guy Jousset dès 1963, en soulignant que le Festival avait eu des effets exclusivement à Montréal et « qu'il faudrait essayer en province; soit transporter le Festival de ville en ville ou faire monter systématiquement des publics de la province à Montréal¹. »

Les organisateurs mettent alors sur pied des programmes de cinéma international qui pourraient être présentés ailleurs qu'à Montréal, au Québec et même dans d'autres provinces. En 1965, 1966 et 1968, des sous-comités sont créés, autonomes mais tout de même rattachés à l'administration du FIFM, pour organiser des Semaines de cinéma international. Les premières ont lieu en mars 1965, d'abord à Trois-Rivières sous le nom de « La Grande semaine internationale du cinéma », suivie du « Festival du film de Sherbrooke ». Forts du succès rencontré par ces semaines dans ces deux villes, les organisateurs tiennent plus tard dans l'année

¹ FIFM, PV, comité de consultation, 26 septembre 1963, Médiathèque, 2001.0403.61.AR.

« Les 7 jours du cinéma » à Québec, du 12 au 18 novembre. L'année suivante, le FIFM organise de nouveau ces semaines du cinéma dans les mêmes villes et à Hull.

En 1967, le FIFM concentre ses efforts sur l'organisation d'Expo '67. Grâce à une subvention de la Commission du Centenaire, Hull organise de manière indépendante ses « 7 jours du cinéma » en octobre 1967, sous la direction de Madame René Beaudoin, soutenue par Jean Belleau et le jeune André Roy¹.

En 1968, alors que le Festival de Montréal vit ses derniers jours sous la pression des cinéastes et des producteurs, des Semaines du cinéma sont tout de même organisées de janvier à mai sous sa houlette dans les neuf villes suivantes : Québec, Sudbury, London, Sherbrooke, Jonquière, Rimouski, Moncton, Rouyn Noranda et Trois-Rivières. Le film en vedette était l'un des gagnants du grand prix du Festival du cinéma canadien, *Il ne faut pas mourir pour ça* de Jean Pierre Lefebvre.

Un très grand nombre de films présentés dans les événements spéciaux sont exclusifs, c'est-à-dire qu'ils ne sont pas présentés au Festival à Montréal. Les Semaines du cinéma international et les Semaines de cinémas nationaux ne sont donc pas de simples répétitions des programmes du FIFM. En 1960, le FIFM avait présenté à Montréal 13 longs métrages, avec un peu moins d'une dizaine de longs métrages, sur sept jours. Les Semaines du cinéma étaient donc des événements d'envergure considérable. En 1965, les trois Semaines et les Journées du cinéma tchécoslovaque avaient entraîné des dépenses de 22 597 \$ et un déficit de 4 547\$, surtout dû à la Semaine de Québec qui à elle seule s'était soldée par un déficit de 3 353 \$. Heureusement, le FIFM avait cette année-là un surplus de 6 528\$ qui a permis d'éponger le déficit. Il faut dire que les différents paliers de gouvernement avaient été généreux, avec un total de 82 649\$ en subventions pour des dépenses totales de 141 411\$ du FIFM, toutes activités confondues². À titre de comparaison, les Semaines organisées dans 9 villes en 1968 représenteront un budget total de 99 700\$. Cette fois, les différents paliers de gouvernement participèrent à hauteur de 64 000\$. Avec la vente de billets, la participation des villes, des commanditaires et de dons et la publicité, les

¹ Patrick Straram, « Montréal '68 », *Parti Pris*, vol. 5, 2-3 (octobre-novembre 1968), p. 70-71.

² FIFM, « État des revenus et des dépenses pour l'exercice annuel terminé le 31 décembre 1965 », Weisbord, Garmaise and Company Chartered Accountants, Médiathèque, 2001.0404.13.AR.

organisateurs réussirent à s'en sortir sans déficit¹. Montants importants si l'on considère que le budget du FIFM, sans les événements spéciaux, était de 118 814\$ en 1965. Montants relativement modestes si on les compare à Expo '67 où le budget des invités était d'environ 80 000\$ à lui seul².

2.6 Expo 67

Le 8e Festival international du film de Montréal, le 5e Festival du cinéma canadien et la Rétrospective mondiale du cinéma d'animation ont eu lieu, du 4 au 18 août 1967, dans le cadre du Festival mondial du spectacle d'Expo 67.

Au lendemain de l'Expo, le bilan était le suivant : 258 films ont été présentés à l'Expo-Théâtre: soit 33 longs métrages et 225 courts métrages, auxquels il faut ajouter les 100 meilleurs films de 50 secondes du concours Terre des hommes. 60 000 spectateurs se sont déplacés à l'Expo-Théâtre pour l'ensemble des projections. Plus de 700 professionnels ont participé dont 300 cinéastes, 175 critiques et journalistes du Canada et de l'étranger et plusieurs comédiens et vedettes³. L'événement a coûté très cher, les 700 participants invités aux frais du Festival ont coûté à eux seuls tout près de 100 000\$. En septembre 1967, le Festival a épuisé sa réserve monétaire qui devait normalement le porter jusqu'au 30 avril 1968.

La Rétrospective mondiale du cinéma d'animation est l'événement d'envergure organisé par le FIFM et la Cinémathèque canadienne dans le cadre d'Expo 67. L'Office national du film collabore également; la rétrospective est sous le patronage de la Fédération internationale des Archives du Film, de l'Association internationale du film d'animation et de la Motion Picture Association of America. Un comité spécial⁴ est formé pour orchestrer l'événement qui se décline en 17 séances de projection : des années trente à l'animation contemporaine en passant par la grande époque de Warner Bros. et les grands prix du Festival d'Annecy. S'y retrouvent les pionniers suédois, russes et britanniques, des films expérimentaux et abstraits et des classiques

¹ FIFM, « Budget d'administration et de production », Médiathèque, 2009.0120.75.AR.

² FIFM, PV, CO, 8 mars 1967, 2009.0120.75.AR.

³ FIFM, communiqué, 24 août 1967, Médiathèque, 2001.0404.14.AR. Voir en annexe « Bilan du FIFM à Expo 67 ».

⁴ Le comité réunit Françoise Jaubert, Jean Baudin, Maurice Blackburn, Guy L. Coté, Robert Daudelin, Pierre Hébert, Penni Jacques, Marshall Lewis, André Martin, Claude Nadon, Suzanne Olivier, Michel Patenaude, Hubert Tison et Robert Verrall.

du cinéma d'animation européen. Les noms les plus prestigieux selon les organisateurs sont : Jiri Trnka, Saul Bass, Norman McLaren, Bretislav Pojar, Vladimir Borowczyk, Paul Grimault, Yoji Kuri, Robert Breer et Alexandre Alexeieff¹.

Le FIFM n'a, bien entendu, pas le monopole sur le cinéma. Expo 67 est le lieu d'installations visuelles d'images en mouvement en provenance du Canada et d'autres pays comme la France, les États-Unis, l'Autriche et la Tchécoslovaquie. Frank Radford « Budge » Crawley, Michel Brault, George Dunning et Claude Fournier ont réalisé le carrousel *Évolution du Canada*; Graeme Ferguson a monté le spectacle *Polar Life* sur onze écrans dans une salle pivotante; Christopher Chapman et Barry Gordon ont créé *A Place to Stand* sur pellicule 65 mm, projeté sur un écran multiple; enfin Roman Kroitor, Colin Low et Hugh O'Connor ont réalisé *Labyrinthe*².

Au plan de l'organisation, la structure du Festival est devenue beaucoup plus complexe qu'en 1960 pour produire l'événement le plus prestigieux possible, pour répondre aux besoins grandissants. Alors qu'au départ il n'y avait qu'une équipe unique, sans séparation entre le conseil d'administration et le comité organisateur, l'organigramme est devenu beaucoup plus complexe en 1967. Le président d'honneur est toujours Norman McLaren, le président du Conseil d'administration Pierre Juneau, le directeur général Rock Demers et le trésorier André Dufresne. Rock Demers est aussi directeur du secrétariat alors que Robert Daudelin en est l'assistant-directeur. Un conseil général et un comité européen sont rattachés au CA alors que deux groupes sont liés au comité d'organisation : le Comité de pré-sélection du Festival du cinéma canadien et le comité en charge de la Rencontre mondiale du cinéma d'animation (RMCA). L'institution mobilisait donc environ une cinquantaine de personnes en 1967, sans compter la gestion en parallèle des Semaines du cinéma qui, bien que directement liées à l'administration du Festival, exigeaient leurs propres comités d'honneur, d'accueil et d'organisation, un conseil général et diverses collaborations. Comment une organisation aussi perfectionnée pouvait-elle disparaître en moins d'un an ? C'est ce que nous analyserons de plus près à la fin du 3^e chapitre et au 4^e chapitre en examinant de près le Festival du cinéma canadien.

¹ FIFM, documents administratifs de 1966-1967, Médiathèque, 2001.0404.14.AR. Voir en annexe la liste des films présentés à la Rétrospective sous « Liste des courts métrages de 1960 à 1967 ».

² Voir en annexe « Bilan du FIFM à Expo 67 ».

Chapitre 3 - Une manifestation politique

Le Festival international du film de Montréal a été marqué par deux épisodes politiques successifs qui font l'objet de ce chapitre : la censure et le néonationalisme. Le premier prémédité, puisque les organisateurs savaient qu'en programmant certains films, ils auraient l'occasion de résister au Bureau de censure et de susciter des débats. Le deuxième inattendu, puisqu'en créant le Festival du cinéma canadien pour stimuler l'industrie locale, les fondateurs ne s'attendaient pas au virage nationaliste québécois très fort chez les cinéastes.

3.1 Censure

Quand il est question « d'abolir » la censure, il s'agit bien entendu de supprimer une certaine forme de censure collective, une partie des pratiques, qui ne correspond plus à l'éthique d'un groupe en particulier, nouveau dominant ou en voie de l'être. Dans le cas du cinéma au Québec, la demande de réajustement se situe principalement à deux niveaux dans les années cinquante et soixante. Tout d'abord, puisque le film est considéré comme une œuvre d'art au même titre qu'un tableau, une statue ou une symphonie, elle doit être intouchable. L'habitude du Bureau de censure d'éditer les films, de remanier le montage, de couper des scènes en partie ou en totalité, d'insérer des cartons explicatifs, etc., toutes ces manipulations sont inacceptables aux yeux des cinéphiles comme Guy L. Côté, Jacques Giraldeau, Gilles Ste-Marie, Fernand Cadieux et Pierre Juneau. Deuxièmement, les plus progressistes revendiquent la liberté pour les adultes de présenter et de voir la très grande majorité des films, du moment qu'ils ne soient pas séditieux ou obscènes. L'une des principales raisons d'être du Festival visait à confronter cette censure.

3.1.1 La Semaine du film français à Montréal

En 1958 avait lieu la Semaine du film français à Montréal. Du lundi 3 novembre au vendredi 7 novembre 1958 - tout juste après la Constitution de la Cinquième République et le retour de Charles de Gaulle - Unifrance-Film tient sa manifestation. L'événement fait grand bruit dans les médias québécois avec la délégation française comprenant Charles Vanel, Daniel Gélin, Arletty, François Périer, Dany Robin, Jean-Pierre Aumont, René Clair et Mijanou Bardot, ainsi

que Raoul Ploquin, président d'Unifrance-Film, Jacques Flaud, directeur du Centre National de la Cinématographie française et Robert Cravenne, délégué d'Unifrance-Film¹.

Dans un premier temps, J. A. DeSève, propriétaire de France-Film à Montréal, reçoit la délégation à un souper et projections privées à sa demeure, dimanche 2 novembre. La censure plane déjà sur le film *Maxime* comme en témoignent les bons vœux de Roger Champoux dans *La Presse* du lundi : « Le problème, apparemment grave, trouvera une solution élégante, nous en sommes convaincus². »

Sur le désintérêt des pouvoirs publics à l'égard de l'événement (Drapeau a perdu la mairie de Montréal en 1957, Duplessis est toujours premier ministre), *Le Devoir* déplore que :

L'ouverture de la Semaine du film français à Montréal n'a pas revêtu, dans sa présentation au public, tout l'éclat qu'on aurait pu attendre de semblable manifestation. Les autorités civiles, comme presque toujours lorsque des manifestations culturelles sont à l'ordre du jour, étaient absentes, ce qui a enlevé à la soirée beaucoup de son caractère officiel. Par ailleurs, M. André Roche s'est acquitté avec tact de sa mission d'animateur et c'est grâce à lui et à M. Flaud que la soirée a eu un minimum de tenue³.

La semaine est surtout marquée par la censure, ce que la presse ne manquera pas de relayer. Léon Franque [pseudonyme de Roger Champoux] résume ainsi la semaine dans *La Presse* du samedi :

Censure ! Débutons franchement par ce mot puisqu'il a dominé le climat du Festival du film français qui se termine.

[...]

Les incidents sont triples : (1) le film « Maxime » prévu au St-Denis n'est pas présenté [dans le sens qu'il n'y a pas de projection, pas qu'il n'y ait eu quelque faux bond d'un présentateur]; (2) une note de la censure inscrite en surimpression du film « Montparnasse 19 » déclenche le fou rire; (3) M. Paul Dupuis, chargé uniquement de présenter les artistes au public lors de la première soirée à la Comédie Canadienne, se permet, de son chef, une sortie qui provoque des remous. La censure devient sujet de débat public. Cette soirée de qualité a failli se métamorphoser en meeting.

¹ N. S., « Des vedettes, il y en avait! », *Le Petit Journal, Montréal*, 3 (semaine du 9 novembre 1958), p. 62.

² Roger Champoux, « Salon d'avant-première - Exquise fête aux vedettes du Festival », *La Presse*, lundi 3 novembre 1958, p. 3

³ Jean Hamelin, « À la Semaine du film français - "Montparnasse 19" ou Modigliani à la portée de tous », *Le Devoir*, Montréal, mercredi 5 novembre 1958, p. 7.

Rien de ceci n'est joli¹.

Le Devoir publie un texte le mardi 4 novembre, deuxième jour de la Semaine du film français à Montréal, « *Maxime* interdit par la censure québécoise », dans lequel l'auteur s'indigne : « Bornons-nous à dire qu'il [l'incident de censure] jette une fois de plus le ridicule sur la censure québécoise, qui en avait pourtant déjà assez sur le dos² ! »

Le journaliste rapporte également des réactions critiques des organisateurs : « Un porte-parole de la Semaine du film français nous a déclaré que les scènes qui donnent prise à la censure à l'égard de *Maxime*, sont, pour employer ses propres termes, "puériles" et "infantiles". Ce même porte-parole a ajouté qu'en France le film a été classé dans la catégorie qui s'adresse aux moins de seize ans³ ! »

Ces commentaires indiquent que la censure faisait honte depuis un certain temps à une frange de Québécois qui se considèrent ainsi « en retard » sur la France et d'autres pays. Les non Québécois renforcent d'ailleurs ce sentiment en comparant défavorablement le Québec à d'autres pays catholiques :

... un représentant d'Unifrance-Film [...] a déclaré que la censure de la province de Québec n'est comparable à aucune autre au monde. Même la censure espagnole et la censure argentine, qui sont les plus sévères après la nôtre, se montrent beaucoup plus larges d'esprit⁴.

Raoul Ploquin, producteur du film *Maxime*, répond pour sa part de manière plus diplomatique aux questions des journalistes sur la censure : « C'est un problème qui regarde les gens de la province de Québec et non les Français; si vous croyez que votre censure est trop sévère, c'est à vous d'y voir⁵. »

André Laurendeau synthétise la pensée progressiste à cet égard dans un éditorial en 1958 :

Or les Canadiens français qui n'aiment pas ce rôle [d'un personnage vertueux et soumis de l'Évangile] et doutent de sa vérité sont de plus en plus nombreux. Minorité si l'on veut, mais minorité qui croît vite. Gens sortis une fois de leur village qui ne mettent pas en cause le principe de la censure mais la manière dont

¹ Léon Franque, « Chronique de cinéma - Tact vaut mieux que colère », *La Presse*, samedi 8 novembre, pp. 47 et 52.

² N.S., « 'Maxime' interdit par la censure québécoise », *Le Devoir*, 4 novembre 1958, p. 7.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

⁵ N. S., « Des vedettes, il y en avait ! », *Le Petit Journal, Montréal*, 3 (semaine du 9 novembre 1958), p. 62.

elle est exercée; qui s'étonnent par exemple que le beau film soit souvent la principale victime des censeurs, soit qu'ils le refusent, soit qu'ils le charcutent; et qui se demandent, devant la durée du phénomène, s'il est possible que nous ayons toujours raison et les Européens, nos victimes, toujours tort¹.

Dans son article, Laurendeau défend le film comme œuvre d'art et en définit la moralité. Deux autres ressorts à l'œuvre chez lui nous intéressent davantage pour mesurer l'avènement de la Révolution tranquille : son analyse par la référence au temps et sa comparaison avec l'Europe.

Sur la comparaison avec l'Autre pour mesurer le retard, il est vrai que le Québec se classe depuis les années trente parmi les nations occidentales chrétiennes où le cinéma est très populaire mais où l'on reste parmi les plus sévères à son égard². Avec la libéralisation graduelle des mœurs, surtout après la Deuxième Guerre mondiale, le Québec devient de plus en plus désynchronisé avec le reste du Canada et les autres pays au plan de la censure. Comme le souligne Telesforo Tajuelo, contrairement au Québec qui censure toujours les films pour les adultes à la fin des années cinquante « tous les pays démocratiques exercent un contrôle cinématographique orienté vers la protection de la jeunesse³. » Le Québec était comparable seulement à l'Espagne franquiste et à l'Argentine, pays que le représentant d'Unifrance-Film avaient publiquement qualifiés de « beaucoup plus larges d'esprit⁴ » que le Québec lors de la Semaine du film français à Montréal.

Dans leurs horizons d'attentes, plusieurs acteurs comme Laurendeau vivent ce retard culturel dans la honte et le ridicule. « Le problème de la censure québécoise du cinéma vient d'être posé avec éclat. [À la Semaine du film français de 1958] Dans ce domaine, nous ne faisons pas les choses à moitié. Nous nous arrangeons, semble-t-il, pour récolter tout le ridicule possible. Et ce ridicule fera son petit tour du monde⁵. »

En 1958, l'acteur Paul Dupuis avait bien exprimé la résistance qu'opposaient les conservateurs à cette tentative de progrès en avançant l'argument de la majorité : « La censure doit représenter

¹ André Laurendeau, « Notre censure », *Le Devoir*, 7 novembre 1958, p. 4.

² Voir en annexe les exemples de cotes morales du « Ciné-bulletin » du journal de Québec *L'Action catholique*.

³ Lesdits pays démocratiques sont : l'Angleterre, les États-Unis, l'Allemagne, la Suisse, les Pays-Bas, la France, le Danemark, la Norvège, l'Autriche, l'Italie, la Suède, la Belgique et le Luxembourg. Telesforo Tajuelo, *Censure et société : un siècle d'interdit cinématographique au Québec*, Thèse de Ph.D. (Cinéma), Université Sorbonne Nouvelle - Paris III, 1998, p. 247.

⁴ N.S., « 'Maxime' interdit par la censure québécoise », *Le Devoir*, 4 novembre 1958, p. 7.

⁵ Laurendeau, p. 4.

une synthèse des traditions politiques d'un peuple et la synthèse de ses croyances religieuses et morales. Elle n'est pas l'affaire d'une minorité dont vous êtes ce soir, mais bien l'affaire de la majorité¹. » Laurendeau rétorque à cette logique par le renversement imminent de la majorité : « Minorité si l'on veut, mais minorité qui croît vite². » Effet rhétorique puisque Laurendeau croit en réalité que les « masses » ont déjà changé plus rapidement que les institutions : « J'ai le sentiment que les masses ont évolué plus vite que nos censeurs. Par le livre de poche, par le magazine, par la radio et la télévision, souvent par le voyage (car les bourgeois ne sont plus les seuls à franchir la frontière), elles sont entrées en contact avec le monde d'aujourd'hui³. »

Les modèles et les perspectives systémiques et institutionnels doivent donc se resynchroniser avec « le monde d'aujourd'hui », changements des mentalités induits en grande partie par des avancées technologiques qui décuplent et accélèrent - qui « démocratisent » en quelque sorte - la circulation des informations et des personnes, comme le précise justement Laurendeau.

3.1.2 Le FIFM et la censure

Dans ce contexte de censure, en 1958, Raoul Ploquin, président d'Unifrance-Film et producteur de *Maxime* avait lancé devant les médias montréalais : « si vous croyez que votre censure est trop sévère, c'est à vous d'y voir⁴ ». Pierre Juneau, Fernand Cadieux et les autres organisateurs du FIFM y voient dès les premiers mois de 1960. En janvier, Robert Letendre s'est chargé des contacts avec la censure provinciale. En mars, on sait déjà que « Le film *Hiroshima mon amour* ne sera certainement pas accepté par la censure. Celle-ci a fait connaître son opinion⁵. » Les organisateurs reçoivent aussi des opinions ecclésiastiques. Le père Edmond Desrochers leur fait parvenir un document sur la censure et une rencontre a lieu avec l'abbé Larouche⁶. Germain Cadieux contacte même le Centre catholique national du cinéma afin d'obtenir la cote morale pour le film *Les Jeux de l'amour* de Philippe de Broca. En juin, tout le

¹ N.S., « La censure: Paul Dupuis s'offusque pour cause... mais Vanel, non! », *Le Devoir*, jeudi 6 novembre 1958, pp. 3 et 10. Des extraits se trouvent dans Pierre Hébert, Yves Lever et Kenneth Landry. *Dictionnaire de la censure au Québec : littérature et cinéma*, Saint-Laurent, Fides, 2006, p. 463.

² Laurendeau, « Notre censure ».

³ *Ibid.*

⁴ N. S., « Des vedettes, il y en avait! », *Le Petit Journal, Montréal*, 3 (semaine du 9 novembre), p. 62.

⁵ FIFM, PV, 23 mars 1960, Médiathèque, 2001.0403.51.AR.

⁶ Le document n'a pas été retrouvé dans les archives. Il s'agit probablement d'un ou de plusieurs textes publiés dans la revue *Relations*, notamment le numéro de décembre 1958 avec des articles de Jacques Cousineau et Joseph d'Anjou, favorables à la censure. Il n'a pas été possible de déterminer qui était l'abbé Larouche.

monde met la main à la pâte pour faire passer les films auprès du Bureau de la censure, certains films sont sous la responsabilité de Robert Letendre, d'autres du Loew's et d'autres encore des organisateurs du FIFM.

En juin 1960 - le mois où le Parti libéral de Jean Lesage remporte les élections provinciales - le psychanalyste André Lussier publie incidemment le premier de quatre longs articles critiquant la société québécoise dans la revue *Cité Libre*. L'article en couverture a pour titre « Les dessous de la censure ». Le déclencheur avait été le film *Les Sorcières de Salem* de Raymond Rouleau, avec Simone Signoret et Yves Montand, d'après une pièce d'Arthur Miller : « Une des récentes malhonnêtetés de la censure me donna la nausée : on a cisailé pour nous *Les Sorcières de Salem* ! L'accusé qui censure son propre procès ! Les omissions cherchaient à conserver un masque vertueux à ceux dont Miller voulait dévoiler le visage ignoble. Oh ! ces ciseaux de la pureté¹ ! » Pure coïncidence ou tactique planifiée avec les organisateurs du Festival très près de *Cité Libre*, comme Cadieux et Juneau ? Peu importe, l'article tombait à point à la veille du Festival en août et de l'« affaire *Hiroshima* » qui allait s'en suivre à l'automne.

Affaire *Hiroshima mon amour* et ses suites

« Programmer *Hiroshima mon amour* fut un geste politique, très conscient². » - Guy L. Côté

Après avoir réussi à convaincre Columbia-Screen Gems de leur céder *Hiroshima mon amour*, les organisateurs présentent le film au Bureau de la censure, présidé par Alexis Gagnon, une première fois le 5 août 1960, en vue de sa projection au Festival³. Gagnon, qui est en poste depuis 1947 et qui présidait lors de l'affaire *Maxime*, en vient à la conclusion que des coupures sont nécessaires et en informe les organisateurs. Ceux-ci tiennent alors une réunion de deux heures avec le président qui veut à tout prix retrancher des scènes du film, celles notamment où l'on voit Emmanuelle Riva portant une alliance. Cependant le film est déjà inscrit au programme du festival et les organisateurs le préviennent que le film ne serait tout simplement pas présenté

¹ André Lussier, « Les dessous de la censure », *Cité Libre*, 28, juin-juillet 1960, p. 14.

² Daudelin, « Anatomie d'un festival », p. 10.

³ Pour plus de détails sur l'affaire *Hiroshima mon amour*, voir Pierre Pageau, « Hiroshima mon amour » dans Hébert, Lever et Landry, p. 311-314; aussi Yves Lever, *Anastasie, ou, La censure du cinéma au Québec*, Sillery Québec, Éditions du Septentrion, 2008, p. 178-184.

en cas de coupures. Selon Guy L. Coté, « terrifié » à cette idée, Alexis Gagnon aurait alors permis que le film soit présenté en version intégrale seulement au Festival¹.

La présentation d'*Hiroshima mon amour* est un grand succès. Le distributeur décide alors de le sortir en salle mais doit d'abord le soumettre de nouveau au Bureau de la censure tel que préalablement convenu. En octobre, le Bureau propose 17 coupures pour un total d'environ 13 minutes et c'est ainsi que le film charcuté est présenté en salle à Montréal, le 11 novembre 1960. Une quinzaine de cinéphiles réagissent en manifestant devant le cinéma Français avec des pancartes : « Les censeurs pour l'échafaud », « Quand aurons-nous une censure adulte? », « Hiroshima coupé de son amour », etc. L'affaire se retrouve dans les médias comme *Objectif*, *Le Devoir*, Radio-Canada et CBC. Au *Devoir*, André Laurendeau s'affiche contre la censure alors que son vis-à-vis Paul Sauriol défend le statu quo.

Les anciens de la Jeunesse étudiante catholique mettent à profit leur réseau social, non seulement par le truchement de *Cité Libre*, mais aussi de Radio-Canada où Claude Sylvestre réalise *Premier Plan*, avec pour animateur Gérard Pelletier (aussi René Lévesque et Judith Jasmin, qui n'étaient pas de la JEC). Ce n'est pas un hasard si, suite à l'affaire *Hiroshima mon amour*, une émission de *Premier Plan* animée par Gérard Pelletier est consacrée à la censure du cinéma. L'un des intervenants est Marc Lalonde qui, à titre de juriste, se demande si la censure québécoise n'est pas anticonstitutionnelle et antidémocratique. Cet événement semble donc rapprocher les anciens jécistes. En octobre 1960, Fernand Cadieux était déjà en contact avec Claude Sylvestre pour tenter de s'adjoindre le soutien de René Lévesque en regard du problème de la permanence du Festival².

Fin novembre, donc deux semaines à peine après l'affaire *Hiroshima mon amour*, Marc Lalonde et Claude Sylvestre se joignent pour la première fois au comité organisateur du Festival avec

¹ Daudelin, p. 10.

² « Fernand Cadieux a rencontré Claude Sylvestre qui a parlé à René Lévesque des problèmes de la permanence du festival. M. Lévesque serait très intéressé à rencontrer les responsables du Festival officieusement. Il demande un aide-mémoire à cet effet. Rédaction Fernand Cadieux. ». FIFM, PV, 5 octobre 1960, 5 octobre, Médiathèque, 2001.0403.51.AR.

Claude Sylvestre avait réalisé de 1956 à 1959 *Point de mire* à Radio-Canada où René Lévesque était le journaliste vedette. Suite à la grande grève des réalisateurs à Radio-Canada et la fin de l'émission *Point de mire*, Lévesque avait fait le saut en politique en quittant Radio-Canada en avril 1960, puis remporté un siège aux élections provinciales en juin comme candidat au Parti libéral.

Pierre Juneau, Guy L. Coté, Arthur Lamothe, Fernand Cadieux et Germain Cadieux¹. Trois semaines plus tard, l'émission « La censure anticonstitutionnelle ? » était diffusée à la télévision de Radio-Canada, le 19 décembre 1960². Dans cette émission, on interviewe notamment le procureur général Georges-Émile Lapalme qui se dit pris entre l'arbre et l'écorce en recevant des plaintes selon lesquelles la censure est trop sévère ou trop laxiste. Il est cependant très ouvert à la possibilité d'examiner la structure du Bureau de la censure en vue d'une refonte. Le Parti libéral n'est au pouvoir que depuis le début de l'été, les progressistes ne perdent pas de temps pour mettre en œuvre la « Révolution tranquille ».

Craintes et assurances

À la censure morale redoutée s'ajoute la crainte de la censure politique, surtout en ce qui a trait aux films russes. Pour la prévenir, on passe par les plus hautes instances politiques. Un voyage est organisé à Québec pour rencontrer Lionel Bertrand, secrétaire de la province du gouvernement Lesage. Les organisateurs passent également par Jean Marchand pour contacter René Lévesque et planifient tirer profit du voyage pour prendre « rendez-vous avec M. Jean Lesage afin de discuter du problème d'invitation au Festival d'un film russe. » Finalement, Pierre Juneau, Jean Marchand et Fernand Cadieux ont une rencontre avec le procureur Georges-Émile Lapalme le 22 février 1961³. À la suite de cette rencontre, il est admis que le Festival pourra présenter « des films pour enfants, des films russes et des films en provenance des pays derrière le rideau de fer⁴. » Lapalme leur a aussi assuré que la censure sera suffisamment large pour qu'ils n'aient pas de difficulté avec la présentation des films qu'ils ont invités. Le film russe invité cette année-là était *La Ballade du soldat* (*Ballada o soldate*, 1959) de Grigori Tchoukhraï.

Malgré cette garantie obtenue de la bouche du procureur, la méfiance règne à l'égard de la censure. Le distributeur Romeo Goudreau, d'Affiliated Pictures Corporation, propose au Festival le film *The Young One* de Luis Buñuel, mais comme « Il ne veut plus d'[affaire] *Hiroshima mon amour* », il tient lui-même à faire les démarches auprès du Bureau de la censure pour s'assurer

¹ FIFM, PV, 28 novembre 1960, Médiathèque, 2001.0403.51.AR.

² Montréal, Société Radio-Canada, Archives, « La censure anticonstitutionnelle ? », *Premier Plan*, 19 décembre 1960, 27 min. 55 sec., [en ligne], <http://archives.radio-canada.ca/societe/cinema/clips/1453/> (Page consultée le 6 octobre 2016)

³ FIFM, PV, 16 février 1961, Médiathèque, 2001.0403.54.AR.

⁴ FIFM, PV, 23 février 1961, Médiathèque, 2001.0403.54.AR.

que le film sera présenté en version intégrale au Festival comme en salle. « Si la réponse du Bureau de la censure devait être négative, son opinion [...] serait de ne pas présenter *La Jeune fille* au Festival, à moins que ses supérieurs à Toronto ([Harvey] Harnick) insistent pour qu'il soit présenté¹. » Le film de Buñuel sera finalement présenté en version intégrale au Festival l'année même.

Les distributeurs comme M. Gaudreau n'étaient pas les seuls à redouter une récurrence de la censure. En 1961, le Comité exécutif de la Ville de Montréal s'entend pour accorder 10 000\$ au Festival. La Ville s'inquiète toutefois du rôle du Bureau de la censure et demande à Charles Goulet, le secrétaire du Conseil des Arts du Canada, de se mettre en communication avec le président du Bureau, Louis de Gonzague Prévost. Ce dernier assure à M. Goulet qu'il entretient la plus grande sympathie à l'égard du Festival et que l'attitude du Bureau serait « intelligente et raisonnable² ».

Le Festival reçoit aussi des lettres personnelles contre la censure, comme celle du poète Claude Gauvreau, signataire du Refus global en 1948. Gauvreau a été scandalisé par une critique de Guy Gibert, de passage à la télévision, à l'égard du Festival de Venise pour avoir présenté le film *Rocco et ses frères* de Luchino Visconti. Selon Gibert, ce genre de film était inconvenant pour un festival et devait être réservé à une petite élite de ciné-clubs. Gauvreau se récrie ainsi auprès des organisateurs du FIFM : « Cet avis m'a semblé exemplairement conformiste. Il m'a semblé que cette sorte de pudibonderie sulpicienne et tatillonne méritait d'être combattue à mort³. »

Gauvreau demande alors aux responsables du Festival de présenter volontairement *Rocco et ses frères* pour contredire Gibert et ses semblables : « Abdiquons notre peau de mouton. Je crois que ma suggestion a de l'importance, surtout dans les circonstances, et que beaucoup d'esprits libérés de la tyrannie janséniste vous sauront gré d'en tenir compte et de lui donner suite⁴. » Les sélectionneurs avaient en vue le film de Visconti, mais ils programment plutôt *La Dolce Vita* de Federico Fellini et deux films de Michelangelo Antonioni : *L'Avventura* et *La Notte*.

¹ FIFM, PV, 11 mai 1961, Médiathèque, 2001.0403.54.AR.

² FIFM, PV, 6 avril 1961, Médiathèque, 2001.0403.54.AR.

³ FIFM, Lettre d'une page de Claude Gauvreau, 11 février 1961, Médiathèque, 2001.0404.07.AR.

⁴ *Ibid.*

Les organisateurs du Festival tiennent eux-mêmes à s'assurer de l'attitude du Bureau, même après avoir reçu l'accord de Lapalme. Pendant la semaine du 1er mai 1961, Marc Lalonde et Pierre Juneau rencontrent personnellement Louis de Gonzague Prévost¹. Le Bureau ne prend aucun engagement de principe que les films ne seront pas censurés mais que son attitude sera libérale envers le Festival.

3.1.3 La commission Régis

Les démarches contre la censure portent fruits. Avant même la tenue du deuxième Festival international du film de Montréal en août, un arrêté en conseil (numéro 1522) de la Chambre du conseil exécutif ordonne le 6 juillet 1961 que :

...sur la proposition du Procureur général [Georges-Émile Lapalme]: Que le Révérend Père [Louis-Marie] Régis, o.p., messieurs Fernand Cadieux, Georges Dufresne, André Lussier et Claude Sylvestre, tous de Montréal, soient nommés à TITRE TEMPORAIRE, aux fonctions de censeurs du Bureau de censure du cinéma, pour préparer la refonte de la Loi des vues animées et des règlements adoptés sous son empire et formuler des suggestions relatives à l'amélioration et au bon fonctionnement général du Bureau de censure du cinéma².

Dans cette situation, Fernand Cadieux « l'idéologue » se retrouvait dans son élément et se rapprochait maintenant de la politique directe, entouré d'un père progressiste (Régis), d'un ancien jéciste allié au Festival (Sylvestre), d'un psychologue (Dufresne) et d'un psychanalyste allié de *Cité Libre* (Lussier). Ce choix du procureur Lapalme, entériné par le conseil exécutif, montre bien la coupure avec le gouvernement duplessiste. André Lussier avait entre-temps fait de nouveau la première page de *Cité Libre* avec un article choc sur la société québécoise, *Une infamie: la peine de mort*, publié en décembre 1960. Le père Régis était un théologien et philosophe, qui avait été directeur de l'Institut d'études médiévales de 1943 à 1952. Son intérêt pour les ciné-clubs remontait au début des années cinquante, période où il avait notamment des liens avec la Fédération canadienne des ciné-clubs³. Georges Dufresne était aussi intéressé par la question de l'éducation cinématographique dès 1952, à l'époque où Pierre Juneau, Claude Ryan et d'autres avaient tenté d'attirer l'attention d'un grand nombre d'institutions sur le problème du

¹ FIFM, PV, 20 avril 1961, Médiathèque, 2001.0403.54.AR.

² Cité dans Telesforo Tajuelo, p. 251.

³ Montréal, Division de la gestion de documents et des archives de l'Université de Montréal, Fonds Action catholique canadienne P16, cote O4 93.

cinéma et du fait francophone au Canada¹. Vraisemblablement, le père Régis avait aussi été mêlé à ces groupes de réflexion. Dufresne était également actif à *Cité Libre* et réalisateur à Radio-Canada comme Claude Sylvestre. Georges Dufresne préside officiellement le comité d'étude même si celui-ci prend finalement le nom du père Régis, peut-être pour s'assurer d'un meilleur accueil de la part du clergé.

En quelque sorte, Cadieux trouvait l'occasion d'accomplir directement au Bureau de censure ce qu'il avait commencé plus de dix ans auparavant, en voulant changer les mentalités à partir d'une approche plus scientifique au sein de la JEC. L'union des forces entre deux autorités, entre laïcs scientifiques et religieux progressistes, qui existe et se renforce depuis la fin des années quarante, permet donc de réaliser l'avancée socio-politique souhaitée depuis le début des années cinquante.

Le comité fait son enquête et remet son rapport à l'Assemblée en février 1962². Même si le père Régis était présent pour modérer les ardeurs des Lussier, Cadieux et Dufresne, le rapport appelle non seulement des changements modernes radicaux au Bureau de censure mais dans l'ensemble de la société : « L'attitude réfractaire qui domine dans beaucoup de secteurs québécois a des résultats néfastes. Nous gaspillons des ressources. Nous sommes ridicules. Nous retardons l'accession du peuple à des modes d'expérience dont il nous reprochera bientôt de l'avoir privé. Nous résumerions l'attitude en disant qu'une certaine révolution "libérale" doit être achevée³ ».

Le Centre catholique national du cinéma, qui avait soumis son propre mémoire au Procureur général, propose que le Bureau de censure prenne le nom de Commission de contrôle des films. Le Comité provisoire du père Régis quant à lui suggère Régie du cinéma de la province de

¹ Georges Dufresne était à une réunion consultative convoquée au Cercle universitaire par la Société canadienne d'enseignement postsecondaire à titre de représentant de « L'École des Parents », le 26 avril 1952. Les trois Instituts du film, de Québec, de Montréal et d'Ottawa y étaient représentés. Le but de la réunion était de « soumettre aux organismes nationaux d'éducation populaire les résolutions approuvées en assemblée plénière par les 500 dirigeants régionaux qui assistèrent aux Journées d'Étude de Québec, Montréal et Ottawa pour fins d'approbation et de coordination afin de donner suite à ces résolutions auprès des organismes intéressés ». Tous les organismes importants y étaient. Voir fonds P16 O4 124. Il y aurait toute une étude à faire sur cette tentative de sensibiliser l'ensemble des institutions canadiennes et québécoises sur le bilinguisme, l'éducation et le cinéma au début des années cinquante.

² Pour en savoir plus sur les dessous de la commission Régis et le règne de 25 ans d'André Guérin au Bureau de censure, voir Telesforo Tajuelo, *Censure et société : un siècle d'interdit cinématographique au Québec*, Thèse de Ph.D. (Cinéma), Université Sorbonne Nouvelle - Paris III, 1998, « Chapitre V - Le rapport « Régis » et les préparatifs de la réforme » et « Chapitre VI - Les années Guérin ».

³ Comité provisoire pour l'étude de la censure du cinéma dans la province de Québec, *Rapport*, février 1962, p. 19.

Québec. On retient finalement Bureau de surveillance du cinéma¹ qui ne sera adopté qu'en 1967. Les réformes s'amorcent et se mettent en place « tranquillement », et non sans quelque résistance.

La première réforme de Guérin consiste à nommer des fonctionnaires compétents dans le domaine du cinéma : Lucien Desbiens, Pierre Tassé, Pierre Saucier, Jean Tellier, Florence Martel et Nancy Coté (l'épouse de Guy L. Coté). Il annonce que « la censure, telle qu'on l'a pratiquée avec les ciseaux et suivant des critères inadéquats et démodés, a été abandonnée². » Malgré cette volonté de changer rapidement les méthodes de censure et de s'orienter plutôt vers une simple classification des films, le nouveau secrétaire de la province, Bona Arsenault, admet un an plus tard, en 1963, que les pressions viennent encore de deux côtés : « nous avons à faire face à deux courants contradictoires composés, d'une part, de ceux qui accusent le Bureau de censure de la province d'étroitesse d'esprit et d'autre part, de ceux qui trouvent certaines décisions licencieuses³. » La réforme ne prendra réellement effet qu'en 1967, le 12 août, quand le gouvernement sanctionnera la classification des films (loi 52) : pour tous, pour 14 ans et pour 18 ans. Le Bureau de censure devient enfin le Bureau de surveillance du cinéma⁴. Même si des changements importants s'amorçaient en 1961, les organisateurs du Festival devait donc composer avec le Bureau de censure jusqu'en 1967. André Guérin était peut-être contre la censure aux ciseaux, mais il prenait son rôle de « surveillant » au sérieux, comme nous le verrons.

3.1.4 Deux groupes de cinéphiles catholiques : liberté individuelle contre paternalisme, progressistes contre modérés

Deux groupes s'affrontent, ou du moins se font concurrence autour de la censure, et ce sont les mêmes depuis 1953. Comme nous l'avons vu auparavant au premier chapitre, une rupture se produit entre les cinéphiles catholiques progressistes et les modérés, symbolisé par le remplacement de la Commission étudiante de cinéma de la Jeunesse étudiante catholique par le Centre catholique du cinéma de Montréal, en 1954. À partir de ce moment, Juneau, Cadieux,

¹ Tajuelo, p. 270.

² Cité dans Tajuelo, p. 288.

³ Article paru dans le quotidien *La Presse*, 1er mai 1963, cité par Tajuelo, p. 289.

⁴ Lever et Pageau, *Chronologie du cinéma au Québec*, p. 106.

Giraldeau, Ste-Marie et les autres usent de moyens hors de l'Église pour promouvoir leur vision du cinéma, luttant directement et indirectement contre les représentants plus conservateurs de l'Église.

L'Église, loin d'être amorphe en matière culturelle comme nous l'avons déjà souligné, s'adapte rapidement aux nouvelles réalités des communications. Le Centre catholique du cinéma de Montréal se joint à d'autres centres catholiques du cinéma dès 1955 pour devenir la Fédération des centres diocésains de cinéma. L'organisme évolue encore pour devenir le Centre catholique national du cinéma, de la radio et de la télévision en 1957. Nouvelle étape en 1961, il change de nom pour l'Office catholique national des techniques de diffusion et enfin de l'Office des communications sociales de 1967 à 1975¹. Une figure importante de cet organisme, sinon un porteur de son discours modéré, par le biais de sa revue *Séquences*, sera le clerc viatorien Léo Bonneville.

Tableau I. Évolution du Centre catholique du cinéma de Montréal		
Sigle	Nom	Années
CCCM	Centre catholique du cinéma de Montréal	1953-1955
FCDC	Fédération des centres diocésains du cinéma, de la radio et de la télévision	1955-1957
	Centre catholique national du cinéma, de la radio et de la télévision	1957-1961
OCNTD	Office catholique national des techniques de diffusion	1961-1967
OCS	Office des communications sociales	1967-1975
CECS	Centre éducatif en communications sociales	1975-1999
OCS	Organisation Communications et Société	1999-

¹ Voir Huguette Turcotte, « Histoire », Communications et société [En ligne], <http://communications-societe.ca/fr/histoire> (Page consultée le 22 novembre 2016)

En 1950, le frère Léo Bonneville avait enseigné à l'école supérieure Saint-Viateur de Montréal où on lui avait demandé de lancer des ciné-clubs pour garçons et filles dès 1953¹. En 1954, il participait déjà à la revue *Ciné-Orientations* qui venait d'être créée par le prêtre de la Société des Missions étrangères, Jean-Marie Poitevin, alors attaché au Centre catholique du cinéma de Montréal² (CCCM). En 1955, il y a dédoublement de revues quand le CCCM devient la Fédération des centres diocésains de cinéma et met sur pied une Commission des ciné-clubs. Par le biais de cette Commission, Jean-Marie Poitevin crée alors une deuxième revue, *Séquences*, à laquelle Léo Bonneville participe étroitement. La même année, coupée de ses appuis originaux, la revue *Découpages* disparaît finalement après deux années de survivance. La revue *Ciné-Orientations* cesse d'être publiée à partir de 1957 pour laisser toute la place à *Séquences*³. La revue ne trouvera son indépendance de l'Office des communications sociales qu'en 1970.

Ce fait est important pour comprendre, comme nous le verrons, les sous-entendus et les attitudes des anciens de *Découpages*. Lorsqu'ils critiquent l'Office catholique national des techniques de diffusion (OCNTD), ils critiquent indirectement le frère Bonneville. Celui-ci reste de son côté fidèle à la vision du cinéma prônée par l'OCNTD, sans s'en réclamer systématiquement.

Cette séparation, cette mise à distance de la part des anciens de *Découpages* se remarque également dans le choix qu'ils ont fait de s'associer aux jeunes de la nouvelle revue de cinéma indépendante *Objectif*, créée en 1960, plutôt que *Séquences*. Ce rapprochement allait de soi puisque, dès leur troisième numéro en décembre 1960, les jeunes d'*Objectif* critiquait la censure. Quelques semaines plus tard, dans la foulée de l'affaire *Hiroshima mon amour*, *Objectif* publiait les résultats d'une table ronde sur le thème de la censure, regroupant André Laurendeau, Guy L.

¹ Pour en savoir davantage sur le parcours de Léo Bonneville, consulter l'article non signé « Léo Bonneville, un des pionniers du ciné-club au Canada, nous a quitté », Bruxelles, SIGNIS : Association catholique mondiale pour la communication [En ligne], 26 juin 2007, <https://www.signis.net/spip.php?article1498> (Page consultée le 28 septembre 2016)

² Jean-Marie Poitevin avait également créé dans les mêmes années le périodique « Films de la semaine » qui devait devenir « Films à l'écran ». Voir Guy Marchessault, *Un pionnier du cinéma au Québec et ailleurs : Jean-Marie Poitevin, p.m.é., 1907-1987 : mémoires*, Montréal, Cahiers d'études et de recherches (Communications et société), 43 (2007), 150 p. p.

³ Sur les débuts de *Séquences*, voir Olivier Ménard, *Le ciné-club étudiant au Québec, un véhicule d'ouverture à la modernité culturelle, 1949-1970*. Mémoire de M.A. (Histoire et Sciences politiques), Université de Sherbrooke, 2006, 172 pages; ainsi que Carl Veilleux, *Les conditions d'existence d'un périodique culturel au Québec : la revue Séquences*, Mémoire de M. A. (Études québécoises), Université du Québec à Trois-Rivières, 2012, 158 pages.

Coté, Marc Lalonde et Roland Brunet¹. Robert Daudelin, très actif dans la revue *Objectif*, est intégré à l'organisation du FIFM jusqu'à en devenir le directeur. Michel Patenaude, ami de Daudelin et autre pilier d'*Objectif*, participe à la mise sur pied de la Cinémathèque québécoise avec Roland Brunet; l'ancien de *Découpage*, Jacques Giraldeau; et l'organisateur du FIFM, Guy L. Coté. Lorsque ce dernier critique l'Office catholique des techniques de diffusion, il le fait chez *Objectif*, en 1962.

Le camp progressiste réunit donc *Objectif*, Guy L. Coté et les anciens de *Découpages* et *Images*; le camp catholique modéré regroupe l'Office catholique des techniques de diffusion, Léo Bonneville et *Séquences*. Leur vision respective du cinéma se cristallise autour de la censure dans au moins deux mémoires. Guy L. Coté et John Rolland ont présenté à la commission Régis le mémoire « Le mouvement des ciné-clubs pour adultes » au nom de la Fédération canadienne des ciné-clubs². Le groupe de Coté et Rolland remet également un mémoire sur l'éducation cinématographique à la commission Parent en même temps³. Les progressistes se battent donc sur les fronts de la censure et de l'éducation, à l'instar de l'Office catholique national des techniques de diffusion. Mandaté par l'Épiscopat canadien, l'Office produit son propre « Mémoire sur la censure des films » remis en janvier 1962 au procureur général Georges-Émile Lapalme, pour court-circuiter le rapport de la commission Régis, qu'il devine trop libéral.

Le comité de rédaction d'*Objectif* réagit en envoyant une lettre à M. Lapalme en avril 1962, également publiée dans la revue le mois suivant. Dans cette lettre, l'équipe d'*Objectif* s'inquiète de l'influence de l'OCNTD : « Deux projets en vue de la transformation du Bureau de censure vous ont été soumis, dont un seul, il est vrai, demeure officiel puisque mandaté par vous, celui de l'Office catholique des techniques de diffusion étant le fait d'un organisme indépendant aux prises avec des problèmes d'un ordre très spécial⁴. » Leur conclusion est très claire : « Si le projet rédigé par l'Office catholique des techniques de diffusion devait être choisi de préférence

¹ *Objectif*, vol. 1, 5 (février 1961), p. 7-14.

² Tajuelo, p. 252.

³ Plusieurs personnes de divers horizons dans le monde du cinéma (revue *Objectif*, FIFM, ONF, FCCC) forment un groupe d'étude pour faire le point sur l'éducation cinématographique dès janvier 1962. Ce « Comité des Ciné-Clubs » se compose de 10 personnes : Roland Brunet, Guy L. Coté, Renée Côté, Talbot Johnson, Avram Garmaise, Jean Pierre Lefebvre, Michel Patenaude, Jean-Claude Pilon, John Rolland et Duncan Shaddick. Une grande partie de ces acteurs fera partie des fondateurs de Connaissance du Cinéma, ancêtre de la Cinémathèque québécoise. Sur le mémoire, voir « Mémoire du Comité des Ciné-Clubs à la Commission Parent », *Objectif*, 14 (juillet 1962), p. 5-14.

⁴ « Lettre ouverte », *Objectif*, 13 (mai 1962), p. 3-4.

à celui du Comité provisoire pour l'étude de la censure de cinéma, il serait à craindre que tout soit à recommencer dans quelques temps, car ce projet est par trop restrictif et ne propose qu'un émondage de la situation actuelle - alors que ce sont les faits eux-mêmes qu'il faut changer¹. »

En août 1962, toujours dans *Objectif*, Guy L. Coté va dans le même sens : « Il y a des mémoires *pour* la censure, et des mémoires *contre* la censure (pardon, celui-là c'est un *Rapport*, le seul, celui que M. Lapalme a demandé au nom du gouvernement, le Rapport-dynamite)². » Dans cet article, Coté émet plusieurs critiques, il revient notamment avec amertume sur le sabotage de la Commission étudiante du cinéma et de *Découpages*, comme nous l'avons vu au premier chapitre.

Coté va plus loin que la simple réprobation en procédant de manière remarquable à la synthèse de ce qui oppose catholiques conservateurs et personnalistes depuis les années cinquante :

D'ailleurs, ne revenons-nous pas ici au débat qui semble diviser les forces qui s'agitent dans la Province? Deux conceptions de l'éducation s'affrontent : l'une qui veut sauver l'homme, l'autre qui y croit. L'une qui veut désespérément *dire* aux hommes ce qui est leur bien, ce qu'ils *devraient* croire, ce *contre quoi* ils doivent être en garde; l'autre qui veut donner aux hommes les outils nécessaires à l'appréhension du monde tel qu'il est, avec ses grandeurs et ses turpitudes, comme condition préalable essentielle à la découverte du vrai bien.

Coté ramène ensuite la question au cinéma en affirmant :

Je ne crois pas, pour ma part, à une conception apostolique de l'éducation, en cinéma comme ailleurs. Il n'y a pas de créateurs chrétiens, il n'y a que des chrétiens qui font des films. Il n'y a pas non plus de ciné-clubs chrétiens (ou du moins, il ne devrait pas y en avoir) : mais il devrait y avoir de plus en plus de chrétiens qui voient des films³.

Cette opposition apparaît très clairement encore en 1964, quand les deux anciens de *Découpages*, Jacques Giraldeau et Gilles Ste-Marie sont invités avec la psychologue Gabrielle Clerk à commenter la censure à une émission de télévision de Radio-Canada, avec comme vis-à-vis Léo Bonneville. Pour Ste-Marie et Giraldeau, les films devaient être respectés dans leur intégralité, « bons » ou « mauvais », et devaient être présentés tel quel au public dans un souci démocratique. Les problèmes de la critique, de l'éducation, du jugement du public et même

¹ « Lettre ouverte ».

² Guy L. Coté, « Tous les mémoires du monde », *Objectif*, 15-16 (août 1962), p. 3.

³ *Ibid.*, p. 6.

d'ordre juridique devaient être traités à part, en amont et en aval, et la censure devait être réduite au minimum. Pour Bonneville, une élite responsable et informée devait protéger la masse inculte du pire : « Quand nous parlons d'éducation, nous parlons malheureusement d'une minorité. Ce peuple, cette collectivité qui s'engouffre dans les cinémas et qui n'a aucune culture, où la prendra-t-elle¹ ? ».

Ces divergences resteront jusqu'à la fin du FIFM en 1967. Après la 8e édition du Festival, Léo Bonneville se demande pourquoi on a invité les critiques des *Cahiers du cinéma*, de *Cinéma 67* et de *Positif* et pas ceux de *Télérama* et de *Téléciné*. « Il me semble qu'avec 281 000\$, on aurait pu répartir les invitations droite - gauche pour parler un langage politique que ne semblent pas ignorer les directeurs du Festival de Montréal. Pourtant ces 281 000\$ proviennent du bon peuple de chez nous qui ne se tient pas sur le seul pied gauche... C'est vrai que ce n'est pas lui qui fréquente le plus le Festival international du film de Montréal². » Léo Bonneville ne pouvait pas prévoir que cette « gauche » éclaterait en deux camps dans les mois suivants entre fédéralistes et nationalistes, et que certains gauchistes deviendraient encore plus radicaux.

En 1967, *Séquences* va jusqu'à publier un article non signé, « La farce du festival ou le prix du jury de la critique », qui montre bien la frustration d'être exclus comme revue au profit de la favorite *Objectif*. « Il paraît que *Séquences* ne fait pas de la critique... Elle fait des analyses de films, des études sur le cinéma, des commentaires sur des courts métrages..., mais pas de critique³. » L'auteur semble même sous-entendre que le jury a été influencé par les liens privilégiés entre *Objectif* et le FIFM : « Il ne fallait pas manquer cela, me dit-il. C'était du délire. Toute une pléiade d'éphèbes salivaient au plaisir de remettre le prix à leur copain (d'abord); la lutte avait été dure, mais ils avaient été prêts à mourir pour ça⁴. » En effet, cette année-là, Jean Pierre Lefebvre avait remporté le grand prix du Festival du cinéma canadien pour son film *Il ne faut pas mourir pour ça*, ex aequo avec Allan King et son film *Warrendale*. Or Jean Pierre Lefebvre était aussi de la revue *Objectif*. L'auteur rajoute : « Trophée : un numéro de la dernière livraison de la revue O⁵. »

¹ « Le cinéma passe aux ciseaux ».

² Léo Bonneville, « Montréal, Festival, An VIII (fin) », *Séquences*, 51 (1967), p. 38.

³ Non signé, « La farce du festival ou le prix du jury de la critique », *Séquences*, 50 (octobre 1967), p. 79.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*

3.1.5 Lendemain du rapport Régis

En février 1962, le nouveau comité d'organisation du Festival dirigé par Marcel Martin est composé d'André Belleau, Bill Davies, Max Cacopardo, Guy L. Coté, Rock Demers, Arthur Lamothe et Germain Cadieux. Alors que le rapport de la commission Régis n'est même pas déposé, Marcel Martin affirme que « la tâche du nouveau comité n'est pas mince pour plusieurs raisons. La sélection des films est de plus en plus compliquée car il devient plus facile maintenant de voir de bons films à Montréal. La censure est aussi moins sévère. » Les organisateurs se voient déjà en train d'atteindre deux cibles qu'ils s'étaient fixés en créant l'événement. Même s'il n'y eut plus de scandale de censure comme *Maxime* et *Hiroshima mon amour*, quelques pressions s'exercèrent les années suivantes.

Les anciens jécistes devaient assumer leur prise de position. À la veille de la troisième édition du Festival, Germain Cadieux reçoit un coup de téléphone de Benoît Baril, un ancien dirigeant de l'Action catholique aussi collaborateur à *Cité Libre*. Marc Lalonde en reçoit également un de la part du père Jacques Cousineau, très actif à la revue *Relations*, notamment pour défendre la censure. Baril et Cousineau ont eu vent que *Viridiana* de Luis Buñuel serait présenté. Pour eux, le film est à proscrire, il causerait du tort au Festival et l'OCNTD devrait peut-être prendre position et même faire intervenir le Cardinal. En juillet 1962, les organisateurs ont de longues discussions à ce sujet, après lesquelles ils décident qu'ils annuleraient la tenue du Festival s'ils devaient être forcés de retirer *Viridiana*. Ils font ensuite connaître cette position de façon informelle à Benoît Baril, aussi ils suggèrent que l'Office fasse son travail, à savoir de faire connaître son opinion sur le film¹. La projection de *Viridiana* au Festival envoyait un message clair aux modérateurs cléricaux.

Le Bureau de censure continue toutefois à faire son travail, même avec André Guérin à sa tête. En 1966, le FIFM, en collaboration avec l'Institut suédois de la cinématographie, tient une Semaine du cinéma suédois au Cinéma Vendôme de la Place Victoria, du 18 au 24 novembre 1966. Suite à cette semaine, Rock Demers, directeur du Festival, reçoit une longue lettre de cinq pages de la part du président du Bureau de la censure, André Guérin. Celui-ci admoneste, invite à la collaboration et s'explique sur la censure : « Les regrettables secousses occasionnées par

¹ FIFM, PV, CO, 9 juillet 1962, Médiathèque, 2001.0403.57.AR.

plusieurs films dans le cadre de cette Semaine auraient pu être évitées si l'on avait tenu un compte plus rigoureux des procédures et des exigences légitimes de la Commission de Censure¹. »

Guérin tient à prouver que le Bureau de censure « n'a pas fait preuve d'un puritanisme ou d'un zèle intempestif² » en refusant des films et en exigeant des coupures. « Les films qui ont été l'objet de refus n'étaient pas des "bleuettes" et de petits films faciles à régler. Dans leur pays d'origine, ils étaient tous réservés à la catégorie nettement adulte³ ». La Suède elle-même avait pratiqué une coupure dans le film *En compagnie de Gunilla (Tillsammans med Gunilla måndag kväll och tisdag)* de Lars Gorling. Toujours selon les arguments avancés par Guérin pour se justifier, ce dernier film et *Le Serpent (Ormen)* de Hans Abramson étaient si nouveaux qu'ils n'avaient pas encore été soumis aux deux grandes commissions de censure de France et d'Angleterre. Le British Board était intervenu dans le cas de *Ma soeur, mon amour (Syskonbadd 1782)* de Vilgot Sjoman. Cette comparaison indique que le Bureau de censure québécois entendait être aussi ouvert que les Européens, mais tout de même pas plus clément.

Loin de passer pour un événement privilégié, le Festival est classé par Guérin au rang de distributeur devant la loi. « Je me dois aussi de faire observer que nous nous trouvons en très mauvaise posture vis-à-vis de tous les autres distributeurs en accordant des exceptions extraordinaires au délai officiel de dix jours ouvrables applicable à tous les distributeurs⁴. » Il rajoute plus loin : « il arrive que l'on chuchote ou colporte des opinions défavorables à l'effet que le Festival international du film bénéficierait à la Censure d'un régime de faveur⁵. » C'est cet aspect qui fait le plus réagir l'administration du FIFM. Rock Demers et Pierre Juneau répondent dans une lettre qu'aucun Festival ne peut avoir lieu sans l'application d'une procédure exceptionnelle de la part du Bureau de censure⁶.

¹ FIFM, Lettre d'André Guérin à Rock Demers, mardi 6 décembre 1966, Médiatèque, 2009.0120.74.AR. Notons que le papier officiel est toujours à l'en-tête « Bureau de censure du cinéma » et « Office du film du Québec », au 360 rue McGill.

² *Ibid.*

³ FIFM, Lettre d'André Guérin à Rock Demers, mardi 6 décembre 1966, Médiatèque, 2009.0120.74.AR.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*

⁶ FIFM, PV, CA, 27 décembre 1966, Médiathèque, 2009.0120.74.AR.

L'attitude à adopter envers le Bureau de censure génère de longues discussions. Doit-on se conformer, négocier, confronter ou ignorer ? L'un des partisans de la ligne dure au Conseil d'administration est Patrick Watson¹ qui « réaffirme sa conviction qu'il ne faut, pour aucune considération, collaborer avec la censure; c'est-à-dire qu'à l'avenir le Conseil d'administration n'acceptera plus jamais qu'une coupure soit faite dans un film et qu'évidemment il ne sera fourni aucune possibilité au Bureau de censure de contrôler la programmation à quelque niveau que ce soit². » Après d'autres discussions, le CA s'entend sur le fait que « la position prise par le Festival vis-à-vis cette question n'implique pas que le Festival entend passer outre à une décision prise par le Bureau de censure³. » C'est donc la négociation qui l'emporte. Rock Demers a une longue conversation avec André Guérin et Pierre Saucier suite à laquelle il semble assuré que le Festival pourra procéder comme d'habitude⁴ pour sa programmation de 1967.

Le film canadien *High* de Larry Kent posera toutefois problème. En juillet, on sent que le film ne passera pas la censure et on prévoit l'attitude à adopter :

Le film *High* poserait vraisemblablement des problèmes de censure, il a été décidé d'adopter l'attitude suivante: puisque le comité de présélection a jugé bon d'inscrire ce film en compétition, le Festival le présentera au Bureau de censure en respectant tous les délais, si toutefois le Bureau de censure refusait ce film, ce dernier sera tout simplement éliminé de la compétition et ne sera montré ni publiquement ni au jury, par les organisateurs du Festival⁵.

En effet, à la veille du Festival, André Guérin fait parvenir une lettre à Rock Demers où il annonce le refus du visa général pour le film *High*. « Ce film, dans la version soumise au Bureau, a été jugé irrecevable pour le territoire du Québec. N'est-il pas quelque peu étonnant que les responsables de la sélection aient jugé à propos de retenir cet ouvrage pour un festival mondial aussi prestigieux⁶ ? » Le même mois, en août 1967, le Bureau de censure devenait finalement le Bureau de surveillance du cinéma. André Guérin quitte alors son poste de directeur de l'Office

¹ Acteur, producteur, réalisateur et scénariste canadien né en 1929. Il a notamment produit *Warrendale* d'Allan King, en compétition au Festival du cinéma canadien du FIFM en 1967.

² FIFM, PV, CA, 21 janvier 1967, Médiathèque, 2009.0120.75.AR.

³ FIFM, PV, CA, 4 mars 1967, Médiathèque, 2009.0120.75.AR.

⁴ *Ibid.*

⁵ FIFM, PV, CA, 8 juillet 1967, Médiathèque, 2009.0120.75.AR.

⁶ FIFM, Lettre d'André Guérin à Rock Demers, 7 août 1967, Médiathèque, 2009.0120.75.AR.

du film du Québec pour se consacrer à la présidence du BSC, de 1967 à 1983, puis de la Régie du cinéma jusqu'en 1988.

Les organisateurs du Festival, en premières lignes Fernand Cadieux, Marc Lalonde et Claude Sylvestre mais aussi Pierre Juneau, Guy L. Coté, Patrick Watson et Rock Demers avaient donc réussi leur mission d'ajuster la censure au diapason des standards moraux occidentaux d'après-guerre. Ces acteurs ont su être des influenceurs efficaces, dans un contexte propice au changement, par leur choix de films au Festival, leurs interventions dans les médias, leurs mémoires, leur bataille dans la commission Régis et tous leurs échanges avec des personnes, de gauche comme de droite, et diverses institutions. Le Festival leur avait donné une voix, un poids politique que les individus n'auraient pas eu isolément à Radio-Canada, au Bureau de censure ou auprès du Procureur général. En 1967, au moment même où se tient le dernier Festival international du film de Montréal, le mot « censure » tombe du Bureau de censure et les coupures de film ne sont définitivement plus une habitude.

3.2 Festival du cinéma canadien

Suite à l'édition de 1961, Pierre Juneau veut aller plus loin sur tous les plans, notamment en rendant le personnel plus nombreux, diversifié et efficace. C'est à ce moment qu'il propose de créer un conseil d'administration et conseil d'organisation séparés. Il souhaite avoir un comité d'honneur diversifié qui inclurait des représentants de la communauté italienne, anglophone et juive. Il voudrait aussi s'informer auprès des autres festivals comme à Florence, Venise et Stratford. Germain Cadieux et Guy Coté demanderaient la collaboration de l'ONF par Guy Roberge. Le plus important, Juneau lance une vaste consultation en invitant une soixantaine de personnes, d'André Belleau à Fernand Dansereau en passant par Michel Brault et Norman McLaren, « pour montrer qui est important dans le cinéma à leurs yeux¹. »

¹ La liste partielle inclut : Norman McLaren, Blanche Van Gindle, Réal Benoit, Maurice Blackburn, Guy Glover, Jean Marchand, Yves Ménard, Jean-Louis Roux, Pierre Juneau, Fernand Cadieux, Guy L. Coté, Marc Lalonde, Claude Sylvestre, Germain Cadieux, Claudette Laurin, Agathe Legault, Avram Garmaise, Arthur Lamothe, Bill Davis, Pierre Garneau, Jean-François Pelletier, Rock Demers, Hugh O'Connor, Nona McDonald, Marcel Martin, Fernand Dansereau, Frank Spiller, Michel Brault et Robert Daudelin. FIFM, PV, 11 janvier 1962, Médiathèque, 2001.0403.57.AR.

À cette réunion extraordinaire tenue à l'École des Beaux-arts¹, on cherche à tout prix quelque chose de neuf. Marcel Martin croit qu'il faut prendre le courage des premières années pour accomplir de nouvelles choses, qu'il serait déplorable de simplement exploiter une formule qui a bien réussi. Marc Lalonde estime que les films présentés à Montréal après le Festival sont très peu nombreux, qu'ils doivent donc songer à de nouvelles expériences sans changer l'orientation du Festival et qu'une soirée de courts métrages ou de moyens métrages est à considérer. Pierre Juneau va dans le même sens en affirmant que le succès du Festival tient à son dépassement chaque année, qu'il doit redéfinir ses buts tous les ans, toujours mettre en place quelque chose de neuf. Yves Ménard et Guy Glover proposent d'intégrer davantage de courts métrages canadiens. Michel Brault suggère quant à lui d'ajouter un court métrage canadien à chaque représentation d'un long métrage, mais en considérant la valeur de l'œuvre pour éviter les films de qualité moyenne. Enfin, on conseille de prévoir davantage de promotion pour « faire plus de brio autour » du cinéma canadien. La quantité, la qualité et la mise en valeur seraient les principaux facteurs de tension autour du cinéma canadien.

Les organisateurs du FIFM se sont intéressés au cas du cinéma canadien et québécois aussi tôt qu'en 1961, à l'occasion du post mortem habituel de septembre : « Le comité aborde le problème de la "destinée" du festival. Il est décidé que le comité consacra trois réunions à examiner tous les problèmes de l'exploitation du film au Canada et particulièrement au Québec². » Auparavant, cela n'avait pas empêché le Festival de présenter des courts métrages canadiens, principalement de l'ONF, comme ceux de Norman McLaren, Colin Low, Roman Kroitor et Michel Brault, avec de rares exceptions du privé comme *Les Bateaux de neige* de Jacques Giraldeau.

En mars 1962, il est question pour l'une des premières fois d'un festival des films canadiens, plus précisément d'un Festival des films de l'ONF. Certains jugent qu'un « Festival des films canadiens s'avérerait une proposition fort compliquée et très difficile à exécuter. » On concède par contre que ce « projet aura certainement pour résultat d'éveiller l'intérêt du public et des critiques envers les films canadiens³. » Même si le festival canadien n'existe pas encore en 1962,

¹ FIFM, PV, réunion de consultation, 9 février 1962, Médiathèque, 2001.0403.57.AR.

² FIFM, PV, comité exécutif, 9 septembre 1961, Médiathèque, 2001.0403.54.AR.

³ FIFM, PV, CA et CO, 12 mars 1962, Médiathèque, 2001.0403.57.AR.

on veut présenter *Nahanni*, *Lonely Boy*, *Patinoire*, *Jour après jour* et *Very Nice, Very Nice*¹. Le peu de films canadiens au programme n'empêche pas les objections puisque : « Fernand Cadieux exige que nous enregistrons sa dissidence au sujet de la décision qui a été prise en regard avec la présentation du film *Printemps* de René Bail². » *Printemps* et les autres films sont présentés en plus de trois films scientifiques canadiens: *Four-Line Conics* de Trevor Fletcher, *Champignons microscopiques* de J.-V. Durden et *Ronde carrée* de René Jodin.

La création du Festival du cinéma canadien a donc lieu en 1963, les règlements sont en préparation en janvier et février et sont envoyés à la FIAPF³. En janvier, on hésite encore à rendre le FCC compétitif : « Après discussion, il est décidé que le Festival ne prévoira pas d'hommage ou prix à un cinéaste ou à un film présenté lors du Grand Festival. Ceci n'élimine pas nécessairement le projet d'une compétition des films canadiens⁴. » En février, le projet d'un Festival compétitif du cinéma canadien est accepté.

Selon les règlements établis en 1963, un jury composé de sept membres désignés par le FIFM décernera le Grand prix du cinéma canadien. Les règlements ne sont pas clairs sur la présélection, mais la question de la séparation avec l'ONF se pose rapidement : « ce comité aura une lourde responsabilité et devra être prestigieux, aucune personne de l'Office⁵. » Le comité de présélection est formé une première fois par Gilles Héneault, Talbot Johnson, Michel Patenaude, Nicole Charest, Avram Garmaise, Guy Joussemet et Rock Demers⁶, qui incidemment font presque tous partis du groupe fondateur de la Cinémathèque québécoise (Connaissance du Cinéma) la même année, avec Guy L. Côté. Les noms de Robert Daudelin et Pierre Castonguay sont aussi évoqués, finalement Daudelin est préféré à Joussemet car on craint un conflit d'intérêt avec Radio-Canada⁷. La journaliste Nicole Charest ne sera pas de la partie non plus. Guy Côté et Germain Cadieux forment un sous-comité qui participe à la mise en place du comité de présélection, puis voit bon fonctionnement et à la coordination du FCC⁸. En avril, le comité de

¹ FIFM, PV, CO, 19 juin 1962, Médiathèque, 2001.0403.57.AR.

² FIFM, PV, CO, 26 juin 1962, Médiathèque, 2001.0403.57.AR.

³ FIFM, PV, CO, 4 février 1963, Médiathèque, 2001.0403.61.AR.

⁴ FIFM, PV, CO, 21 janvier 1963, Médiathèque, 2001.0403.61.AR.

⁵ FIFM, PV, CA, 11 février 1963, Médiathèque, 2001.0403.61.AR.

⁶ FIFM, PV, CO, 18 février 1963, Médiathèque, 2001.0403.61.AR.

⁷ FIFM, PV, comité plénier, 11 mars 1963, Médiathèque, 2001.0403.61.AR.

⁸ FIFM, PV, FCC, 10 mars 1963, Médiathèque, 2001.0403.61.AR.

présélection vote un conseil : Pierre Castonguay est élu président, Talbot Johnson vice-président, Rock Demers et Robert Daudelin co-secrétaires¹. Max Cacopardo n'accepte pas le principe d'un comité de présélection et croit plutôt que cette tâche devrait relever directement du Comité d'organisation.

Les prix avaient l'avantage de rendre hommage au cinéma canadien, d'attirer l'attention de la critique internationale et du public et d'agrandir la place affectée au cinéma canadien en stimulant la production. L'idée d'un festival canadien compétitif posait cependant un certain nombre de problèmes qui ne furent jamais entièrement résolus. D'une part, il était difficile d'être « juste » entre le grand nombre de films produits par l'ONF, entièrement financés par l'État, et les quelques films produits par le privé. D'autre part, comment appliquer de manière valide une présélection selon des critères de qualité esthétique sur un très petit nombre de films ? Le milieu du cinéma étant minuscule au Québec, il était évident que des producteurs ou des cinéastes se sentiraient lésés d'être écartés par un comité restreint, de surcroît anonyme les premières années. Malgré la présence d'un jury international, la valeur du Grand prix demeurait presque symbolique étant donné le peu de films en compétition. Si *À tout prendre* de Claude Jutra remporte le Grand prix en 1963, il n'a que deux vis-à-vis sélectionnés par le comité : *The Annacks* de René Bonnière, qui est un court métrage, et *Pour la suite du monde* de Michel Brault et Pierre Perrault, qui est un film de l'ONF. En 1964, la situation n'est guère plus faste avec *Le Chat dans le sac* de Gilles Groulx qui remporte le Grand prix contre *Trouble fête* de Pierre Patry et *Nobody Waved Goodbye* de Don Owen. L'année suivante on compte 4 longs métrages canadiens puis six en 1966 et 1967. La quantité ne rime pas avec qualité puisque le Grand prix n'est pas attribué par le jury en 1966.

En septembre 1963, on juge que le Festival du cinéma canadien est « passé inaperçu, à cause d'une publicité déficiente et d'un horaire difficile à suivre². » Les membres du comité sont très critiques, le Festival devrait être plus court, être une vraie fête, mettre davantage en valeur le cinéma canadien et l'aspect compétitif, réfléchir sur son action culturelle réelle, revoir le comité d'organisation, etc.

¹ FIFM, PV, comité plénier, 1^{er} avril 1963, Médiathèque, 2001.0403.61.AR.

² FIFM, PV, CO, 16 septembre 1963, Médiathèque, 2001.0403.61.AR.

Un comité de travail est mis sur pied pour revoir les règlements du FCC et améliorer la formule. Robert Daudelin travaille étroitement avec Guy L. Côté sur ce comité qui s'adjoint aussi le concours de membres de la toute nouvelle Association professionnelle des cinéastes (1963). Cette fois, un comité consultatif seconde Robert Daudelin qui propose une sélection de films canadiens au Comité de travail¹. Ce dernier n'était connu ni du public, ni des cinéastes. Malgré tous les efforts, la conclusion au lendemain du FCC de 1964 est la même : « Toute la politique du Festival du cinéma canadien est à réétudier². »

Le comité de présélection change encore. Deux propositions sont avancées : « 1 - Il se compose d'amateurs éclairés, de cinéastes et de critiques et ne retient pour la compétition que les meilleurs films (2 ou 3 longs métrages, une dizaine de courts métrages). 2 - Il se compose de deux ou trois personnes et son rôle se borne à éliminer les films indiscutablement mauvais³. »

Il est finalement décidé d'adopter la première proposition. Le pré-jury a comme directives de ne retenir pour la compétition que des « films de calibre⁴ » à être inclus dans la programmation régulière. Grande nouveauté, les noms des membres du comité de présélection seront rendus publics. Deux comités distincts sont envisagés en décembre 1964, l'un pour la présélection des longs métrages et l'autre des courts métrages.

Un problème plus grand crée de l'instabilité dans l'organisation du Festival du cinéma canadien : son indépendance. Certains membres du comité organisateur, qui ne sont pas dans le Conseil d'administration, cherchent un moyen de mettre les projecteurs sur le cinéma canadien. Doit-on tenir le FCC avant, pendant ou après le FIFM ? Et pourquoi pas le séparer du FIFM ? Après avoir abandonné la Place des Arts en 1965, le Comité organisateur propose de séparer le Festival du cinéma canadien du FIFM. Le premier resterait à Montréal alors que le deuxième déménagerait à Québec. Apparaît alors l'argument du cinéma « jeune » contre le cinéma de

¹ Le Comité de travail regroupait neuf personnes : Maurice Bulbulian, Renée Côté, Jacques Lamoureux, Nicole Charest, Guy Joussemet, Pierre Théberge, Marc Hébert, Robert Russel et Gilles Ste-Marie.

² FIFM, PV, CA, 13 septembre 1964, Médiathèque, 2009.0120.72.AR.

³ FIFM, PV, CO, 15 décembre 1964, Médiathèque, 2009.0120.72.AR.

⁴ FIFM, PV, CO, 22 décembre 1964, Médiathèque, 2009.0120.72.AR.

qualité, comme si une partie des cinéastes canadiens ne voulait pas être comparés à Fellini, Polanski, Bondarchuk, Skolimowski, Resnais ou Zeman¹.

Cette manifestation [le 3^e FCC] serait complétée par la présentation de quelques œuvres de jeunes cinéastes, genre *Prima Della Rivoluzione*, *Les Nouveaux anges*, *De quelque chose d'autres*, *Halleluyah the Hills*. [...] Plusieurs problèmes posés par la tenue du Festival du cinéma canadien se trouvent résolus : plus de films sont montrés; ces films sont montrés dans une salle plus petite; le Festival du cinéma canadien est complètement détaché du 6^e FIFM, il a lieu dans la ville où se font les trois quarts des films canadiens et où habite la majorité des cinéastes canadiens. Les œuvres de cinéastes se trouvent confrontés uniquement avec des œuvres de cinéastes du même âge de différents autres pays².

Le FCC a encore une fois lieu au mois d'août, en même temps que le FIFM. La critique est la même au lendemain de l'événement mais tous ne sont pas du même avis. Lors d'une rencontre réunissant le Conseil d'administration et le Comité d'organisation, d'un côté, on cherche à valoriser le cinéma canadien : « On a envisagé l'an dernier de placer le festival du cinéma canadien avant le FIFM proprement dit, mais on en est revenu à la formule actuelle. Il faudrait réétudier la chose³. », alors que de l'autre, on veut encourager la production de films canadiens, ce qui n'empêche pas d'être critique à son égard : « Les jeunes cinéastes assistent au Festival, ils ont le feu sacré et sont en général plus intéressants que leurs films. Ils s'intéressaient à la distribution de leurs films⁴. » À partir de cette année, le président Pierre Juneau et le Conseil d'administration concède que le FCC doit être une entité de plus en plus distincte du FIFM, mais qu'il doit avoir lieu aux mêmes dates que le FIFM. Le CA et le Comité organisateurs font de plus en plus appel aux cinéastes pour trouver des solutions.

Les années 1960 à 1964 étaient celles du passage de l'Union nationale au Parti libéral, du règne du conformisme politique et religieux à une parenthèse ouverte au catholicisme progressiste et au personnalisme; celles de la Révolution tranquille. Cette période coïncide avec l'engagement de Fernand Cadieux. Il n'est pas anodin que ce dernier démissionne un an après les premières bombes du FLQ et un an avant l'envol des « trois colombes » à Ottawa. D'autres combats

¹ En annexe, voir par comparaison la liste de « Cinéastes d'aujourd'hui », pourtant très large, établie en 1966 par le comité.

² FIFM, PV, CO, 9 mars 1965, Médiathèque, 2009.0120.73.AR.

³ FIFM, PV, 14 septembre 1965, Médiathèque, 2009.0120.73.AR.

⁴ *Ibid.*

s'engageaient qui étaient nettement plus urgents que ce qu'il pouvait encore accomplir au Festival, après tout, le grand combat de la censure était terminé.

Même si les acteurs ont des rapports très cordiaux entre eux et cherchent un terrain d'entente autour de leur passion commune qu'est le cinéma, le contexte politique des années soixante fragmente, polarise et exacerbe les points de vue idéologique. Le FIFM est donc le lieu d'une sourde rivalité qu'il est possible d'analyser, en écho aux hostilités politiques plus ouvertes par exemple à l'ONF, dans les revues comme *Cité Libre*, *Parti Pris* et *Liberté* ainsi qu'au plan politique entre les premières bombes du FLQ et la naissance du Parti québécois. Pour promouvoir le cinéma québécois, le Festival du cinéma canadien disparaîtrait au profit du Conseil québécois pour la diffusion du cinéma.

Chapitre 4 - 1968 : néonationalisme et collectivisme contre personnalisme et élitisme

Dans les années soixante, la génération des 40 ans, jéciste et personnaliste, réussissait enfin à influencer plus directement le pouvoir, aux dépens des conservateurs catholiques en perte d'autorité. L'universalisme des personnalistes allait toutefois rencontrer de nouvelles résistances chez les jeunes nationalistes québécois. Si le FIFM avait été le foyer progressiste pour l'avancement culturel, il deviendrait à son tour pointé du doigt comme un frein au progrès. En très peu de temps, les forces progressistes chez les Canadiens francophones se divisent autour de la question de l'autonomie et de l'affirmation de la culture québécoise avec d'un côté les courants séparatistes, et de l'autre les courants fédéralistes, comme le biculturalisme. Plus précisément, les cinéastes et les producteurs québécois francophones sont pratiquement tous pour l'affirmation radicale de l'industrie et de la culture québécoises alors que les anciens jécistes et citélibristes penchent du côté fédéraliste. Ces derniers ne sont pas contre l'affirmation des francophones ou des Québécois, mais contre tout ce qui leur semble un enfermement similaire au nationalisme duplessiste, même avec un vernis anti-colonialiste. Surtout, en bons universalistes empreints de personnalisme, ils ne voient pas l'intérêt de se séparer du Canada.

Au FIFM, entre le conseil d'administration et le comité organisateur, deux groupes finissent par différer à partir de 1964-1965. Le CA, qui détient les pouvoirs, est dirigé par ce qu'on appellerait rapidement les « fédéralistes ». Le comité d'organisation, même s'il inclut des membres permanents comme Rock Demers, Robert Daudelin et Guy L. Coté, intègre beaucoup plus de collaborateurs passagers qui ne sont pas toujours alignés sur la politique du CA. Le Comité organisateur, en contact plus direct avec les cinéastes, finirait par exercer une pression croissante sur le CA en rapportant les critiques et même en défendant les intérêts antagoniques des cinéastes. Par ce simple canevas, on entrevoit déjà ce qui mènerait à la déchirure en 1968, grand moment d'effervescence politique au Québec.

Pour comprendre cette rupture, « tranquille » soulignons-le, nous nous intéresserons dans un premier temps aux profils politiques de ses fondateurs fédéralistes. Dans la deuxième partie, à partir d'articles de *Cité Libre*, de *Parti Pris* et de *Liberté*, nous chercherons à retracer les influences idéologiques qui opposent les administrateurs du Festival et les cinéastes québécois.

Cette mise en contexte permettra de comprendre ce qui se joue à un moment charnière, en avril 1964, quand une série d'articles écrits par des cinéastes¹ fut publiée dans la revue *Parti Pris* sous la direction de Pierre Maheu : « L'o.n.f. et le cinéma québécois ». Cet approfondissement devrait permettre de mieux saisir les différends présents de 1964 à 1968. Enfin, nous examinerons les rapports des organisateurs du FIFM avec les cinéastes, parallèlement à la gestation d'une nouvelle institution cinématographique qui mène au démantèlement du Festival.

4.1 Un Comité d'administration fédéraliste

Fernand Cadieux, Marc Lalonde, Pierre Juneau, Guy L. Côté, Rock Demers

À Outremont, à l'Ouest de l'avenue du Parc, Fernand Cadieux² a exercé son influence à l'Université de Montréal, au Groupe de recherche sociale (GRS) sur la rue Saint-Joseph, au FIFM et au Laurier Barbecue sur la rue Laurier. Des professeurs, des étudiants et d'anciens jécistes comme Pierre Elliott Trudeau, Marc Lalonde, Fernand Cadieux et Maurice Pinard s'y réunissent et discutent de société, de culture et d'action politique. Ce dernier a témoigné de cette influence :

"Cadieux was a prophet," [Maurice] Pinard said in 1980. "He was enormously cultivated, an educator in the fullest sense of the word. He had an enormous influence on an entire generation by the sheer force of his intellect. He wasn't a technician, he was a creator who ceded his place to others." On Saturday afternoons in the 1950s, Cadieux would spend hours at the Laurier Barbecue on Outremont in the company of Marc Lalonde and Pierre Trudeau. He would urge them, as Pinard later recalled, to take power in the federal government from a base in Montreal. "We have to pass to action," Cadieux would insist, and in 1965, they did³.

En 1965, Fernand Cadieux participe au développement de l'industrie cinématographique au plan fédéral, plutôt que provincial, en produisant le rapport *L'industrie de production de long métrage au Canada d'expression française*. Avec ce mémoire et celui de Michael Spencer publié en anglais la même année, *Canadian Feature Film Production in the English Language*, Guy

¹ Ce dossier regroupait les articles des cinéastes Jacques Godbout, Gilles Carle, Denys Arcand, Gilles Groulx et Clément Perron.

² Fernand Cadieux, comme Guy Rocher, Léon Dion et Jean-Charles Falardeau, avait fait ses études universitaires en Sciences sociales à l'Université Laval où il avait obtenu sa maîtrise en économie en 1947. Comme les autres, il est très influencé par l'antinationalisme et le progressisme du père Georges-Henri Lévesque.

³ Macdonald, p. 85.

Roberge est en mesure de déposer un rapport final au Cabinet fédéral en juillet 1965. En 1967, le parlement canadien fonde la Société de développement de l'industrie cinématographique canadienne (SDICC), ancêtre de Téléfilm.

Cadieux agit à titre de conseiller avec Northrop Frye dans la première équipe de conception du Labyrinthe de l'Expo 67 qui regroupait les cinéastes de l'ONF : Tom Daly, Roman Kroitor, Colin Low et Wolf Koenig¹ (Hugh O'Connor participe à la réalisation). Il fonde la société Dynamie en 1963 avec quelques collègues et y travaille activement pendant plusieurs années². À sa mort en 1976, il en était encore président du conseil d'administration³.

À partir de la fin des années soixante, il est consultant auprès du Conseil Privé, notamment sous le règne de Trudeau. En 1968, Cadieux continue au bar du Château Laurier, à Ottawa, ce qu'il avait commencé au Laurier Barbecue. Le sénateur Jerahmiel S. Grafstein – à l'occasion d'un discours en hommage à Claude Ryan qui venait de mourir – a souligné à quel point Fernand Cadieux avait marqué Pierre Trudeau, René Lévesque, Jean Marchand, Gérald Pelletier et Claude Ryan :

Mr. Cadieux was born in New Brunswick⁴ [sic], settled and worked in Montreal as a teacher, then came to Ottawa in 1968 as a resident thinker in the Trudeau government. Each Wednesday evening, at the bar in the Chateau Laurier, Cadieux would hold forth, with a drink and cigarette in hand and, like Socrates, talk and teach and dazzle his circle of acolytes. Cadieux deeply influenced each of these five famous men with his ideas, which, like Marshall McLuhan's, addressed the clash between the power of the media and the power of politics. The impact of television and radio lay at the heart of his ideas⁵.

¹ Voir Allison Whitney, *Labyrinth: Cinema, Myth and Nation at Expo 67*, Mémoire de M. A. (Communications), McGill University, 1999, 106 p. p.

² La compagnie à actions est enregistrée le 3 avril 1963 aux noms de Fernand Cadieux, Germain Cadieux, Pierre Juneau, Marc Lalonde, Claude Benoît, Denise Milette et Pierre Bourque. En 1966, Claude Robillard en est le président. Pierre Elliott Trudeau, aussi actionnaire, vend ses parts en 1966. Les fondateurs viennent du conseil d'administration du FIFM et du cabinet d'avocats « Gélinas, Bourque, Lalonde et Benoît ». Dynamie semble avoir notamment servi à développer des projets autour d'Expo 67. Canada, Montréal, Archives de la Ville de Montréal, Fonds Claude Robillard, CA M001 – P137.S1.D16.

³ Pour plus d'informations biographiques, voir N.S., « Les étapes d'une carrière peu conformiste », *Le Devoir*, 8 mars 1976, p. 5.

⁴ Fernand Cadieux est plutôt né à Aylmer, au Québec, le 18 janvier 1925. Sa famille déménage ensuite à Trois-Rivières où il passe son enfance.

⁵ Canada, Ottawa, Débats du Sénat [En ligne], 3^e Session, 37^e Législature, vol. 141, 6 (11 février 2004), http://www.parl.gc.ca/Content/Sen/Chamber/373/Debates/006db_2004-02-11-e.htm (Page consultée le 21 octobre 2016)

Dans son livre sur l'histoire du FLQ, le portrait que Louis Fournier dresse de Marc Lalonde ressemble étonnamment à celui de Fernand Cadieux, c'est-à-dire celui de « l'éminence grise » d'un certain fédéralisme :

Âgé de 38 ans, Marc Lalonde avait fait ses premières armes dans les coulisses du pouvoir fédéral à titre d'adjoint spécial au ministre de la Justice et Solliciteur général (responsable de la G.R.C.) en 1959-1960. [...] [En 1965], il convainc Trudeau de faire le saut en politique fédérale, avec le parti libéral, en compagnie de Pelletier et Jean Marchand. En fait, un peu comme les célèbres mousquetaires, les trois « colombes » étaient quatre : à l'ombre du pouvoir, il y avait Marc Lalonde, l'éminence grise.

En 1967, Lalonde devient conseiller spécial du premier ministre Pearson. C'est lui qui mettra sur pied la machine électorale qui portera Trudeau en 1968 à la direction du parti libéral et du Canada. À titre de chef de cabinet jusqu'en 1972, il sera « les yeux et les oreilles » de Trudeau. « J'aime cet homme, dit-il, j'irais au front pour lui. » « C'est mon alter ego », dit Trudeau. En réalité, c'est Lalonde qui fait les « sales jobs¹ ». C'est ainsi qu'en 1967, il part au front contre le séparatisme avec l'aide de la G.R.C.².

Pierre Juneau est fonctionnaire de divers organismes fédéraux comme l'ONF (1949-1966), le CRTC (1968-1975) et Radio-Canada (1982-1989). Il reste fédéraliste et anticommuniste toute sa vie. Juneau avait d'ailleurs réglé cette dernière question lors de ses voyages en Europe, au lendemain de la Deuxième Guerre mondiale, comme nous l'avons vu. La culture révolutionnaire d'agitation qui l'avait rebuté, comme les jeunes communistes « doctrinaires, étroits, intolérants, emmerdeurs », Juneau la retrouverait au Québec dans les années soixante, au moment même où il deviendrait directeur de la production française à l'ONF.

Guy Coté n'était jamais du côté des lyriques, des révolutionnaires et des séparatistes mais plutôt partisan de la modération, de la tolérance et du fédéralisme; que ce soit au plan de la religion, de la politique, de la culture ou de l'art. Georges Dufaux lui écrivait en 1986 : « ... ce que j'ai toujours admiré chez toi, c'est ton indépendance face aux modes et aux courants d'idées du moment. On sait combien notre société québécoise a jusqu'à récemment toujours été une et indivisible. Toi, tu étais catholique pratiquant quand tout notre monde se croyait agnostique, et

¹ Marc Lalonde lutte directement contre les séparatistes québécois. Selon le témoignage de William Kelly, le commissaire de la Gendarmerie royale du Canada, Marc Lalonde, alors conseiller du premier ministre Lester Pearson, « had given him instructions in 1967 that Mounties should spy on Quebec as if it was a foreign power. » Voir Robert Winters, « Role played by politicians key in Mounties' trial », *The Gazette*, 5 décembre 1981, p. 4.

² Louis Fournier, FLQ. *Histoire d'un mouvement clandestin*, 1982, p. 154

fédéraliste quand on se devait d’être séparatiste¹! » Guy Coté, en retrait du monde politique, se retrouve dans une situation plus délicate que Cadieux, Juneau et Lalonde car en plus d’être présent aux rencontres du CA et du CO du Festival, il participe comme réalisateur aux réunions de l’Association professionnelle des cinéastes, assistant de l’intérieur au durcissement des positions.

Bien que Rock Demers se tienne très loin de la politique et du fonctionnariat, il demeure un acteur très important par son fédéralisme latent et sa résistance passive au séparatisme et au discours révolutionnaire. Comme producteur, il s’investit tout de même grandement aux côtés des acteurs de toutes allégeances dans l’édification d’une industrie cinématographique québécoise.

4.2 De *Cité Libre* à *Parti Pris* : universalisme, ethnie et nation

L’idéologie véhiculée au sein du Groupe de recherche sociale est la même que l’on retrouve chez les auteurs de *Cité Libre*. Par ailleurs, l’histoire des revues *Parti Pris* et *Liberté* est indissociable de la trajectoire de *Cité Libre* et même d’*Esprit*.

Stéphanie Angers et Gérard Fabre ont bien analysé les réseaux reliant ces revues dans leur livre *Échanges intellectuels entre la France et le Québec (1930-2000)*. Angers et Fabre rappellent l’importance du grand schisme de 1964 à *Cité Libre*. Gérard Pelletier codirige la revue avec Pierre Elliott Trudeau jusqu’en mars 1964, moment où Pierre Vallières et dix autres collaborateurs (notamment Gérald Godin et Pierre Vadeboncoeur) démissionnent avec fracas.

Après la vague de démissions, la rédaction fait le point sur la situation : les collaborateurs démissionnaires auraient trahi l’esprit de *Cité libre* en introduisant une orientation politique nationaliste en totale divergence avec les positions défendues par la revue depuis sa fondation. La rédaction se justifie avec les mots suivants : « *Cité libre* a toujours refusé de centrer son action sur l’ethnie, de considérer la nation comme valeur première [...]’ (*Cité libre* avril 1964 : 2²). »

¹ Georges Dufaux était le directeur de l’équipe française de l’ONF de 1986 à 1989. Le 2 avril 1986, il écrit une lettre à Guy L. Coté à l’occasion de sa retraite, après 34 ans au service de l’ONF.

² Stéphanie Angers et Gérard Fabre, *Échanges intellectuels entre la France et le Québec (1930-2000). Les réseaux de la revue Esprit avec La Relève, Cité libre, Parti pris et Possibles*, Les Presses de l’Université Laval, 2005, p. 63.

La rédaction de *Cité Libre* ne nie pas l'importance de l'ethnie et de la nation mais n'en fait pas sa priorité. Un an auparavant explosaient les premières bombes du Front de libération du Québec (FLQ) et paraissaient les premiers numéros de *Parti pris*. Fernand Cadieux, le futurologue, voyait peut-être un signe supplémentaire dans ce schisme à *Cité Libre* puisqu'il démissionne du FIFM au même moment, à la fin du mois de mars 1964, pour se consacrer à « ses diverses occupations ».

À partir de ce moment, la famille politique des Trudeau, Lalonde et Cadieux va catégoriquement refuser ce qu'elle considère comme un repli à l'intérieur du Québec. Dans le sillon de ce schisme, plusieurs accointances du GRS – dont Marc Lalonde - signent un manifeste aux accents personnalistes publié dans *Cité Libre* en mai 1964. Pierre Elliott Trudeau, Albert Breton, Raymond Breton, Claude Bruneau, Yvon Gauthier, Marc Lalonde et Maurice Pinard publient ainsi l'article « Pour une politique fonctionnelle¹ » dans lequel ils affirment l'importance de « revaloriser avant tout la personne, indépendamment de ses accidents ethniques, géographiques ou religieux. L'ordre social politique doit être fondé au premier chef sur les attributs universels de l'homme, non sur ce qui le particularise². ». En page deux du même numéro, Pierre Elliott Trudeau signe l'article « Les séparatistes : des contre-révolutionnaires » où ils comparent leur mouvement « totalitaire » au fascisme et au nazisme.

À l'opposé, ceux qui ont quitté *Cité Libre* placent les questions relatives à l'ethnie et à la nation au centre de leurs réflexions, comme les auteurs des revues *Parti Pris* et *Liberté*. C'est dans le rapport colonisateur-colonisé et le désir d'indépendance politique et culturelle que les Canadiens français rejoignent le discours de la Négritude.

¹ *Cité libre*, 67 (mai 1964), p. 11-17. Ce manifeste est publié simultanément en anglais dans le magazine *Canadian Forum* sous le titre « An Appeal for Realism in Politics ».

² *Ibid.*, p. 11.

Angers et Fabre ont identifié les origines et les étapes du discours chez les partipristes comme suit :

Selon Robert Major, une hiérarchie peut être établie au sein de la triade révolutionnaire de *Parti pris* : d'abord l'indépendance; puis le socialisme (inhérent au processus de décolonisation) ; enfin le laïcisme, qui ne fait l'objet d'une réelle attention dans la revue qu'à partir de mai 1966, quand [Pierre] Maheu lance une chronique sur ce sujet (Major 1979 : 21¹). [...] Les partipristes connaissaient déjà les ouvrages de Sartre, Berque, Fanon et Memmi : leur lecture provoque, notamment chez [Paul] Chamberland et Major, une prise de conscience du problème québécois, par analogie avec les pays coloniaux d'Afrique et d'Asie : « La découverte de [Berque, Fanon et Memmi] est incontestablement à l'origine du mouvement *Parti pris*. Elle a permis aux partipristes leur première formulation du mal-vivre québécois. C'est par Fanon que Major vient à *Parti pris* ; c'est par Sartre que Chamberland en vient à s'intéresser au quotidien québécois c'est à travers Memmi que les partipristes se voient objectivement pour la première fois comme êtres colonisés » (Major 1979 : 38-39²).

Ce rappel est extrêmement important pour situer le dossier de Pierre Maheu et des cinéastes dans *Parti pris* en avril 1964. D'ailleurs, dans ce dernier numéro, Jan Depocas fait une recension du livre de Jacques Berque qui vient de paraître, *Dépossession du monde*. À ce moment les auteurs de la jeune revue, tout comme les cinéastes de gauche, ont commencé à intégrer le discours sur la décolonisation et à faire des parallèles avec la situation québécoise. Ils le font non seulement à partir de Berque, mais aussi d'Albert Memmi, *Le Portrait du colonisé* (1957), et de Frantz Fanon, *Damnés de la terre* (1961), dont les livres sont préfacés par Jean-Paul Sartre. Les réflexions marxistes quant à elles n'en sont qu'à leurs débuts. Sur le plan de l'impérialisme et du colonialisme, leur analyse est influencée par des penseurs de l'Amérique du Sud et elle suit « la perspective des "satellites en chaîne" », comme le soulignent Gérard Fabre, « le Québec peut être assimilé à un satellite du Canada, et le Canada à un satellite des États-Unis³. » Dans cette perspective, c'est à l'intérieur du Canada qu'on doit chercher les traces structurelles de la colonisation et comment les attitudes de dominants/dominés peuvent être adoptées et reproduites par des anglophones comme par des francophones. L'impérialisme américain quant à lui est

¹ Le livre cité de Robert Major est *Parti pris : idéologies et littérature*, Montréal, Hurtubise HMH, 1979.

² Angers et Fabre, p. 123-124.

³ Gérard Fabre, « Les passerelles internationales de la maison d'édition *Parti pris* », *Revue de Bibliothèque et Archives nationales du Québec*, 2 (2010), p. 8.

aussi une grande préoccupation et suscite de la résistance, autant chez les fédéralistes que les nationalistes québécois.

En 1964, si les cinéastes n'hésitent pas à se faire publier dans *Parti Pris*, revue taxée de marxisme, à parler de colonisation et à critiquer leur employeur, c'est que la pensée des auteurs et cinéastes comme Jacques Godbout¹ et Hubert Aquin² était déjà à l'œuvre comme on peut le constater dans *Liberté*, dès 1962 et 1963.

Avant le grand schisme, les auteurs de *Cité Libre* comme Pierre-Elliott Trudeau étaient déjà très actifs à saper la crédibilité du nationalisme de gauche et du souverainisme montant. En avril 1962 paraissait un numéro spécial consacré au séparatisme mettant en vedette des textes de Gérard Pelletier, Pierre Elliott Trudeau et Raymond et Albert Breton. Dans son article « La nouvelle trahison des clercs », Trudeau fait un long retour sur l'histoire des séparatismes dans le monde (Inde, Algérie, Cuba, etc.) et au Canada pour conclure que le Québec a trouvé sa libération lors de la Confédération : « De par la constitution canadienne actuelle, celle de 1867, les Canadiens français ont tous les pouvoirs nécessaires pour faire du Québec une société politique où les valeurs nationales seraient respectées en même temps que les valeurs proprement humaines connaîtraient un essor sans précédent³. »

En mai 1962, dans une réponse très posée et méthodique à l'article de Trudeau, Hubert Aquin publie dans *Liberté* « La fatigue culturelle du Canada ». Dans ce texte, Aquin tente de trouver une troisième voie entre l'école nationaliste de Michel Brunet et l'école confédéraliste du sociologue Jean-Charles Falardeau, dite « du père Lévesque ». Il vient de lire le livre de Léopold Senghor *Pierre Teilhard de Chardin et la politique africaine* (1962) qui l'inspire beaucoup dans ses réflexions sur la nation, la culture et l'universalisme. Il fait appel à Senghor pour réfléchir aux contradictions entre l'universel et le particulier : « "En même temps que l'on nous invite à

¹ Jacques Godbout obtient une maîtrise en lettres à l'Université de Montréal en 1954 puis il va en Éthiopie enseigner le français jusqu'en 1957. De retour à Montréal, il cofonde la revue *Liberté* (1959) et commence à travailler à l'ONF. Il est président de l'APC en 1965 et participe à la fondation du Mouvement Souveraineté-Association en 1968.

² Au début des années soixante, Hubert Aquin travaille à l'ONF et il entre rapidement dans le mouvement indépendantiste, notamment dans le Rassemblement pour l'indépendance nationale (RIN). Après un passage à l'institut psychiatrique Albert-Prévost dans les années soixante, Hubert Aquin se consacre essentiellement à l'écriture. Il se suicide malheureusement en 1977. Jacques Godbout tourne d'ailleurs en 1979 le film hommage *Deux épisodes dans la vie d'Hubert Aquin*, à l'ONF.

³ Pierre Elliott Trudeau, « La nouvelle trahison des clercs », *Cité Libre*, 46 (avril 1962), p. 16.

construire la civilisation de l'universel, on nous demande de renoncer à notre culture..." a dit Léopold Senghor, nous rappelant ainsi que l'Universel ne doit exister que grâce à la participation libre et active de tous les éléments particuliers qui auront choisi de le créer¹. »

Pour Aquin la langue et la culture l'emportent sur les concepts de race et d'ethnie. La thèse se résume dans ce passage :

Il serait plus juste de parler d'un état mono-culturel. Si quelques attardés rêvent encore d'un sang pur canadien-français, considérons-les tout bonnement comme des délinquants intellectuels! Mais il m'apparaît injuste de réfuter le séparatisme actuel en le taxant des péchés du racisme et de l'intolérance ethnique. Il convient plutôt de l'étudier comme une expression de la culture des Canadiens français, en mal d'une plus grande homogénéité².

En mai 1963, dans l'article « L'engagement et le créateur devant l'homme d'ici », Jacques Godbout critique aussi l'universalisme des fédéralistes en insistant sur le fait que « malgré tout le "wishfull thinking" des universalistes, le créateur se définit d'abord à partir d'une culture nationale³ ». Godbout cite Frantz Fanon, Bertrand Russell, Jean-Paul Sartre et Roger Vailland. Il souligne la difficulté de nommer ce qui n'est pas nommé : « La culture canadienne-française se "fabrique" en ce moment et le fait qu'on ne puisse la définir plus précisément que par les termes de "culture française d'Amérique" ne prouve qu'une chose : que la codification des cultures de colonisation modernes est difficile à établir⁴. »

Le changement radical d'attitude qui survient chez Hubert Aquin entre 1962 et 1964 constitue un bel indicateur du durcissement qui se produit chez plusieurs nationalistes à ce moment précis. Il appelait au dialogue en 1962 :

...la vraie dialectique est dialogue et non pas parallélisme de deux monologues. Il est encore possible de penser, et cet acte si important, même s'il est accompli par un « adversaire » social ou politique, ne doit pas être considéré comme un cantique accessible aux seuls adeptes de la religion de celui qui le chante.

¹ Hubert Aquin cite également Cheikh Anta Diop d'après un numéro de *Présence Africaine* de 1959, Aimé Césaire (*Culture et colonie*, conférence prononcée à la Sorbonne en septembre 1956) et Jean-Paul Sartre (*Critique de la raison dialectique*, 1960). Hubert Aquin, « La fatigue culturelle du Canada », *Liberté*, [en ligne], vol. 4, 23 (mai 1962), p. 304, <http://id.erudit.org/iderudit/59892ac>, (Page consultée le 20 octobre 2016)

² *Ibid.*, p. 310.

³ Jacques Godbout, « L'engagement et le créateur devant l'homme d'ici », *Liberté*, vol. 5, 3 (mai-juin 1963), p. 235-238. L'article est le fruit d'une allocution prononcée au Congrès du Spectacle en mai 1963.

⁴ *Ibid.*, page 235.

L'adversaire peut découvrir autant de vérité et peut comprendre autant de réel que celui qui est de « mon » côté ou de « ma » tendance¹.

Deux ans plus tard, le 18 juin 1964, il émet un communiqué où il affirme à l'inverse : « Je déclare la guerre totale à tous les ennemis de l'indépendance du Québec. Ma relation harmonieuse avec une société qui triche est rompue définitivement. Pendant quelque temps, je serai éloigné. Puis je reviendrai parmi vous. Préparons-nous. La révolution s'accomplira. Vive le Québec! »

4.3 Institutions, cinéma et nationalisme

Le Festival du cinéma canadien est créé par le FIFM en 1963 dans ce contexte d'effervescence socio-politique. Au plan politique, le Rassemblement pour l'indépendance nationale (RIN), mouvement créé en septembre 1960, devient un parti politique en mars 1963. La même année, la revue nationaliste de gauche *Parti pris* est fondée; le Front de libération du Québec, qui vient de naître, fait exploser des bombes. La première partie du Rapport Parent sur l'éducation est déposée au Parlement. Au plan de la culture, la Place des Arts est inaugurée et la Cinémathèque québécoise est créée. Depuis la longue grève des réalisateurs de Radio-Canada en 1958-1959, les cinéastes cherchent à se regrouper au-delà des simples intérêts syndicaux, ce qu'ils font en 1963 en fondant l'Association professionnelle des cinéastes (APC). Les premiers présidents sont Claude Jutra, Guy L. Côté et Jacques Godbout. En 1964, l'APC regroupe 104 membres², incluant ceux qui écrivent dans *Parti Pris*. Du côté de l'industrie, quelques compagnies de production apparaissent comme Allan King Associates en 1961; Onyx Films en 1962 (à laquelle se joint Gilles Carle en 1966); Coopératio et Films Claude Fournier en 1963; et Les Cinéastes associés, Film House ainsi que la Société générale cinématographique (SGC) en 1964. À l'ONF, Pierre Juneau est nommé au poste de premier directeur de la production française en mars 1964. En 1963, deux films marquants sont réalisés à l'ONF : *Pour la suite du monde* de Michel Brault et Pierre Perrault et *Bûcherons de la Manouane* d'Arthur Lamothe. La

¹ Hubert Aquin, « La fatigue culturelle du Canada », *Liberté*, [en ligne], vol. 4, 23 (mai 1962), p. 300, <http://id.erudit.org/iderudit/59892ac> (Page consultée le 20 octobre 2016)

² Dans un mémoire présenté au Secrétaire d'État du Canada en février 1964, on précise dans le préambule que : « Ce mémoire est fait au nom des cent quatre (104) membres de l'Association professionnelle des cinéastes (APC) qui représentent la presque totalité des créateurs cinématographiques de langue française au Canada. » Ce mémoire fut présenté dans la presse comme « les 22 raisons des 104 ». « Mémoire présenté au Secrétaire d'État du Canada par l'Association professionnelle des cinéastes », février 1964, 16 p., Médiathèque Guy-L.-Côté, 2005.0056.06.AR.

même année, Claude Jutra termine *À tout prendre*, film produit par Robert Hershorn et lui-même, l'un des rares longs métrages de fiction produits dans le privé. Gilles Groulx tourne *Le Chat dans le sac* à l'ONF, fin janvier 1964. Denys Arcand vient de tourner ses premiers films à l'ONF : *Champlain* et *Les Montréalistes*.

En avril 1964, un mois à peine après le grand schisme de *Cité Libre* et la nomination de Juneau à l'ONF, Pierre Maheu et les cinéastes tentent dans leur dossier de *Parti Pris* de nommer, de pointer du doigt les agents de la colonisation moderne, fussent-ils Canadiens français... ou employeurs.

L'ONF, un instrument de la colonisation ?

L'éditorial de Pierre Maheu¹ frappe très fort dès le premier paragraphe en posant quatre grands thèmes en autant de phrases :

La colonisation : « Les textes du présent numéro, écrits par des cinéastes, nous semblent révéler ce qu'est l'Office national du film : un instrument de la colonisation. »

Le nationalisme : « Par cet organisme, on tente de couper le cinéma de ses sources vives dans le pays et de l'identifier à une nation fantoche, à ce bi-pays auquel s'identifie le National Film Board. »

L'impérialisme : « Il s'ensuit, par exemple, vu la « commonwealth-mindedness » du NFB, que les films des cinéastes québécois sont distribués en Nouvelle Zélande avant de l'être en France. »

L'aliénation du cinéma : « Le NFB est la négation d'un cinéma québécois². »

Une fois ces thèmes posés, Maheu n'entend pas demeurer dans l'abstrait et il vise les « *Canadiens-français* », « ces béni-oui-oui qui acceptent de se faire les représentants de l'ordre colonial [qui] sont le plus souvent des moralistes dans la meilleure tradition clérico-bourgeoise ». Maheu reste au plan de l'anonymat, mais il donne assez d'éléments pour que ses lecteurs

¹ Pierre Maheu était un écrivain, producteur, scénariste, réalisateur et acteur né à Montréal le 12 août 1939 et mort jeune le 3 septembre 1979. Il est l'un des fondateurs de *Parti pris*. Il tient un rôle dans *Jusqu'au cou* et *Le Chat dans le sac* de Gilles Groulx, en 1964. Des années plus tard, devenu producteur à l'ONF sous le directeur Jacques Godbout, il est impliqué dans la production du film *On est au coton* de Denys Arcand. Il incite aussi ce dernier à réaliser *Québec : Duplessis et après...*

² Pierre Maheu, « l'o.n.f., ou un cinéma québécois ? », *Parti Pris*, 7 (avril 1964), p. 2. J'insère les quatre thèmes.

contemporains comprennent qui sont ceux qu'il accuse d'être des agents zélés du pouvoir colonial :

Il n'est pas étonnant alors qu'une classe-écran, grassement payée, ait été créée chez nous, et qu'au NFB comme au *Devoir* ou à *La Presse*, on soit allé chercher pour leur confier la direction ceux à qui ces tâches reluisantes conviaient le mieux ; regardez bien : les dirigeants de nos prétendues élites sont des bedeaux, les organes de la propagande sont aux mains d'ex-jécistes, et de vagues libéraux arrivistes à la Père Lévesque. Les sourires de ces personnages, leur viscosité sont à l'image de notre aliénation¹.

Dans cet extrait, la critique de Maheu déborde l'ONF. En visant les ex-jécistes libéraux, c'est-à-dire ceux qui sont passés par les Sciences sociales de l'Université Laval, la JÉC, le GRS ou *Cité Libre* et qui prennent de plus en plus de postes clés, il fait preuve de perspicacité face à l'élan fédéraliste imminent. Pierre Juneau venait d'être nommé en mars 1964 au poste de premier directeur de la production française de l'ONF. Claude Ryan, qui était au *Devoir* depuis 1962, en devient le directeur le 1^{er} mai 1964, poste qu'il occupera jusqu'en 1978. Gérard Pelletier, de son côté, est rédacteur en chef de *La Presse* de juin 1961 à mars 1965.

Les cinéastes rajoutent leur voix à cet éditorial en critiquant chacun à leur manière l'institution fédérale. Jacques Godbout affirme : « [...] cet organisme fédéral n'a rien à gagner, aujourd'hui, à poursuivre l'aventure dans la vie réelle ou rêvée du Canada français puisque celui-ci rejette de plus en plus la notion même du fédéralisme, et de "priest-ridden" province². » En conclusion, Godbout décrit son temps comme « cette époque curieuse dans laquelle naquit l'idée de nation et l'idée, plus étonnante encore de la révolution à tenter³. » Gilles Carle parle de dynamisme vital, de ferment révolutionnaire et de moralisme bourgeois culturéiste. Denys Arcand soutient que les Canadiens français sont un peuple trop indigent et trop colonisé pour avoir un cinéma national. Gilles Groulx critique la vision nationale de l'ONF. Pour lui, on a tort de penser que deux ethnies, deux réalités culturelles, forment une seule nation au Canada. L'ONF doit se rendre à l'évidence que le Québec est une nation. Clément Perron témoigne de son côté comment les pouvoirs publics empêchent les cinéastes d'aborder des thèmes sensibles comme le chômage.

¹ Maheu, p.2.

² Jacques Godbout, « L'année zéro », *Parti pris*, 7 (avril 1964), p. 9.

³ *Ibid.*, p. 10.

La précarité de leurs conditions semble davantage motiver que freiner les jeunes cinéastes à publier de tels textes contre leur employeur. En effet, excepté à la télévision de Radio-Canada, il y a peu de débouchés hors de l'ONF, les systèmes publics et privés étant inexistantes ou embryonnaires. Par un mélange de témérité idéologique, de calcul, d'intuition et de chance, les cinéastes ne seront pas licenciés. En effet l'ONF a besoin d'eux tout comme ils en sont dépendants : « Juneau dira en 1987 à Gary Evans qu'il n'avait jamais été question de les congédier parce qu'on ne pouvait se passer de leur talent, tout en sachant qu'ils ne pourraient pas trouver un travail similaire ailleurs¹ ». Jacques Godbout est aussi revenu sur cet événement en 2011 : « [Guy] Roberge a agi comme un bon père de famille. Il a aussi dit qu'il aime mieux des gens qui sont prêts à se battre que des béni-oui-oui... Vous ne recommencez pas et on ne sévit pas. Guy Roberge était un homme de cœur, d'intelligence et d'esprit remarquable. À l'époque, les relations humaines étaient très faciles, il n'y avait pas d'avocats. Aujourd'hui, les salles de montage ont été transformées en bureaux d'avocats²... »

Même si les cinq cinéastes restent à l'emploi de l'ONF, la situation ne s'améliore pas à moyen terme. Au printemps 1966, on revient à la charge contre l'ONF avec un numéro entier de *Liberté* sur le cinéma : *Cinéma si*³. Jacques Bobet se désole du bilan du mandat de Pierre Juneau :

Il s'agit d'une crise de désespoir. Entre mars 1964 (arrivée de Pierre Juneau à la direction de la production : début de la contre-révolution au cinéma) et mars 1966 (départ de Pierre Juneau) ont quitté l'Office national du film : Guy Borremans, Jean Roy, Pierre Patry, Michel Brault, Arthur Lamothe, Bernard Gosselin, Jean Dansereau, Denys Arcand, Gilles Groulx, Gilles Carles. Deux démissions marquantes : Fernand Dansereau, Jacques Bobet⁴.

La plupart d'entre eux tentent alors leur chance dans le privé⁵. Le mandat de Juneau quant à lui commence et se termine donc avec deux séries d'articles peu flatteurs à son égard, l'une dans *Parti Pris* et l'autre dans *Liberté*. La seconde fois, il n'est plus question de colonialisme et de nationalisme - bien que ces thèmes continuent de structurer leur pensée et leurs actions - les cinéastes insistent plutôt sur l'organisation du système pour permettre au cinéma d'exister, à

¹ Lever, *Pierre Juneau*, p. 77.

² Lever, *Pierre Juneau*, p. 77.

³ Jacques Bobet, dir., « Cinéma si », *Liberté*, vol. 8, 2-3 (mars-juin 1966).

⁴ Jacques Bobet, « L'O.N.F. à tort ou à raison », *Liberté*, vol. 8, n° 2-3 (mars-juin 1966), p. 91-92.

⁵ Lamothe crée la SGC, Patry crée Coopératio, Gilles Carle va à Onyx Films, Jean Dansereau crée les Cinéastes associés avec Groulx, Arcand, Gosselin et Brault.

l'intérieur comme à l'extérieur de l'ONF. En fait, les cinéastes sont plutôt satisfaits des gains identitaires comme en fait foi l'éditorial de Jacques Bobet :

Des plaintes affreuses ont échappé aux autorités lorsqu'il s'est agi de reconnaître les scissions nécessaires à une bonne production; on a crié à l'anarchie, au socialisme, à la révolution; mais tout compte fait les cinéastes français se retrouvent chez eux, aux prises avec les problèmes qu'ils connaissent le mieux et qui inspirent leur meilleur cinéma; et les Anglais, chez eux. Personne n'est mort. Le sang n'a pas coulé et les gardes qui cherchent des bombes dans les plates-bandes à l'entrée de l'Office en sont pour leurs frais.

[...] « Chose bizarre : maintenant que les Canadiens français se refusent vertement à toute espèce de collusion ou cooptation, maintenant qu'ils assument leur Province avec leur imagination et leur talent, le réseau anglais de télévision, lui-même, s'intéresse vraiment à la production des cinéastes français, la programme à des heures respectables et en fait une de ses émissions favorablement commentées¹.

Dans leur opposition, les mouvements souverainiste et fédéraliste des années soixante se nourrissent et se renforcent en se répondant autour de grands concepts comme la race, l'ethnie, l'universalisme, la nation, etc. Le mouvement souverainiste incite les nationalistes pancanadiens à s'engager sur la scène fédérale, ce qui justifie à son tour l'idée de lutte contre les nègres blancs « colonisés ». On a vu par les propos de Bobet comment les cinéastes prennent confiance. Un point culminant est atteint en 1968 quand Trudeau devient premier ministre du Canada et que le mouvement souverainiste se réorganise pour devenir le Parti québécois. Pierre Vallières publie *Nègres Blancs d'Amérique* aux Éditions Parti pris; la même année, Michèle Lalonde écrit le poème « Speak White ». Signes des temps qui changent, la revue de cinéma *Objectif* se saborde ainsi que la revue *Parti Pris*. Voyons maintenant de plus près comment et pourquoi le Festival disparaît aussi dans ce contexte.

4.4 Conseil d'administration, comité d'organisation et représentants des cinéastes

À l'automne 1965, le conseil d'administration du FIFM organise un conseil général où sont invités Guy Roberge, Guy Beaulne, André Guérin, Fernand Cadieux et David J. Ongley. Il

¹ Jacques Bobet, « Éditorial », *Liberté*, vol. 8, 2-3 (mars-juin 1966), p. 4.

est décidé de se rapprocher encore davantage des cinéastes pour éviter les conflits, mais toujours dans une perspective canadienne et non seulement québécoise. Le CA a en vue : la Director's Guild of Canada, la Society of film-makers et l'Association professionnelle des cinéastes¹. Avant la fin de l'année, Juneau, Coté, Demers et Daudelin rencontrent des représentants des trois associations canadiennes de cinéastes : Colette Beauchamp, Don Brittain, Roman Kroitor, David Bairstow, Richard Ballantyne, Bob Barclay, Clément Perron, Glay Sperling, Marc Beaudet, Guy Beaugrand-Champagne et Maurice Bulbulian². En tenant compte de leurs recommandations, Robert Daudelin est responsable d'élaborer et de modifier les projets de règlements du Festival du cinéma canadien. Il devient *de facto* le principal médiateur entre la communauté des cinéastes et le conseil d'administration du Festival, duquel il ne fait pas partie.

Le collectivisme est à son apogée dans les années soixante et le FIFM n'y échappe pas. En décembre 1965, il est suggéré de créer un comité composé de quelques-uns des membres du comité d'organisation et des représentants de chacune des associations de cinéastes et autres personnes de l'industrie canadienne du cinéma. Le comité juge qu'il est « absolument indispensable de travailler avec ces personnes si nous ne voulons pas qu'elles boudent le prochain Festival du cinéma canadien. Sans leur appui, ce festival ne peut être un succès³. » Ce principe serait défendu jusqu'à la toute fin du Festival par tous les organisateurs, sans exception. Il restait à s'entendre sur les modalités.

En 1966, le comité consultatif de cinéastes pour le FCC change un peu de visage avec Denys Arcand, Richard Ballantine, Jean Dansereau, William Davies, Monique Fortier, Don Owen, Graham Parker et Louis Portugais⁴. La représentation anglophone semble difficile à maintenir puisqu'à l'automne, on consulte seulement l'Association professionnelle des cinéastes et l'Association des producteurs (Lamy, Patry, Lamothe) qui déclarent ne pas être « très enthousiastes à l'idée d'inscrire leurs films à la compétition, mais par contre jugent important le cérémonial créé par le Festival autour du cinéma canadien⁵. »

¹ FIFM, PV, conseil-général, 22 octobre 1965, Médiathèque 2009.0120.73.AR.

² FIFM, PV, S.D., avant le 8 décembre 1965, Médiathèque, 2009.0120.73.AR.

³ FIFM, PV, CO, 8 décembre 1965, Médiathèque, 2009.0120.73.AR.

⁴ FIFM, documents administratifs 1966-1967, été 1966, Médiathèque, 2001.0404.14.AR.

⁵ FIFM, PV, CO, 6 octobre 1966, Médiathèque, 2009.0120.74.AR.

Au lendemain d'Expo 67, Guy L. Coté fait état d'un certain nombre d'informations concernant le Festival du cinéma canadien, dont un rapport de l'APC extrêmement défavorable. La quasi-totalité des cinéastes considère que le FCC est devenu nuisible. Coté informe le conseil d'administration que :

Cet état d'esprit est général et préjudiciable et il est indispensable d'en tenir compte.

Devant ces faits, il est évident que la formule actuelle de la manifestation doit être repensée. Il devient nécessaire de rencontrer au plus vite les membres de l'APC, étant donné l'urgence des décisions à prendre, et de convoquer immédiatement une réunion conjointe des membres du Conseil d'administration, du Comité d'organisation et de l'APC pour étudier le problème et les moyens de redéfinir les objectifs et de trouver les solutions pratiques indispensables¹.

Une réunion conjointe du CA et du comité d'organisation a lieu d'urgence le 21 décembre 1967, à laquelle assistent notamment Pierre Hébert, Françoise Jaubert, Pierre Lamy et André Martin². Malheureusement pour eux, l'Association professionnelle des cinéastes prépare déjà le prochain congrès, aussi brille-t-elle par son absence. Aucune autre réunion spéciale n'aura lieu avant les congrès mouvementés de janvier 1968.

Avant de passer aux grands changements qui prennent place en 1968, il faut voir comment les acteurs du FIFM participent en 1967 à la genèse de la reconfiguration institutionnelle qui se mettra en place en 1968-1969.

4.5 Penser une nouvelle institution cinématographique

En janvier 1967, les membres du comité organisateur pensent déjà à l'avenir des installations d'Expo 67 : « La réunion telle que prévue pour le 21 décembre a eu lieu et il a été décidé de faire l'impossible pour conserver cet édifice [Labyrinthe]. Il pourrait être utilisé sinon comme siège social des différents organismes s'intéressant au cinéma, tout au moins comme bureau, salle de projection, d'entreposage et d'exposition pour la cinémathèque. Un comité de trois personnes continuera le travail en ce sens³. » Les organisateurs laissent entrevoir que le

¹ FIFM, PV, CA, 16 décembre 1967, Médiathèque, 2009.0120.75.AR.

² FIFM, PV, CO et CA, 21 décembre 1967, Médiathèque, 2009.0120.75.AR.

³ FIFM, PV, CO, 11 janvier 1967, Médiathèque, 2009.0120.75.AR.

projet d'une institution fédératrice est « dans l'air » et qu'ils entendent y participer, même si cela ne touche pas directement les intérêts du Festival¹.

L'Expo 67 accapare toutes les ressources et le comité dont il était question en janvier est surtout actif à partir de l'automne. Le « Comité directeur des manifestations publiques » réunit des acteurs communs au Festival et à la Cinémathèque ainsi qu'un certain nombre de collaborateurs soit : Guy L Côté, Robert Daudelin, Noël Cormier, Michel Patenaude, André Pâquet, Claude Nadon, Guy Joussemet, André Martin, Robert Russel, Roland Smith et Sylvie Mazur. Côté et Daudelin discutent de ce projet au Conseil d'administration du FIFM le 30 septembre 1967 et présente le projet de regroupement des organismes qui s'occupent de culture cinématographique². À cette occasion, Rock Demers a préparé le document « Projet de création d'un organisme pour la diffusion du cinéma de qualité » où il affirme : « Il souffle actuellement un vent "d'animation culturelle", de décentralisation complète, de "McLuhanisation", et il faut bien reconnaître que le cinéma est certainement la forme d'art qui peut encore rejoindre le plus facilement le plus grand nombre d'individus³. »

L'influence de Marshall McLuhan est alors à son apogée, suite à la publication d'*Understanding Media: The Extensions of Man* en 1964 et surtout du livre *The Medium is the Massage: An Inventory of Effects* en 1967. McLuhan, maître de l'exercice de la prévision comme Fernand Cadieux, « fait de l'interdépendance globale, dont on parle tant depuis quelques années, une sorte de mot de la fin d'un livre sans conclusions : "l'interdépendance globale est le fait d'où il faut partir"⁴. » Devant l'arrivée des médias électriques et électroniques, McLuhan tentait de prévoir les déclin et les progrès aux plans des mentalités et de la culture.

¹ Les gens du Festival ne sont pas seuls à vouloir conserver cet édifice, malgré cela il sera finalement détruit au profit de condos comme l'explique Allison Whitney dans sa thèse de doctorat *Labyrinth : Cinema, Myth and Nation at Expo 67* : « Several parties including the NFB, private companies, and the City of Montreal lobbied for Labyrinth to continue operation after Expo was over, which attests to its impact and popularity. » (p. 85) Elle explique ensuite ce qu'on a envisagé pour le rendre utile et rentable. « Tragically, bureaucratic indecision about financial responsibility and conflicts between the City and the federal government made the maintenance of Labyrinth impossible. The pavilion was used for several years as a Canada World Youth hostel before it was demolished in favour of condominiums. » (p. 86)

² FIFM, PV, CA, 30 septembre 1967, Médiathèque, 2009.0120.75.AR.

³ FIFM, PV, CA, 30 septembre 1967, Médiathèque, 2009.0120.75.AR.

⁴ Dans Marshall McLuhan, *Pour comprendre les médias*, traduit par Jean Paré avec préface de Florian Sauvageau, Bibliothèque québécoise, 1993; Hurtubise HMH, 1968, p. 15.

Ce courant de pensée, et certainement le *Cinema Novo*, influence par exemple Robert Daudelin qui « déclare solennellement que le cinéma est un art dépassé¹ », en octobre 1966. André Martin épouse complètement l'analyse McLuhaniste en proposant au FIFM des projets futuristes ou présentistes. Il suggère par exemple une manifestation qui devait « inventorier les projets en cours et retracer les étapes passées (précédents mécaniques, etc.) pour en arriver aux truqueurs électroniques, puis à l'imagerie digitale (satellites) et à l'imagerie digitale proprement dite (binaire) et enfin à la coordination homme-ordinateur² » dans le but de prévenir les « menaces enthousiasmantes³. »

Malgré le « vent de décentralisation complète » annoncé par Demers, les décideurs du Festival soutiennent encore qu'il est impossible de poursuivre la nouvelle orientation souhaitée en dissociant le FIFM et le FCC, que cela serait aller à l'encontre des intérêts du cinéma canadien⁴. Les cinéastes, eux, croient que le FCC est devenu nuisible.

4.6 1968 : la fin du Festival

En 1968, les cinéastes estiment que leur voix n'est pas entendue. Ils se sentent mis à l'écart sur le plan politique notamment par rapport à l'Expo 67, à la création de la Société de développement de l'industrie cinématographique canadienne et à l'absence d'action du gouvernement provincial. Leur attitude envers le FIFM s'inscrit donc dans un ensemble plus large de griefs.

Dès 1964, la correspondance⁵ entre Claude Jutra, président de l'APC, et les organisateurs de l'Expo, montre déjà que les cinéastes se sentent mis à l'écart, estimant que les Américains et les Canadiens anglais occupent toute la place dans l'attribution des contrats aux dépens des milieux francophones. La Canadian Industries Limited leur écrit même en réponse à des propos critiques tenus dans la presse.

¹ FIFM, PV, CO, 12 octobre 1966, Médiathèque, 2009.0120.74.AR.

² FIFM, PV, CO, 17 janvier 1968, Médiathèque, 2009.0120.76.AR.

³ FIFM, PV, CO, 21 décembre 1967, Médiathèque, 2009.0120.75.AR.

⁴ FIFM, PV, CO, 9 décembre 1967, Médiathèque, 2009.0120.75.AR.

⁵ Montréal, Médiathèque Guy-L.-Coté, dossier 2000.0373.25.AR.

Dans un document de six pages intitulé « Notre point de vue de producteur », probablement produit en 1967, on peut lire en conclusion :

Cette industrie que nous voulons bâtir nous ne la bâtirons pas avec des "peanuts". C'est cela que nous avons compris et c'est cela que l'on devrait comprendre que nous avons compris. Nous entendons n'être pas privés des marchés auxquels nous avons droit. Nous n'avons pas l'intention de gesticuler encore longtemps dans le vide. Les façons d'agir des dirigeants de l'Expo privent l'industrie Québécoise de capitaux importants qui après 1967 auraient continué de travailler ici. La politique de la compagnie et l'Expo équivaut à une exportation massive de capitaux et nous savons tous que nous ne sommes pas encore assez riches pour jeter notre argent par les fenêtres¹.

La lecture des événements se fait toujours selon la perspective des « satellites en chaîne » où les intérêts du Québec francophone sont assujettis au système anglo-saxon nord-américain. Les récriminations sont à la fois économiques et culturelles. Dans un entretien accordé à la revue *Séquences*, au début de 1968, Arthur Lamothe se fait rappeler par Léo Bonneville d'avoir dit : « Lorsque les Canadiens français auront compris [...] qu'ils sont aux Anglais ce que les Indiens sont aux Blancs, nous pourrions alors nous mettre à raconter de belles histoires². »

Comme nous l'avons vu, Lamothe fréquentait le cercle du GRS et il prenait part à l'organisation du FIFM depuis ses débuts. En 1968, il occupe un rôle central dans le démantèlement de l'institution. Ironiquement, c'est à deux pas du Laurier BBQ, sur la rue Laurier, qu'on planifierait la mort du FIFM, dans les locaux de sa Société générale cinématographique (SGC³).

Résultat de son insatisfaction générale, l'Association professionnelle des cinéastes commence à tenir des Congrès du cinéma en 1968, le premier a lieu les 13 et 14 janvier. De ces congrès naissent diverses commissions qui ont pour but de faire avancer la cause des différents artisans du cinéma québécois. C'est à ce moment que l'APC prend le nom d'Association professionnelle des cinéastes du Québec (APCQ).

¹ Montréal, Médiathèque Guy-L.-Coté, dossier 2000.0373.25.AR.

² Léo Bonneville, « Entretien avec Arthur Lamothe », *Séquences*, 53 (avril 1968), p. 19-24.

³ La SGC était la compagnie fondée par Arthur Lamothe le 5 juin 1964, il la présidait toujours en 1968. Lamothe crée sa compagnie au moment où le FIFM aménage dans le nouvel édifice « Le Chatelin », au 175 Sherbrooke ouest et il y installe son siège social. Le FIFM héberge donc Lamothe jusqu'au 1er avril 1967, moment où il déménage son siège social au 1143 Laurier ouest. Source : *Gazette officielle du Québec*, 20 mai 1967, p. 91.

Dès le Congrès de janvier 68, il est question de la structure du Festival et de l'intention des cinéastes d'y occuper une place centrale. Du côté du FIFM, deux membres influents endosseront l'idée des cinéastes jusqu'au bout : Robert Daudelin, qui comme directeur du Festival siège maintenant au CA et au comité d'organisation, et le cinéaste Pierre Hébert, qui siège à la fois au comité d'organisation du FIFM et à l'APCQ. Dès le 17 janvier 1968, une réunion du comité d'organisation du FIFM a lieu et Pierre Hébert y fait un compte rendu du Congrès du cinéma québécois en rapportant la recommandation et les résolutions des trois commissions. Il ressort que les aspects international et compétitif du Festival ne sont pas du tout la priorité des cinéastes : « Le souhait des cinéastes, tel qu'exprimé par le Congrès du cinéma québécois et par de nombreuses consultations, étant que le Festival devienne immédiatement un outil d'action au service de l'implantation et du développement d'une industrie québécoise du cinéma et serve de ce fait à établir des rapports tangibles entre les cinéastes et les différents secteurs de la population¹. »

Du 17 janvier au 17 février, les comités d'administration et d'organisation du FIFM se réunissent huit fois et à chaque fois il est question des demandes des cinéastes, des concessions et de la restructuration possibles. Au départ, personne ne s'y oppose, pas même Pierre Juneau et Marc Lalonde, si ce n'est Réal Benoit² qui juge que « le projet d'un Festival du cinéma québécois, tel que proposé par le Congrès du cinéma, est douteux, surtout dans l'hypothèse d'un Festival non-compétitif³ ». Marc Lalonde, lui, propose de « signifier aux cinéastes que le Festival désire une réforme de ses structures. Pour ce faire il faut instituer un comité formé de cinéastes et de certains représentants du Festival qui examineront les modalités de ces changements⁴. » Guy L. Côté précise d'ailleurs qu'il « faut bien avoir en tête que l'appui du milieu est indispensable pour que la manifestation de l'été prochain marche : gagner cet appui doit devenir notre premier souci⁵. »

¹ FIFM, PV, CO, 7 et 8 février 1968, Médiathèque, 2009.0120.76.AR.

² Réal Benoit programmat l'émission « Ciné-club » à Radio-Canada. Dans sa thèse de doctorat sur Réal Benoit, Marie Desjardins précise que : « Au lendemain de la Révolution tranquille, ce Français d'Amérique, au sens hertélien, ne se sent aucune affinité avec ce nouveau Québec promoteur de joual et de séparatisme. », p. 337-338.

³ FIFM, PV, CA, 29 janvier 1968, Médiathèque, 2009.0120.76.AR.

⁴ *Ibid.*

⁵ FIFM, PV, CA, 29 janvier 1968, Médiathèque, 2009.0120.76.AR.

Le 17 février 1968, le CA du FIFM prend connaissance de la résolution de son comité d'organisation : « l'avis du Conseil est qu'il faut s'assurer d'un appui raisonnable, non équivoque, des milieux du cinéma... ». Pierre Juneau tente alors de résumer l'état de la discussion du CA :

Le Conseil d'administration considère que le Festival international du film de Montréal, tel que constitué depuis 1959 et étant donné son contexte d'action, a probablement accompli la tâche qu'il était possible à un tel organisme d'accomplir; qu'il y a lieu par conséquent, étant donné les circonstances actuelles, de remettre en question l'existence du FIFM; que le Conseil d'administration doute fortement qu'il doive, dans les circonstances, entreprendre la mise en marche de sa manifestation annuelle pour 1968¹.

Robert Daudelin déjeune ensuite avec Raymond-Marie Léger, président de l'APCQ, pour connaître la position des cinéastes face au Festival. Léger organise donc une réunion à l'ONF pour sonder les cinéastes. Comme les cinéastes répondent défavorablement à la formule du FIFM, le CA prend la résolution « de ne pas tenir la manifestation annuelle en 1968² ». Les cinéastes et les producteurs ne perdent pas de temps et chaque organisme envoie une lettre au ministre des Affaires culturelles, Jean-Noël Tremblay, pour réprover le FIFM. Jean Dansereau envoie sa lettre au nom de l'Association des producteurs de films du Québec (APFQ), le 5 mars, et Raymond-Marie Léger envoie la sienne au nom de l'APCQ, le 8 mars³.

Le 12 mars 1968, une réunion générale⁴ de l'APCQ a lieu. Trente membres sont présents, dont Guy L. Coté, qui siège toujours au CA du FIFM, et Jacques Godbout. Lors de cette réunion, Arthur Lamothe est élu animateur de la Commission Politique alors que Pierre Hébert est élu animateur de la Commission Image Publique. Le 28 mars 1968, Pierre Hébert et Arthur Lamothe sont chargés d'explorer les possibilités de créer un « organisme répondant aux vœux exprimés par le Congrès côté "Image Publique et Festival"⁵ ».

¹ FIFM, PV, CA, samedi 17 février 1968, Médiathèque, 2009.0120.76.AR.

² FIFM, PV, CA, lundi 26 février 1968, Médiathèque, 2009.0120.76.AR.

³ Référence égarée, probablement Médiathèque Guy L. Coté, dossier 2000.0373.05.AR ou 2000.0372.02.AR.

⁴ APCQ, PV, réunion générale, 12 mars 1968, Médiathèque, 2000.0373.05.AR.

⁵ APCQ, PV, Bureau de Direction, 28 mars 1968, Médiathèque, 2000.0373.05.AR.

Dans un document de travail non daté de la Commission Image publique et Festival, Pierre Hébert écrit – probablement en février ou en mars 1968 - que :

« [...] pour ce qui concerne les rapports avec le Conseil d'administration du FIFM, l'attitude juste semble être de ne rien entreprendre puisqu'il semble difficile de prévoir les gestes bien précis qui seront posés, mais qu'il semble assuré que le résultat final sera la disparition de l'organisme, ce que nous souhaitons. Quant aux situations fâcheuses qui pourraient surgir, la meilleure garantie contre ces conséquences semble être le travail fait pour la naissance du nouvel organisme.

Sixièmement, il est impératif de procéder assez rapidement pour récupérer à temps l'exécutif du présent FIFM (Robert Daudelin¹). »

Le 11 avril 1968, Pierre Juneau fait lecture d'un projet de communiqué annonçant la décision du CA du FIFM de ne pas tenir sa manifestation annuelle en 1968. On annonce le même jour la démission du directeur Robert Daudelin :

Étant donné sa solidarité avec le Comité d'organisation et sa collaboration au travail du comité "Image publique et festivals" de l'APCQ, Robert Daudelin a demandé au Président d'accepter sa démission au titre et au poste de directeur du FIFM. Pierre Juneau propose qu'on accepte la démission; la proposition est secondée par Guy L. Coté et acceptée à l'unanimité².

Le 18 avril 1968, le Bureau de direction de l'APCQ tient une nouvelle réunion à la SGC, rue Laurier. Arthur Lamothe, défenseur d'une position « dure », émet l'opinion que l'APCQ pourrait organiser, selon une formule toute nouvelle, un festival du film québécois et international dès l'été suivant. Une longue discussion s'engage à ce sujet. Chacun reconnaît qu'il est techniquement possible d'organiser une telle manifestation avec des moyens financiers limités, mais tous estiment préférable de planifier le futur « Conseil Québécois pour la Diffusion du Cinéma³ ».

Le CA du FIFM tenait une réunion le 18 septembre 1968, à la résidence du président Pierre Juneau avec les fidèles Marc Lalonde, Patrick Watson, Guy Coté, Paul-Emile Lamy et Rock Demers. Les organisateurs concluent : « Après examen des différentes possibilités d'action pour

¹ APCQ, document « Commission Image Publique et Festivals », Médiathèque, 2000.0372.02.AR.

² FIFM, PV, CA, 11 avril 1968, Médiathèque, 2009.0120.76.AR.

³ Sont présents à cette réunion Pierre Hébert, Alain Dostie, Arthur Lamothe, Guy Bergeron, Claude Jutra et Raymond-Marie Léger. APCQ, PV, Bureau de direction, 18 avril 1968, 2000.0373.05.AR.

la prochaine année il a finalement été décidé de ne pas organiser un nouveau Festival international en août 1969¹... »

Dans leur lettre, les producteurs avait écrit au Ministre que : « Le Conseil d'administration du Festival international du Film de Montréal, composé de personnes qui se sont mutuellement cooptées, n'a absolument pas la confiance de notre Association. De plus, les intérêts que certains membres de ce Conseil d'administration représentent sont souvent opposés, nous croyons, à ceux de l'industrie québécoise du film². »

Quand Jean Dansereau écrit que les intérêts de « certains membres » sont souvent opposés à ceux de « l'industrie québécoise du film », il faut plutôt comprendre que les intérêts politiques des membres fédéralistes de ce conseil sont opposés à ceux des cinéastes québécois nationalistes. En effet, en quoi Lalonde, Demers ou Juneau auraient-ils pu être contre l'« industrie » du cinéma, soit-elle canadienne ou québécoise? Il est remarquable que cette scission se soit produite tout juste avant Mai 68, en France, et pendant les élections fédérales canadiennes qui allaient mettre Pierre Trudeau au pouvoir, le 25 juin 1968. Jacques Godbout et plusieurs artistes s'afféraient à consolider le mouvement souverainiste pendant que Marc Lalonde organisait la campagne électorale de Trudeau au printemps.

Les difficultés du FIFM et les demandes des cinéastes sont couvertes par la presse anglophone et francophone comme *Le Devoir*, *La Presse*, *La Patrie*, *Le Petit journal*, *le Globe and Mail*, *The Montreal Star* et même *The Variety*. La presse francophone rapporte surtout les revendications d'ordre matériel. En résumé, le Festival est une dépense luxueuse³ alors que les cinéastes québécois n'arrivent pas à réaliser des films dans le privé. Le jeune René Homier-Roy ose pointer du doigt la fracture entre fédéralistes et nationalistes dans son long article « Le Festival du film est mort; on l'a assassiné! » publié dans *Le Petit journal* : « mêlée à tout ça [le démission de Demers et la nomination de Daudelin comme directeur], deux options irréconciliables embrouillaient encore plus les cartes : l'option fédéraliste et l'option québécoise⁴. »

¹ FIFM, PV, 18 septembre 1968, Médiathèque, 2009.0120.76.AR.

² APCQ, Médiathèque, dossier 2000.0373.05.AR ou 2000.0372.02.AR.

³ Robert Daudelin avance le chiffre de 350 000\$ pour Expo 67, dans Wendy Michener, « Montreal Film Festival rides into the sunset », *Globe and Mail*, 2 avril 1968.

⁴ René Homier-Roy, « Le Festival du film est mort; on l'a assassiné! », *Le Petit journal*, semaine du 28 avril 1968, p. 47.

La Patrie discerne également le conflit politique dans l'article « Guerre idéologique autour d'un festival ». Après avoir résumé la position des cinéastes telle qu'énoncée par Pierre Hébert, notamment au nom des « classes populaires », *La Patrie* conclut : « Espérons seulement que cette manifestation qui n'avait pas cessé d'être stimulante pour les cinéphiles et les cinéastes (quoi qu'ils disent) et qui plaça Montréal sur la carte cinématographique du monde ne tombera pas, sous prétexte de démocratisation, dans un nationalisme étouffant¹. »

Les journalistes anglophones quant à eux ne font aucun détour, entre autres dans *The Variety*, magazine prestigieux lu partout en Amérique du Nord. Charles Lazarus, qui assurait un suivi du FIFM au *Montreal Star*, publie l'article sans équivoque « Quebec's Cultural "Nationalism" ("Stay Home, Foreign Showmen"); Montreal Festival May Expire » dans le *Variety*. Puis c'est au tour de Robert J. Landry de publier dans le même magazine : « "Pique" Suspends Montreal Festival; Anti-Climax to Its Biggest Year : Local Bias Against Outsiders ? » Landry revient sur un certain nombre d'irritants d'Expo 67, puis il se demande comment le nationalisme a pu s'enflammer au point de causer la fin du Festival.

Expo 67 put Montreal and Canada in the world as nothing in its history, but paradoxically pushed the Quebec film underground in directions not to its fancy. In any event, a curious reticence developed, a break in unity, a failure of plans for 1968. [...] Nobody on the outside can guess what influence, if any, President Charles De Gaulle² played in inflaming the feelings of French-Canadian nationalism. Suffice that after the Montreal Festival's biggest year of all, nothing.

[...]

Montreal is truly metropolitan in aspect and feeling, so the cancellation of the festival for seemingly 'petty' reasons can only be shrugged off as a temporary retrogression to Hicksville³.

Les cinéastes ne veulent pas seulement se dissocier des fédéralistes universalistes pour créer un Festival du film québécois, mais aussi pour se dissocier de leur élitisme, d'où cette critique de « personnes cooptées ». Ils rejettent une formule « bourgeoise » de festival (groupe privé, recherche de la qualité et compétition) pour en créer une qui selon eux serait plus près de leurs

¹ N.S., « Guerre idéologique autour d'un festival », *La Patrie*, 28 avril 1968, p. 25.

² « Vive le Québec libre ! » prononcé à la fin d'un discours public à Montréal le 24 juillet 1967.

³ Robert J. Landry, « "Pique" Suspends Montreal Festival; Anti-Climax to Its Biggest Year : Local Bias Against Outsiders ? », *Variety*, 24 avril 1968.

intérêts et de ceux du peuple. Mais, pour les cinéastes et les producteurs, vouloir être plus près du peuple en rejetant le CA du FIFM, c'était faire abstraction de leur propre statut d'intellectuels, de bourgeois et même souvent d'employés ou de bénéficiaires fédéraux. Cette contradiction, les cinéastes francophones la vivaient à l'ONF et continueraient de la vivre encore pendant plusieurs années. Jacques Godbout lui-même devenait le directeur de la production française à l'ONF en 1969.

Les néonationalistes réussissaient à écarter un peu plus les fédéralistes de la sphère cinématographique, au prix d'un festival canadien qu'il ne retrouverait jamais avec autant d'envergure. Si plusieurs foyers d'agitation créent des tensions, des antagonismes, des coupures, ils sont aussi à l'origine de nouvelles institutions, de réformes et de transformations. Il nous reste à voir en conclusion ce que les acteurs nationalistes et gauchistes allaient construire sur les ruines fumantes du FIFM et du FCC, en investissant la Cinémathèque québécoise et en créant le Conseil québécois pour la diffusion du cinéma.

Conclusion

En 1968, le mouvement cinéphilique s'efface au profit d'un mouvement politique avec de nouveaux buts très précis. Les nationalistes de gauche prennent les rênes du projet du Conseil québécois pour la diffusion du cinéma en sabordant le FIFM, mais aussi en investissant la Cinémathèque canadienne, dont Guy L. Coté était encore le président. Leur principale obsession devient le « nouveau cinéma ». Une lutte a lieu entre les cohortes, ou les générations, pour la consécration au pouvoir et la légitimation d'un certain discours en rupture avec celui de leurs prédécesseurs. De nouveaux rapports de forces s'établissent entre prédécesseurs, contemporains et successeurs.

Le 20 novembre 1967, l'exécutif de l'Association professionnelle des cinéastes donne sa démission et estime qu'après cinq ans d'existence, « le temps d'une réévaluation¹ » est venu, ce qui mène aux Congrès de janvier 1968. Alors que les discussions se précipitaient autour de la création d'un organisme de diffusion et la façon d'y intégrer le Festival, Françoise Jaubert, la

¹ Cité dans Jean-Louis Lalonde, « Le congrès du cinéma québécois », *Séquences*, 52 (1968), p. 24. Cet article fait un excellent résumé des Congrès des cinéastes.

conjointe de Michel Patenaude, est élue secrétaire administrative du Festival, le jour même où Robert Daudelin en devient le nouveau directeur, le 28 novembre¹. Jaubert ne reste pas longtemps dans la tourmente, aussi remet-elle sa démission le 6 janvier 1968, avant même les Congrès des cinéastes. Elle quitte officiellement ses fonctions pour la Cinémathèque canadienne à compter du 16 février². À l'automne 1968, Guy Joussemet, qui était à la fois actif au FIFM et à la Cinémathèque, remplace Guy L. Coté à la présidence de la Cinémathèque canadienne, alors que Robert Daudelin y remplace Rock Demers à la vice-présidence aux côtés de Robert Russell³. Avec comme nouvelle base d'action la Cinémathèque, Robert Daudelin et André Pâquet pouvaient travailler de concert avec la nouvelle Association professionnelle des cinéastes du Québec (APCQ) et des cinéastes comme Arthur Lamothe, Pierre Hébert et Gilles Groulx à la mise sur pied du Conseil québécois pour la diffusion du cinéma et la promotion du « nouveau cinéma », jusqu'aux Rencontres internationales pour un nouveau cinéma, en 1974.

À l'origine, Guy L. Coté et Rock Demers collaboraient grandement au projet du Conseil québécois pour la diffusion du cinéma, dans l'intérêt de la Cinémathèque et du Festival. Rock Demers proposait en septembre 1967 un « Organisme pour la diffusion du cinéma de qualité », révélant un décalage idéologique avec les autres jeunes qui ne supportent plus l'idée de « qualité », jugée trop élitiste. La trop esthétique « qualité » est donc remplacée par « québécois », plus près de leurs revendications politiques. Le même écart se remarquait lors du Congrès de janvier 1968 quand Gilles Sainte-Marie demandait des films québécois « devant lesquels nous demeurons attentifs et critiques⁴ » alors que Michèle Favreau défendait un cinéma naissant qui ne pouvait être que « personnel, très subjectif, très près de la réalité⁵. » En avril 1968, Pierre Hébert avait énoncé l'un des buts des cinéastes aux médias de la manière suivante : « Appuyer le nouveau festival sur la production québécoise (et non canadienne, laquelle est

¹ Festival international du film de Montréal, procès-verbal, conseil d'administration, 28 novembre 1967, Archives Médiathèque Guy-L.-Coté, 2009.0120.75.AR.

² FIFM, PV, CA, 29 janvier 1968, Médiathèque, 2009.0120.76.AR.

³ Cinémathèque canadienne, cinquième assemblée générale annuelle, 7 octobre 1968, Médiathèque, 2009.0104.40.AR/U02.03F

⁴ Jean-Louis Lalonde, p. 25.

⁵ *Ibid.*

classée avec les films étrangers¹), tout en faisant place à des films d'autres pays, sévèrement sélectionnés². » Si la qualité ne comptait plus, par quels critères pouvaient-ils être « sévères » ?

Tous les participants défendent en bloc les intérêts du cinéma québécois, qu'ils soient vaguement ou pleinement nationalistes, mais la frange gauchiste va plus loin. Elle est alors très inspirée par les événements dans les pays instables politiquement où sont très actifs des groupes révolutionnaires, notamment en Amérique du Sud et à Cuba. Dans le domaine cinématographique, deux manifestes alimentaient leur militantisme en 1968, et un troisième paraîtrait en 1969 : *Esthétique de la faim* (1965) du Brésilien Glauber Rocha, *Vers un troisième cinéma* (1968) des Argentins Fernando Solanas et Octavio Getino et *Pour un cinéma imparfait* (1969) du Cubain Julio Garcia Espinosa³. À partir de 1968, la communauté est donc emportée par le « cinéma progressiste » engagé : « Le troisième cinéma, c'est pour nous celui qui reconnaît dans la lutte anti-impérialiste des peuples du Tiers-Monde et de leurs équivalents dans les métropoles, la plus gigantesque manifestation culturelle, scientifique et artistique de notre époque (...) la décolonisation de la culture⁴. » André Pâquet, à la Cinémathèque canadienne depuis 1966, contribue à ce courant. En 1968, il écrit à l'Instituto Cubano Del Arte E, à la Havane : « Our project to pay homage to the Cuban Revolution in January is going ahead as planned. I have suggested that your film Santiago's and Cortazar's be included. Robert Daudelin whose name I had mentioned to you in our conversation is taking charge of this project with the help and collaboration of the Cuban consulate in Montreal⁵. » Il signe : « Viva Cuba! Vive Québec Libre! Le Québécois André Pâquet. » En 1971, Daudelin devient le président de la Cinémathèque canadienne. La même année, en conformité avec l'idéologie qui prévalait alors chez plusieurs membres de l'institution depuis au moins trois ans, le nom est changé pour Cinémathèque québécoise, malgré l'opposition de Guy L. Coté devenu impuissant.

¹ Le commentaire est du journaliste.

² N.S., « Guerre idéologique autour d'un festival », *La Patrie*, 28 avril 1968, p. 25. En annexe, voir par comparaison la liste de « Cinéastes d'aujourd'hui », pourtant très large, établie en 1966 par le comité du FIFM.

³ André Pâquet, « Rencontres internationales pour un nouveau cinéma (Montréal, 1974) », Cinémathèque québécoise [En ligne], juin 2015, <http://collections.cinematheque.qc.ca/dossiers/rencontres-internationales-pour-un-nouveau-cinema/preambule/> (Page consultée le 1er novembre 2016)

⁴ *Ibid.*, Fernando E. Solanas et Octavio Getino, *Hacia un Tercer Cine*, cité dans la déclaration d'intention de l'événement Rencontres internationales pour un nouveau cinéma.

⁵ Cinémathèque québécoise, Lettre d'André Pâquet à Sr. Jose Massip de l'Instituto Cubano Del Arte E, 12 décembre 1968, Médiathèque, 2009.0514.47.AR

En 1968, Robert Daudelin travaille également auprès du ministère des Affaires culturelles pour faire reconnaître et subventionner le remplaçant du Festival : le Conseil québécois pour la diffusion du cinéma. Le dossier complet du projet a été présenté en mai 1968 au gouvernement et, devant la lenteur du processus, Daudelin rencontre des représentants des Affaires culturelles le 3 décembre. Il écrit encore au sous-ministre des Affaires culturelles Raymond Morissette le 11 décembre¹. Le Conseil est finalement créé en janvier 1969 et Robert Daudelin en est le premier directeur de 1969 à 1971. Le Conseil est plus « démocratique » que le FIFM puisque, tel qu'il avait été prévu dès l'origine, des représentants des différents organismes liés au cinéma y siègent. Même si l'institution participe beaucoup à faire connaître le cinéma québécois, elle disparaît en 1975 à cause des trop grandes divergences d'orientation entre intérêts politiques et économiques. Gérald Baril résumait dans un article : « Dans les années 70 le CQDC a fait du bon travail en ce qui concerne le cinéma québécois, mais il a fallu qu'il disparaisse, peut-être parce que trop (mal) orienté politiquement pour continuer à profiter des subventions gouvernementales tout en demeurant indépendant². »

Au tournant des années soixante-dix, les militants nationalistes ou gauchistes ont donc acquis du pouvoir dans diverses institutions comme la Cinémathèque québécoise, le Conseil québécois pour la diffusion du cinéma, l'ONF, l'Association professionnelle des cinéastes du Québec, l'Association des producteurs de films du Québec et bien entendu les syndicats. Les films québécois du « nouveau cinéma » sont réalisés comme *Q-Bec My Love* (1969) de Jean Pierre Lefebvre, *On est au coton* (1970) de Denys Arcand, *Le Mépris n'aura qu'un temps* (1970) d'Arthur Lamothe, *24 heures ou plus* (1973) de Gilles Groulx, *Les Ordres* (1974) de Michel Brault. Même Guy L. Coté, le « fédéraliste », réalise le film à caractère social *Tranquillement pas vite*, en 1972.

Jean-Luc Godard synthétise bien ce qui se produit chez beaucoup d'artistes à partir de 1968 quand il fait dire à son personnage Jacques (Yves Montand) dans *Tout va bien* (1972) :

Je vous l'ai dit je faisais des films. J'ai commencé comme scénariste à l'époque de la Nouvelle vague. C'est déjà loin tout ça, très loin oui. Non euh, ça collait plus du tout. Finalement, bien avant mai 68. Je commençais à en avoir marre de faire mes

¹ APC, PV, 11 décembre 1968, Médiathèque Guy-L.-Coté, 2000.0372.02.AR/U03.02B.

² Gérald Baril, « Quel cinéma? », *Intervention*, 14 (1982), p. 8.

films d'esthète. Je tournais en rond. J'étais prêt à recevoir mai dans la gueule et c'est ce qui s'est passé d'ailleurs.

[...]

Alors j'ai essayé de réfléchir, j'essaie toujours d'ailleurs par rapport au système, et à ce que je pourrais faire et à ce qu'on me laisserait faire. Puis au type de film qu'il faudrait essayer de réaliser. J'ai un projet de film politique sur la France que je traîne depuis trois ans... voyez que c'est pas simple. J'ai découvert seulement maintenant, je veux dire que je commence à comprendre seulement maintenant certains trucs que Brecht avait mis en évidence il y a plus de quarante ans.

Le FIFM n'est pas le seul mis à mal dans le monde en 1968. En mai, il se produit en France des événements très similaires à ceux survenus au début de l'année à Montréal. Pendant le Festival de Cannes, diverses manifestations ont lieu autour de l'affaire de la Cinémathèque française, en même temps que la réunion des États généraux du cinéma à Paris. Comme l'explique Loredana Latil : « Étudiants du cinéma, réalisateurs, auteurs, producteurs et techniciens prirent part à ce mouvement de mai, chacun ayant des revendications spécifiques¹. » En regard du festival, les revendications sont très près de celles des cinéastes québécois qui veulent une manifestation plus populaire; par exemple on exige que le Festival de Cannes soit autogéré par ceux qui le font et que le palmarès soit établi par le public. Des concessions sont accordées, mais comme le souligne Latil : « Ce résultat fut cependant obtenu dans la douleur, les dirigeants du F.I.F. [Festival international du film] contraints et forcés, sous la pression des principaux intéressés, d'accepter de transformer leur concours par crainte de le voir mourir². »

La situation était encore plus « douloureuse » pour les administrateurs du FIFM. En effet, contrairement à Cannes, le FIFM était une entreprise privée avec un Comité en majorité bénévole. Les administrateurs, comme Marc Lalonde préparant la campagne électorale fédérale, disposaient de peu de temps pour négocier, surtout avec un groupe mené par des nationalistes pro-révolution. Comme l'entreprise était privée et ne relevait pas directement du ministère des Affaires culturelles, elle ne bénéficiait pas de représentants politiques prompts à réagir et sauver la manifestation culturelle.

¹ Latil, p. 234.

² Latil, p. 235.

La disparition du Festival constituait une contraction du rayonnement du cinéma québécois mais encore plus de Montréal comme ville culturelle. Les organisateurs avaient mis plus de huit années d'efforts à convaincre et à mobiliser les autorités, le public, les critiques et les cinéastes d'ici et d'ailleurs de l'importance du Festival comme événement culturel rassembleur. Avec leurs projets d'autopromotion à saveur nationaliste et gauchiste, les cinéastes se coupaient d'une majorité d'acteurs qui soutenaient le Festival. Ils détruisaient en grande partie une structure et un réseau construits sur une décennie pour les remplacer par d'autres beaucoup plus réduits.

Si la circulation des films internationaux se trouvait réduite par la disparition du FIFM, les organismes comme le Conseil québécois pour la diffusion du cinéma prenaient le relai avec un certain succès. Par exemple, plusieurs films canadiens étaient présentés lors de la 4^e Semaine cinématographique internationale à Vérone, en Italie, en 1972, des films de 25 pays étaient présentés à la Rétrospective du jeune cinéma à Québec en 1974, une Semaine du cinéma québécois était organisée en 1975, etc. Il faudrait par contre attendre une décennie pour que se tienne à nouveau un festival international annuel à Montréal, créé par Serge Losique en 1977. Toutefois, le conseil d'administration du Festival des films du monde de Montréal n'était pas moins « coopté » que celui du FIFM et disposerait de fonds publics qui n'iraient pas directement à la promotion du cinéma québécois. Montréal retrouvait cependant un festival international important qui obtiendrait même la catégorie A de la FIAPF.

Bibliographie

Sources manuscrites

Canada, Montréal. Fonds Jeunesse étudiante catholique, P65. BAnQ Vieux-Montréal.

Canada, Montréal. Fonds d'Action catholique, P16/B4. Division de la gestion de documents et des archives de l'Université de Montréal.

Canada, Montréal. Archives de l'Association professionnelle des cinéastes. Médiathèque Guy-L.-Coté de la Cinémathèque québécoise.

Canada, Montréal. Archives de la Cinémathèque québécoise. Médiathèque Guy-L.-Coté de la Cinémathèque québécoise.

Canada, Montréal. Archives du Festival international du film de Montréal. Médiathèque Guy-L.-Coté de la Cinémathèque québécoise.

Dictionnaires et outils de référence

Chéreau, Matthieu *et al.* « Festivals ». *Encyclopædia Universalis*, 6^e éd. Paris, Encyclopædia Universalis, 2008, p. 712-724.

Coulombe, Michel et Marcel Jean. *Le Dictionnaire du cinéma québécois*, Montréal, Boréal, 1988, xxv, 530 p. p.

Film Festival Research [En ligne]. <http://www.filmfestivalresearch.org/> (Page consultée le 10 novembre 2016)

Hébert, Pierre, Yves Lever et Kenneth Landry. *Dictionnaire de la censure au Québec : littérature et cinéma*, Saint-Laurent, Fides, 2006, 715 p. p.

Lamonde, Yvan. *Historiographie de la philosophie au Québec (1853-1970)*. Montréal: Les Éditions Hurtubise HMH, 1972, 241 p. p. Les Cahiers du Québec. Collection: Philosophie.

Lamonde, Yvan et Bibliothèque nationale du Québec. *L'histoire des idées au Québec, 1760-1960 : bibliographie des études*, Montréal, Bibliothèque nationale du Québec, 1989, 167 p. p.

Lerner, Loren R. *Canadian film and video : a bibliography and guide to the literature = Film et vidéo canadiens : bibliographie analytique sur le cinéma et la vidéo*, Toronto, University of Toronto Press, 1997, 2 v p.

Lever, Yves et Pierre Pageau. *Chronologie du cinéma au Québec, 1894-2004*, Montréal, Les 400 coups, 2006, 318 p. p. (Coll. « Cinéma »).

Ouvrages généraux

Baecque, Antoine de. *La cinéphilie : invention d'un regard, histoire d'une culture, 1944-1968*, Paris, Fayard, 2003, 404 p. p. (Coll. « Histoire de la pensée »).

Bélanger, André- J. *Ruptures et constantes: quatre idéologies du Québec en éclatement: la Relève, la JEC, Cité libre, Parti pris*, Montréal, Hurtubise HMH, 1977, x, 219 p. p. (Coll. « Sciences de l'homme et humanisme »).

Bélanger, Yves, Robert Comeau et Céline Métivier. *La Révolution tranquille 40 ans plus tard : un bilan*, Montréal, VLB, 2000, 316 p. p. (Coll. « Études québécoises »).

Bergeron, Gérard. *Du duplessisme à Trudeau et Bourassa 1956-1971*, Éd. rév. et augm. éd., Montréal, Editions Parti pris, 1971, 631 p. p. (Coll. « Collection Aspects »).

Berthiaume, Guy, Claude Corbo et Jacques Beauchemin. *La Révolution tranquille en héritage*, Montréal, Boréal, 2011, 298 p. p.

Clément, Gabriel et Église catholique. Conférence catholique canadienne. Commission d'étude sur les laïcs et l'Eglise. *Histoire de l'Action catholique au Canada français*, Montréal,, Editions Fides, 1972, 331 p. p.

Gaudreault, André et al. *Au pays des ennemis du cinéma-- : pour une nouvelle histoire des débuts du cinéma au Québec*, Québec, Nuit blanche, 1996, 215 p. p.

Geloso, Vincent et Marc-Olivier Fortin. *Du grand rattrapage au déclin tranquille : une histoire économique et sociale du Québec de 1900 à nos jours*, Montréal, Accent Grave, 2013, 212 p. p.

- Gossage, Peter, J. I. Little et Hélène Paré. *Une histoire du Québec : entre tradition et modernité*, Montréal, Hurtubise, 2015, 479 pages, 478 pages de planches non numérotées p. (Coll. « Cahiers du Québec »).
- Hjort, Mette et Scott MacKenzie. *Cinema and nation*, London; New York : Routledge, 2000, xvi, 332 p. p.
- Hjort, Mette et Duncan J. Petrie, ed. *The Cinema of Small Nations*, Bloomington, Indiana University Press, 2007, vi, 250 p. p.
- Lamonde, Yvan. *La modernité au Québec*, Montréal, Fides, 2011, 323 p. p.
- Lamonde, Yvan, Esther Trépanier et Institut québécois de recherche sur la culture. *L'Avènement de la modernité culturelle au Québec*, Québec, Institut québécois de recherche sur la culture, 1986, 319 p. p.
- Lazega, Emmanuel. *Réseaux sociaux et structures relationnelles*, 1^{re} éd. Paris, Presses universitaires de France, 1998, 127 p. p. (Coll. « Que sais-je? »).
- Le Goff, Jacques et Pierre Nora, *Faire de l'histoire : nouveaux problèmes, nouvelles approches, nouveaux objets*, Paris, Gallimard, 2011, 992 p. p. (Coll. « Folio Histoire »).
- Lemieux, Vincent. *À quoi servent les réseaux sociaux?*, Sainte-Foy, Québec, Éditions de l'IQRC, 2000, 109 p. p. (Coll. « Diagnostic (Institut québécois de recherche sur la culture), »).
- Lever, Yves. *Histoire générale du cinéma au Québec*, Nouv. éd. ref. et mise à jour éd., Montréal, Boréal, 1995, 635 p. p.
- Marshall, Bill. *Quebec national cinema*, Montréal & Kingston: McGill-Queen's, University Press, 2001, 371 p. p.
- McLuhan, Marshall. *Pour comprendre les médias*, traduit par Jean Paré avec préface de Florian Sauvageau, Bibliothèque québécoise, 1993; Hurtubise HMH, 1968, 560 p. p.
- Migué, Jean-Luc. *Étatisme et déclin du Québec : bilan de la Révolution tranquille*, Montréal, Éditions Varia, 1999, 246 p. p. (Coll. « Collection Histoire et société »).
- Paquet, Gilles. *Oublier la Révolution tranquille : pour une nouvelle socialité*, Montréal, Liber, 1999, 159 p. p.

Pelletier, Réjean. *Partis politiques et société québécoise, de Duplessis à Bourassa, 1944-1970*, Montréal, Québec-Amérique, 1989, 397 p. p.

Piotte, Jean-Marc. *La communauté perdue : petite histoire des militantismes*, Montréal, vlb, 1987, 140 p. p. (Coll. « Études québécoises »).

Poirrier, Philippe, dir. « Festivals et sociétés en Europe, XIXe-XXIe siècles », *Territoires contemporains* [En ligne], (2012), http://tristan.u-bourgogne.fr/CGC/publications/Festivals_societes/Festivals.html (page consultée le 10 novembre 2016)

Valck, Marijke de. *Films Festivals : From European Geopolitics to Global Cinephilia*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2007, 276 p. p.

Ouvrages spécialisés

Angers, Stéphanie et Gérard Fabre. *Échanges intellectuels entre la France et le Québec (1930-2000)*. Les réseaux de la revue Esprit avec La Relève, Cité libre, Parti pris et Possibles, Les Presses de l'Université Laval, 2005, 250 p. p.

Behiels, Michael D. *Prelude to Quebec's quiet revolution : liberalism versus neo-nationalism, 1945-1960*, Kingston; Montreal, McGill-Queen's University Press, 1985, xii, 366 p. p.

Bienvenue, Louise. *Quand la jeunesse entre en scène : L'Action catholique avant la Révolution tranquille*, Montréal, Boréal, 2003, 291 p. p.

Comacchio, Cynthia R. *The dominion of youth : adolescence and the making of a modern Canada, 1920-1950*, Waterloo, Ont., Wilfrid Laurier University Press, 2006, ix, 298 p. p. (Coll. « Studies in childhood and family in Canada »).

Comeau, Robert et Lucille Beaudry. *André Laurendeau, un intellectuel d'ici*, Sillery, Presses de l'Université du Québec, 1990, ix, 310 p., 318 p. de pl. p. (Coll. « Les leaders politiques du Québec contemporain »).

Degenne, Alain et Michel Forsé. *Les réseaux sociaux. Une approche structurale en sociologie*, 2e édition; Paris, Armand Colin, collection "U", 2004, 295 p. p.

Dulphy, Anne et Institut d'histoire du temps présent (France). *Les relations culturelles internationales au XXe siècle : de la diplomatie culturelle à l'acculturation*, Bruxelles, P.I.E. Peter Lang, 2010, 693 p. p. (Coll. « "Enjeux internationaux", »).

Ethis, Emmanuel et France. Ministère de la Culture et de la Communication. Département des études et de la prospective. *Aux marches du palais : le Festival de Cannes sous le regard des sciences sociales*, Paris, Documentation française, 2001, 259 p. p. (Coll. « Questions de culture, »).

Fournier, Bernard et Université Laval. Laboratoire d'études politiques et administratives. *Mouvements de jeunes et socialisation politique : la dynamique de la J.E.C. à l'époque de Gérard Pelletier*, Québec, Université Laval, Laboratoire d'études politiques et administratives, 1989, vi, 143 p. p. (Coll. « Cahier / Laboratoire d'études politiques et administratives, Université Laval »).

Freeman, Linton C. *The Development of Social Network Analysis : a Study in the Sociology of Science*. Vancouver, BC North Charleston, S.C., Empirical Press ; BookSurge, 2004, xii, 205 p. p.

Froger, Marion. *Le cinéma à l'épreuve de la communauté : le cinéma francophone de l'Office national du film, 1960-1985*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2009, 292 p. p. (Coll. « Socius »).

Gauvreau, Michael. *Les origines catholiques de la Révolution tranquille*, Montréal, Fides, 2008, 457 p. p.

Gélinas, Xavier. *La droite intellectuelle québécoise et la Révolution tranquille*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2007, xii, 486 p. p. (Coll. « Cultures québécoises »).

Jones, Richard. *L'idéologie de l'Action catholique, 1917-1939*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1974, 359 p. -- p. (Coll. « Histoire et sociologie de la culture »).

Lamarre, Jean. *Le devenir de la nation québécoise selon Maurice Séguin, Guy Frégault et Michel Brunet (1944-1969)*, Sillery, Septentrion, 1993, 561 p. p.

Lamonde, Yvan. *Cité libre, une anthologie*, Montréal, Stanké, 1991.

Latil, Loredana. *Le festival de Cannes sur la scène internationale*, Paris, Nouveau monde, 2005, 307 p. p. (Coll. « Cinéma & Cie »).

Lever, Yves. J. A. *DeSève, diffuseur d'images*, Montréal, M. Brûlé, 2008, 299 p. p.

Lever, Yves. *Le cinéma de la Révolution tranquille de Panoramique à Valérie*, Montréal, Cégep Ahuntsic, 1991, 732 p. p.

Lever, Yves. *Anastasia, ou, La censure du cinéma au Québec*, Sillery Québec, Éditions du Septentrion, 2008, 323 p. p.

Lévesque, Georges-Henri, Jean-François Simard et Maxime Allard. *Échos d'une mutation sociale : anthologie des textes du père Georges-Henri Lévesque, précurseur de la Révolution tranquille*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2011, xv, 520 p. p. (Coll. « Collection Prisme »).

Meunier, E. Martin et Jean-Philippe Warren. *Sortir de la grande noirceur : l'horizon personnaliste de la Révolution tranquille*, Sillery, Québec, Septentrion, 2002, 207 p. p. (Coll. « Les cahiers du Septentrion »).

Mounier, Emmanuel. *Le personnalisme*, 11e éd. éd., Paris, Presses universitaires de France, 1969, 136p. p. (Coll. « Que sais-je? »).

Pleau, Jean-Christian. *La révolution québécoise : Hubert Aquin et Gaston Miron au tournant des années soixante*, Montréal, Fides, 2002, 270 p. p. (Coll. « Nouvelles études québécoises »).

Poirier, Christian. *Le cinéma québécois : à la recherche d'une identité ? Tome I : L'imaginaire filmique*, Sainte-Foy, Presses de l'Université du Québec, 2004, 298 p. p.

Poirier, Christian. *Le cinéma québécois : à la recherche d'une identité ? Tome II : Les politiques cinématographiques*, Sainte-Foy, Presses de l'Université du Québec, 2004, 300 p. p.

Potvin, Roland. *L'Action catholique : son organisation dans l'Église*, Québec, les Presses universitaires Laval, 1957, xxiv, 300 p. p.

Ricoeur, Paul. *Temps et récit. Tome 3 : Le temps raconté*, Éditions du Seuil, 1991 [1985], 533 p. p.

Rosa, Hartmut. *Accélération : une critique sociale du temps*, Paris, La Découverte, 2010, 474 p. p. (Coll. « Théorie critique »).

Sarra-Bournet, Michel et Alain- G. Gagnon. *Duplessis : entre la grande noirceur et la société libérale*, Montréal, Québec/Amérique, 1997, 396 p. p. (Coll. « Débats »).

Trépanier, Esther. *Peinture et modernité au Québec, 1919-1939*, Québec, Éditions Nota bene, 1998, 395 p., 398 p. de pl. p. (Coll. « Collection Essais critiques »).

Véronneau, Pierre. *Cinéma de l'époque duplessiste, Histoire du cinéma au Québec 2*, Montréal, Cinémathèque québécoise, 1979, 164 p. p.

Véronneau, Pierre. *Le succès est au film parlant français, Histoire du cinéma au Québec 1*, Montréal, Cinémathèque québécoise, 1979, 164 p. p.

Véronneau, Pierre. *L'Office national du film l'enfant martyr*, 1979, Montréal, Cinémathèque québécoise, 1979, 68 p. p.

Véronneau, Pierre. *Résistance et affirmation : la production francophone à l'ONF, 1939-1964*, Montréal, Cinémathèque québécoise, 1987, 144 p. p.

Éléments biographiques

Faucher, Albert et Université Laval. Faculté des sciences sociales. *Cinquante ans de sciences sociales à l'Université Laval : l'histoire de la Faculté des sciences sociales, 1938-1988*, Sainte-Foy, Faculté des sciences sociales de l'Université Laval, 1988, 390 p. p.

Frégault, Guy. *Chronique des années perdues*, Montréal, Leméac, 1976, 250 p. p. (Coll. « Collection Vies et mémoires »).

Griffiths, N. E. S. *The golden age of liberalism : a portrait of Roméo Leblanc*, Toronto, James Lorimer & Co., 2011, xiii, 360 p. p.

Gonthier, Claude. «Patrick Straram ou la constellation du Bison ravi », *Voix et images*, vol. 13, 3 (1998), pp. 436-458.

James, David E. *To free the cinema : Jonas Mekas & the New York underground*, Princeton, N.J., Princeton University Press, 1992, viii, 333 p. p.

Lafortune, Ambroise. *Par les chemins d'Ambroise*, Montréal, Leméac, 1983, 368 p. p. (Coll. « Collection Vies et mémoires »).

Lapalme, Georges-Émile. *Mémoires*, Montréal, Leméac, 1969, 3v. p. (Coll. « Vies et mémoires »).

Lever, Yves. *Pierre Juneau : maître des communications au Canada*, Montréal, Septentrion, 2012, 192 p., viii p. de pl. p.

Macdonald, L. Ian. *From Bourassa to Bourassa*, McGill-Queen's University Press, 2002 [1984], 384 p. p.

Marchessault, Guy. *Un pionnier du cinéma au Québec et ailleurs : Jean-Marie Poitevin, p.m.é., 1907-1987 : mémoires*, Montréal, Cahiers d'études et de recherches (Communications et société), 43 (2007), 150 p. p.

Michon, Jacques, Yvan Cloutier et Mélanie Beauchemin. *Histoire de l'édition littéraire au Québec au XXe siècle*, Saint-Laurent, Fides, 1999, 485 p. p.

Pelletier, Gérard. *[Souvenirs]*, Montréal, Stanké, 1983.

Piotte, Jean-Marc, Madeleine Gagnon-Mahony et Patrick Straram. *Portraits du voyage*, Montréal, Éditions de l'Aurore, 1975, 95 p. p. (Coll. « Collection Ecrire »).

Pleau, Jean-Christian. *La révolution québécoise : Hubert Aquin et Gaston Miron au tournant des années soixante*, Montréal, Fides, 2002, 270 p. p. (Coll. « Nouvelles études québécoises »).

Straram, Patrick, Jean-Marc Piotte et Cinémathèque québécoise. *Gilles Groulx, le lynx inquiet, cinéma 1971*, Montréal, Cinémathèque québécoise : Éditions québécoises, 1972, 142 p. p.

Valcour, Pierre et Fondation du patrimoine laurentien. *Ambroise-- tout court*, Sillery, Septentrion, 1999, 252 p. p.

Mémoires et thèses

Burgess, Diane Louise. *Negotiating value: a Canadian perspective on the international film festival*. Thèse de Ph. D. (Communication), Simon Fraser University, 2008, 286 p. p.

Cadieux, Fernand. *La plus-value et l'impérialisme économique*. [S.I., s.n.], Université Laval, 1947, 122 f. p.

Desjardins, Marie. *Réal Benoît : l'homme et l'œuvre, 1916-1972*. Thèse de Ph. D. (French Literature), McGill University, 1992, 471 p. p.

Fillion, Eric. *The Cinema of the Quiet Revolution: Quebec's Second Wave of Fiction Films and the National Film Board of Canada, 1963-1967*. Mémoire de M.A. (Histoire), Concordia University, 2012, 98 p. p.

Goodspeed, Patricia. *Canadian cinema and Canadian film periodicals, 1950-1976*. Mémoire de M. A., Carleton University, 1988, 127 p. p.

Ménard, Olivier. *Le ciné-club étudiant au Québec, un véhicule d'ouverture à la modernité culturelle, 1949-1970*. Mémoire de M.A. (Histoire et Sciences politiques), Université de Sherbrooke, 2006, 172 p. p

Pelletier, Louis. *The Fellows Who Dress the Pictures: Montreal Film Exhibitors in the Days of Vertical Integration (1912-1952)*, Thèse de Ph. D (Communication Studies), Concordia, 2012, 419 p. p.

Scheppler, Gwenn. « *Je suis le premier spectateur* » : *L'œuvre de Pierre Perrault ou le cinéma comme processus*. Thèse de Ph. D. (Littérature), Université de Montréal, 2009, 470 p. p.

Tajuelo, Telesforo. *Censure et société : un siècle d'interdit cinématographique au Québec*, Thèse de Ph.D. (Cinéma), Université Sorbonne Nouvelle - Paris III, 1998, 446 p. p.

Tcherneva, Irina. *Étude sociologique du cinéma soviétique du « dégel » 1953-1968 – D'une représentation de la libération à la libération de la représentation* ». Mémoire de M. A. (Science politique), Université Lumière Lyon 2, 2006, 168 p. p.

Thériault, Janine. *D'un catholicisme à l'autre trois ordres catholiques au Québec et leur revue face à l'Aggiornamento et à la Révolution tranquille, 1958-1970*. Thèse de Ph. D. (Histoire), Université de Montréal, 2003, 420 p. p.

Veilleux, Carl. *Les conditions d'existence d'un périodique culturel au Québec : la revue Séquences*, Mémoire de M. A. (Études québécoises), Université du Québec à Trois-Rivières, 2012, 158 p. p.

Véronneau, Pierre. *La production canadienne-française à l'Office national du film du Canada de 1939 à 1964*. Thèse de Ph. D. (Histoire), UQAM, 1986, 754 p. p.

Whitney, Allison. *Labyrinth: Cinema, Myth and Nation at Expo 67*. Mémoire de M. A. (Communications), McGill University, 1999, 106 p. p.

Articles

« Anatomie d'un festival » (1992, juillet-août). Entrevue avec Guy L. Coté, Rock Demers et Pierre Juneau. Propos recueillis par Robert Daudelin. *Revue de la Cinémathèque*, 17, p. 8-12.

Demers, Rock. « 2 mois de films français à Montréal ». *Images*, vol. 1, 4-6 (automne 1956), p. 43-45.

Demers, Rock. « La grande "mostra" du film : Venise 57 – par un étudiant canadien qui y a pris part ». *Vie étudiante*, 2 (1^{er} octobre 1957), pp. 1 et 8.

Dubois, Michel. « La construction métaphorique du collectif : dimensions implicites du prêt-à-penser constructiviste et théorie de l'acteur-réseau », *L'Année sociologique*, vol. 57, 1 (2007), pp. 127-150.

Jean, Marcel. « Quand l'humanisme catholique enfante les premières revues de cinéma », *24 Images*, 154 (octobre-novembre), 2011, pp. 48-49.

Halbreich-Euvrard, Janine. « Entretien : Arthur Lamothe », *24 Images*, 132 (2007), pp. 28-37.

Lacroix, Michel et Jean-Philippe Martel, dir. « Écrire ensemble : réseaux et pratiques d'écriture dans les revues francophones du XXe siècle », *Mémoires du livre*, vol. 4, 1 (automne 2012).

Lacroix, Michel, « Introduction. Analyse des réseaux sociaux et interdisciplinarité dans les études québécoises » dans « Réseaux et identités sociales », numéro thématique de *Globe. Revue internationale d'études québécoises*, 7, 1 (2004), pp. 11-26.

Lalonde, Jean-Louis. « Le congrès du cinéma québécois ». *Séquences*, 52 (1968), pp. 24-29.

Lamonde, Yvan. « La Relève (1934-1939). Maritain et la crise spirituelle des années 1930 », *Les Cahiers des dix*, 62 (2008), pp. 153-194.

Lapointe, Simon. « L'influence de la gauche catholique française sur l'idéologie politique de la CTCC-CSN de 1948 à 1964 ». *Revue d'histoire de l'Amérique française*, 49, 3 (hiver 1996), pp. 331-356.

Lefebvre, Jean Pierre. « Les Années folles de la critique ou petite histoire des revues de cinéma au Québec ». *Objectif*, 29-30 (octobre-novembre 1964), pp. 42-46.

Lemercier, Claire. « Analyse de réseaux et histoire », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, vol. 52, 2 (avril-juin 2005), pp. 87-112.

Ménard, Olivier. « L'implication du clergé et du laïcat dans les ciné-clubs étudiants au Québec, 1949-1970 ». *SCHEC, Études d'histoire religieuse*, 73 (2007), p. 61-75.

Meunier, E.-Martin et Jean-Philippe Warren. « De la question sociale à la question nationale : la revue *Cité Libre* », *Recherches sociographiques*, vol. XXXIX, 2-3 (mai-décembre 1998), pp. 291-316.

« Michel Brault ou la meilleure part » (1980, janvier). Entrevue avec Raymond-Marie Léger. Propos recueillis par Pierre Jutras et Pierre Véronneau. *Copie Zéro*, 5, p. 17-19.

Mounier, Emmanuel, « Préface à une réhabilitation de l'art et de l'artiste », *Esprit*, (octobre 1934), pp. 6-13.

« Numéro spécial : Monothéismes et cinéma », *Cahiers d'Études du Religieux-Recherches Interdisciplinaires* [En ligne]. (2012). <http://cerri.revues.org/1054> (Page consultée le 11 novembre 2016)

Sainte-Marie, Gilles. « *Découpages* : cahiers d'éducation cinématographique ». *Cahiers d'action catholique*, Montréal, 133 (septembre 1951), pp. 447-448.

Scott, MacKenzie. « National Identity, Canadian Cinema, and Multiculturalism », *Canadian Aesthetics Journal/Revue canadienne d'esthétique*, University of Glasgow, vol. 4, (été 1999).

Tremblay, Odile. « La mémoire de nos arts visuels s'éteint ». *Le Devoir*, 2 mars 2015.

Wallon, Emmanuel. « Le festival international: un système relationnel » dans Anne Dulphy, Robert Frank, Marie-Anne Matard-Bonucci et Pascal Ory (dir.), *Les Relations culturelles internationales au XXe siècle. De la diplomatie culturelle à l'acculturation*. Bruxelles, Peter Lang, 2010. P. 363-383.

Rouillard, Jacques. « La Révolution tranquille : rupture ou tournant? », *Journal of Canadian Studies/Revue d'études canadiennes*, vol. 32, 4 (hiver 1998), p. 23-51.

Truc, G r me. « Une désillusion narrative ? De Bourdieu   Ricœur en sociologie », *Tracés : Revue de Sciences humaines*, 8 (2005), pp. 47-67.

Warren, Jean-Philippe. « Gérard Pelletier et *Cité Libre* », *Société*, 20-21 ( t  1999), pp. 313-346.

Warren, Jean-Philippe. « La Révolution inachevée ». *Argument* [En ligne], vol. 3, 2 (printemps-été 2001), p. 16-27. <http://www.revueargument.ca/article/2001-03-01/153-la-revolution-inachevee.html> (Page consultée le 11 novembre 2016)

Chapitres tirés d'un ouvrage collectif

Dujardin, Philippe. « De l'histoire à la sociologie. Tours, détours, retours » dans *Du groupe au réseau. Réseaux religieux, politiques, professionnels* (textes réunis et présentés par Philippe Dujardin). Paris,  ditions du Centre national de la recherche scientifique, 1988. P. 22-29.

Giguère, Joseph. « Le Dieu des Québécois, acteur de la Révolution tranquille ? » dans Lesage, Marc et Francine Tardif, *Trente ans de Révolution tranquille : entre le je et le nous : itinéraires et mouvements : actes du Colloque « Elle aura bientôt trente ans, la Révolution tranquille »*. Montréal,  ditions Bellarmin, 1989. P. 57-65.

Ferretti, Lucia. « La "Grande Noirceur", mère de la Révolution tranquille ? » dans Berthiaume, Guy Berthiaume, Claude Corbo et Jacques Beauchemin, *La Révolution tranquille en héritage*. Montréal, Boréal, 2011. P. 27-46.

Poirier, C. et G. Bellavance. « Champ culturel et espace montréalais (I). La vie culturelle à Montréal avant 1960 » dans Dany Fougères et INRS-Urbanisation culture et société, *Histoire de Montréal et de sa région*. Québec, Presses de l'Université Laval, 2012. P. 1285-1319. (Coll. « Les régions du Québec »).

Zerner, Henri. « L'art » dans Jacques Le Goff et Pierre Nora, *Faire de l'histoire : nouveaux problèmes, nouvelles approches, nouveaux objets*. Paris, Gallimard, 2011. P. 543-567.

5 Annexe – Films présentés par le FIFM de 1960 à 1968

5.1 Programmes de longs métrages du FIFM de 1960 à 1967

1960

13 longs métrages, du 12 au 18 août

APU SANSAR (Le monde d'Apu) de Satyajit Ray (1959) Inde
ALI ET LE CHAMEAU (Ali and the Camel) d'Henry Geddes (1960) Royaume-Uni
CENDRES ET DIAMANT (Popiół i diament) d'Andrzej Wajda (1958) Pologne
LE CERF-VOLANT DU BOUT DU MONDE de Roger Pigaut (1958) France-Chine
LE DÉJEUNER SUR L'HERBE de Jean Renoir (1959) France
LA FORTERESSE INVISIBLE (Kakushi-toride no san-akunin) d'Akira Kurosawa (1958) Japon
IL GENERALE DELLA ROVERE de Roberto Rossellini (1959) Italie-France
HELL IS A CITY de Val Guest (1960) Royaume-Uni et États-Unis
HIROSHIMA, MON AMOUR d'Alain Resnais (1959) France
JAZZ ON A SUMMER'S DAY de Bert Stern (1959) États-Unis
NAZARIN (Nazarín) de Luis Buñuel (1959) Mexique
PICKPOCKET de Robert Bresson (1959) France
WE ARE THE LAMBETH BOYS de Karel Reisz (1959) Royaume-Uni

1961

18 longs métrages, 11 au 17 août

AMÉLIE OU LE TEMPS D'AIMER de Michel Drach (1961) France
L'AVVENTURA de Michelangelo Antonioni (1960) Italie
LA BALLADE DU SOLDAT (Ballada o soldate) de Grigori Tchoukhraï (1959) URSS
LE CAHIER NOIR (Kuroi gashû: Aru sarariman no shôgen) de Hiromichi Horikawa (1960) Japon
CHRONIQUE D'UN ÉTÉ de Jean Rouch et Edgar Morin (1961) France
CONCRETE JUNGLE (The Criminal) de Joseph Losey (1960) Royaume-Uni
DESCRIPTION D'UN COMBAT de Chris Marker (1960) France
LA DOLCE VITA de Federico Fellini (1960) Italie-France
LE GRAND SECRET de Gérald Calderon (1961) France
LA JEUNE FILLE (The Young One) de Luis Buñuel (1960) Mexique-États-Unis
LOLA de Jacques Demy (1961) Italie-France
LOLA MONTES de Max Ophüls (1955) France-Allemagne de l'Ouest
LA MANO EN LA TRAMPA de Leopoldo Torre Nilsson (1961) Argentine
LA NOTTE de Michelangelo Antonioni (1961) Italie-France
PANIQUE DANS UN TRAIN (Ludzie z pociagu) de Kazimierz Kutz (1961) Pologne
LA PRIÈRE DU SOLDAT (Ningen no jôken) de Masaki Kobayashi (1961) Japon
LA PYRAMIDE HUMAINE de Jean Rouch (1961) France-Côte d'Ivoire
ROMÉO, JULIETTE ET LES TÉNÉBRES (Romeo, Julie a tma) de Jiri Weiss (1960) Tchécoslovaquie

1962

21 longs métrages, 10 au 16 août au Loew's

ACCATTONNE de Pier Paolo Pasolini (1961) Italie
LE BARON DE CRAC (Baron Prásil) de Karel Zeman (1961) Tchécoslovaquie
LE CHANT DU PIGEON GRIS (Piesen o sivom holubovi) de Stanislav Barabas (1961) Tchécoslovaquie
UN CŒUR GROS COMME ÇA de François Reichenbach (1962) France
UNE FEMME EST UNE FEMME de Jean-Luc Godard (1961) France
FOOTBALL (The Living Camera: Mooney vs. Fowle) de Claude Fournier, Abbot Mills, D.A. Pennebaker, William Ray, James Lipscomb, et Richard Leacock (1961) États-Unis
JE SERAI SCULPTEUR (Historia zóltej cizemki – The Yellow Slippers) de Sylwester Checinski (1961) Pologne
L'HÉRITAGE (Karami-ai – The Inheritance) de Masaki Kobayashi (1962) Japon
A KIND OF LOVING de John Schlesinger (1962) Royaume-Uni
I NUOVI ANGELI (Les Nouveaux Anges - The New Angels) d'Ugo Gregoretti (1961) Italie
OF STARS AND MEN de John Hubley (1962) États-Unis
PAIX À CELUI QUI VIENT AU MONDE (Mir vkhodyashchemu – Peace to Him Who Enters) d'Aleksandr Alov (1961) URSS
LA PAROLE DONNÉE (O Pagador de Promessas) d'Anselmo Duarte (1962) Brésil
POEMA O MORE (Poème de la mer – Poem of a Sea) de Julia Solnsteva (1955-1958) URSS
IL POSTO (L'Emploi – The Job) d'Ermanno Olmi (1961) Italie
LA POUPÉE de Jacques Baratier (1962) France-Italie
PROCESI K PANENCE (Procession à la Vierge – Pilgrimage to the Virgin) de Vojtech Jasny (1962) Tchécoslovaquie
LA TERRE (Zemlya - Earth) d'Alexandre Dovjenko (1930) URSS
LA TOUSSAINT (Zaduszki - Halloween) de Tadeusz Konwicki (1961) Pologne
YOJIMBO d'Akira Kurosawa (1961) Japon
VIRIDIANA de Luis Buñuel (1961) Espagne-Mexique

1963

27 longs métrages, 2 au 11 août

L'ANGE EXTERMINATEUR (El ángel exterminador) de Luis Bunuel (1962) Mexique
THE ANNANACKS (court documentaire) de René Bonnière (1964) Canada
AN AUTUMN AFTERNOON (Sanma no aji) de Yasujiro Ozu (1962) Japon
A TOUT PRENDRE de Claude Jutra (1963)
BANDITI A ORGOSOLO (Bandits of Orgosolo) de Vittorio De Seta (1959) Italie
LES CARABINIERS de Jean-Luc Godard (1963) France-Italie
JANE - THE CHAIR de Gregory Shuker, Robert Drew et Richard Leacock (1963) États-Unis, fait partie des documentaires Robert Drew¹, sur Kennedy.

¹ Dans le programme, on écrit "Il y a cinq ans environ, Robert Drew, reporter à *Life* s'associa à Richard Leacock, opérateur de Flaherty pour *Louisiana Story*. Ensemble ils conçurent une formule nouvelle de presse filmée à laquelle ils réussirent à intéresser le trust Life-Time. Rapidement une équipe se forma autour des deux hommes et leurs caméras légères commencèrent à visiter le monde, de Cuba (*Cuba si, Yankee no*) au Kenya (*Kenya 1961*), à Miami (*Football*) en passant par Indianapolis (*On the Pole*), Chicago (*East Side Story*) ou Washington (*Primary*).

CODINE d'Henri Colpi (1963) France-Roumanie
 LE COUTEAU DANS L'EAU (Nóz w wodzie – The Young Lover) de Roman Polanski (1962) Pologne
 LA DÉRIVE de Paule Delsol (1962) France
 DINGO, CHIEN SAUVAGE (Dikaya sobaka Dingo) de Yuli Karasik (1962) URSS
 L'ECCLISSE (L'éclipse – The Eclipse) de Michelangelo Antonioni (1962) Italie-France
 L'ENFANCE D'IVAN (Ivanovo detstvo – My Name is Ivan) d'Andrei Tarkovski (1962) URSS
 HALLELUJAH THE HILLS d'Adolfas Mekas (1963) États-Unis
 HARAKIRI (Seppuku) de Masaki Kobayashi (1962) Japon
 LUCIANO (Luciano, una vita bruciata) de Gian Vittorio Baldi (1962) Italie
 LE GUÉPARD (Il gattopardo) de Luchino Visconti (1963) Italie-France
 NEUF JOURS D'UNE ANNÉE (9 dney odnogo goda) de Mikhail Romm (1962) URSS
 LE PETIT SOLDAT de Jean-Luc Godard (1963) France
 THE PITFALL (Otoshiana – Le Traquenard) de Hiroshi Teshigahara (1962) Japon
 POUR LA SUITE DU MONDE de Michel Brault et Pierre Perreault (1963) Canada
 PROCÈS DE JEANNE D'ARC de Robert Bresson (1962) France
 SALVATORE GIULIANO de Francesco Rosi (1962) Italie
 LE SIGNE DU LION d'Eric Rohmer (1959) France
 THIS SPORTING LIFE de Lindsay Anderson (1963) Royaume-Uni
 LA VIE CRIMINELLE D'ARCHIBALD DE LA CRUZ (Ensayo de un crimen) de Luis Buñuel (1955) Mexique

Longs métrages canadiens 1963

THE ANNANACKS (court documentaire) de René Bonnière (1964)
 A TOUT PRENDRE de Claude Jutra (1963)
 POUR LA SUITE DU MONDE de Michel Brault et Pierre Perreault (1963)

1964

20 longs métrages, du 7 au 13 août

LES APPRENTIS d'Alain Tanner (1964) Suisse
 LE CHAT DANS LE SAC de Gilles Groulx (1964) Canada
 THE COOL WORLD de Shirley Clarke (1963) États-Unis
 GO-DAAN (The Cow Gift) de Trilok Jetley (1963) Inde
 JE M'BALADE DANS MOSCOU (Ya shagayu po Moskve) de Georgiy Daneliya (1964) URSS
 JUDEX de Georges Franju (1963) France
 KANOJO TO KARE (Lui et elle, She and He) de Susumu Hani (1963) Japon
 LE MÉPRIS de Jean-Luc Godard (1963) France-Italie
 NOBODY WAVED GOODBYE de Don Owen (1964) Canada
 PASAZERKA (La Passagère, The Passenger) d'Andrzej Munk (1963) Pologne
 LA PEAU DOUCE de François Truffaut (1964) France
 O NECEM JINEM (QUELQUE CHOSE D'AUTRE) de Vera Chytilová (1963) Tchécoslovaquie
 LA RAGAZZA DI BUBE (La Fille à Bube, Bebo's Girl) de Luigi Comencini (1964) Italie
 REMOUS (Sodrásban) d'István Gaál (1964) Hongrie
 RESCUE SQUAD de Colin Bell (1963) Royaume-Uni

Leacock, Drew et leur caméramen ont poussé plus loin que quiconque l'utilisation de l'équipement léger 16mm et du son synchrone. *Jane* et *The Chair* sont d'excellents exemples de l'approche des faits caractéristique du travail des équipes de Drew et Leacock."

STATION SIX SAHARA de Seth Holt (1963) Royaume-Uni
LOS TARANTOS de Francisco Rovira-Beleta (1963) Espagne
SUNA NO ONNA (La Femme des sables, The Woman in the Dune) d'Hiroshi Teshigahara (1964) Japon
TROUBLE FÊTE de Pierre Patry (1964) Canada
THE WEDDING MARCH d'Erich von Stroheim (1928)

Longs métrages canadiens 1964

LE CHAT DANS LE SAC de Gilles Groulx (1964)
NOBODY WAVED GOODBYE de Don Owen (1964)
TROUBLE FÊTE de Pierre Patry (1964)

1965

26 longs métrages, du 6 au 11 août

ALMODOZASOK KORA (L'âge des illusion/Age of Daydreaming) (Álmodozások kora (Felnott kamaszok))
d'István Szabó (1965) Hongrie
ALPHAVILLE de Jean-Luc Godard (1965) France-Italie
LE BONHEUR d'Agnès Varda (1965) France
CASANOVA 70 de Mario Monicelli (1965) Italie-France
DVA MUSKETYRI (Bláznova kronika, Chronique d'un fou, A Jester's Tale) de Karel Zeman (1964)
Tchécoslovaquie
DARLING de John Schlesinger (1965) Royaume-Uni
FOUR IN THE MORNING d'Anthony Simmons (1965) Royaume-Uni
FRANCESCO, GIULLARE DI DIO (Onze fioretti de François d'Assise) de Roberto Rossellini (1950) Italie
EL JUEGO DE LA OCA (Le jeu de l'oie/Game of the Goose) de Manuel Summers (1965) Espagne
HARVEY MIDDLEMAN, FIREMAN d'Ernest Pintoff (1965) États-Unis
KWAIDAN (Kaidan) de Masaki Kobayashi (1964) Japon
IL ÉTAIT UNE FOIS UN GARS (Zhivyyot takoy paren) de Vassili Choukchine (1964) URSS
IL MOMENTO DELLA VERITÀ (Le moment de vérité) de Francesco Rosi (1965) Italie-Espagne
LES ÎLES ENCHANTÉES (As Ilhas Encantadas) de Carlos Vilardebo (1965) Portugal-France
LE MANUSCRIT TROUVÉ À SARAGOSSE (Rekopis znaleziony w Saragossie) de Wojciech Has (1965) Pologne
LA NEIGE A FONDU SUR LA MANICOUAGAN d'Arthur Lamothe (1965) Canada
NOUS AVONS UN LION À LA MAISON (Mate doma lva?, Do You Keep a Lion at Home?) de Pavel Hobl (1964)
Tchécoslovaquie
LA PETITE FILLE, LE CHIEN ET LE PHOQUE (Tjorven Båtsman och Moses) d'Olle Hellbom (1964) Suède
RUNNING AWAY BACKWARDS d'Allan King (1965) Canada
LE SOLDATESSE (Les Soldatesses/The Camp for Lovers) de Valerio Zurlini (1965) Italie-France-Allemagne de
l'Ouest-Yougoslavie
SWEET SUBSTITUTE de Larry Kent (1965) Canada
VIDAS SECAS (Sécheresses, Barren Lives) de Nelson Pereira dos Santos (1963) Brésil
LA VIE HEUREUSE DE LÉOPOLD Z. de Gilles Carle (1965) Canada
LA VIEILLE DAME INDIGNE de René Allio (1965) France
VOYAGE EN ITALIE (Viaggio in Italia) de Roberto Rossellini (1954) Italie-France
WALK-OVER (Walkower) de Jerzy Skolimowski (1965) Pologne

2 films pour enfants en 1965

NOUS AVONS UN LION À LA MAISON (Mate doma lva?, Do You Keep a Lion at Home?) de Pavel Hobl (1964) Tchécoslovaquie

LA PETITE FILLE, LE CHIEN ET LE PHOQUE (Tjorven Båtsman och Moses) d'Olle Hellbom (1964) Suède

Longs métrages canadiens 1965

LA NEIGE A FONDU SUR LA MANICOUAGAN d'Arthur Lamothe (1965)

RUNNING AWAY BACKWARDS d'Allan King (1965)

LA VIE HEUREUSE DE LÉOPOLD Z. de Gilles Carle (1965)

SWEET SUBSTITUTE de Larry Kent (1965)

1966

22 longs métrages, du 29 juillet au 4 août

BWANA TOSHI (Bwana Toshi no uta, The Song of Bwana Toshi) de Susumu Hani (1967) Japon

CHRONIQUE D'UN ENFANT SEUL (Crónica de un niño solo, Chronicle of a Boy Alone) de Leonardo Favio (1965) Argentine

LES COEURS VERTS d'Édouard Luntz (1966) France

UN HOMME ET UNE FEMME de Claude Lelouch (1966) France

L'HOMME N'EST PAS UN OISEAU (Covek nije tica) de Dusan Makavejev (1965) Yougoslavie

INTIMINI OSVETLENI (Éclairage intime, Intimate Lighting) d'Ivan Passer (1965) Tchécoslovaquie

MASCULIN FÉMININ de Jean-Luc Godard (1966) France

MEZHDOU DVAMATA (Entre les deux, Between His Parents) de Dimiter Petrov (1966) Bulgarie

MORGAN (Morgan: A Suitable Case for Treatment) de Karel Reisz (1966) Grande-Bretagne

LA MORTE (A Falecida, The Death) de Léon Hirszman (1965) Brésil

NICHT VERSOHN (Non-réconciliés, Unreconciled) de Jean-Marie Straub (1965) Allemagne

DES OISEAUX PETITS ET GROS (Uccellacci e uccellini) de Pier Paolo Pasolini (1966) Italie

THE SHOOTING de Monte Hellman (1966) États-Unis

LE STAGIONI DEL NOSTRO AMORE (Les Saisons de notre amour, The Seasons of Our Love) de Florestano Vancini (1966) Italie

STRAIGHT SHOOTING de John Ford (1917) États-Unis

TENI ZABYPYCH PREDKOV (Tini zabutykh predkiv, Shadows of Our Forgotten Ancestors) de Serguei Paradjanov (1965) URSS

WHEN TOMORROW DIES de Larry Kent (1965) Canada

YUL 871 de Jacques Godbout (1966) Canada

Au cinéma Élysée, 35 Milton, pour enfants

KATIA ET LE CROCODILE (Káta a krokodýl) de Vera Plivova-Simkova (1966) Tchécoslovaquie

LE CHEIK BLANC (De-as fi... Harap Alb, The White Moor) de I. Popescu-Gopo (1965) Roumanie

Longs métrages canadiens 1966

DON'T FORGET TO WIPE THE BLOOD OFF de George McCowan
WINTER KEPT US WARM de David Secter
YUL 871 de Jacques Godbout
LYDIA de Diederik d'Ailly
LES PLANS MYSTÉRIEUX de Roger Laliberté
WHEN TOMORROW DIES de Larry Kent

1967

33 longs métrages, du 4 au 18 août

AFFAIRE DE CŒUR (Ljubavni slucaj ili tragedija sluzbenice P.T.T., Love Affair) de Dusan Makavejev (1967) Yougoslavie
LE BALLON (Privarzaniyat balon, The Tied Up Balloon) de Binka Zhelyazkova (1967) Bulgarie
LA BARRIÈRE (Bariera) de Jerzy Skolimowski (1966) Pologne
BONNIE AND CLYDE d'Arthur Penn (1967) États-Unis
CHANGER DE VIE (Mudar de Vida, Change One's Life) de Paulo Rocha (1966) Portugal
LE DIRIGEABLE VOLÉ (Ukradená vzducholod) de Karel Zeman (1967) Tchécoslovaquie
DON'T LOOK BACK de Donn Alan Pennebaker (1967) États-Unis
L'ENFANT TROUVÉ (Der Findling) de George Moorse (1967) Allemagne de l'Ouest
ENTRE LA MER ET L'EAU DOUCE de Michel Brault (1967) Canada
THE ERNIE GAME de Don Owen (1967) Canada
GUERRE ET PAIX (Voyna i mir) de Sergei Bondarchuk (1966) URSS
HIGH de Larry Kent (1967) Canada
UNE HISTOIRE D'AMOUR (Una historia de amor) de Jorge Grau (1966) Espagne
IL NE FAUT PAS MOURIR POUR ÇA de Jean Pierre Lefebvre (1967)
J'AI MÊME RENCONTRÉ DES TZIGANES HEUREUX (Sreo sam cak I srecne cigane, I Even Met Happy Gipsies) d'Aleksander Petrovic (1967) Yougoslavie
LE JARDIN DES DÉLICIES (Il giardino delle delizie) de Silvaro Agosti (1967) Italie
KOTO (Umi no koto, Lake of Tears) de Tomotaka Tasaka (1966) Japon
LILIOM de Fritz Lang (1934) France
LOIN DU VIETNAM de Jacques Demy, Jean-Luc Godard, Ruy Guerra, Joris Ivens, William Klein, Claude Lelouch, Alain Resnais, Agnès Varda. (1967) France
LES MATINS D'UN ENFANT SAGE (Diminetile unui baiat cuminte, The Mornings of a Sensible Youth) d'Andrei Blaier (1966) Roumanie
LE MUR de Serge Roullet (1967) France
PASOLINI, GODARD, PASOLINI
Segments de Pier Paolo Pasolini et Jean-Luc Godard
Le Cirque
Que caro sono le nuvole
La terra vista dalla luna
Anticipation
POST OFFICE (Dak Ghar, Post Office, Le Petit facteur) de Zul Vellani (1965) Inde
LE RÈGNE DU JOUR de Pierre Perrault (1967) Canada
LE RETOUR DU FILS PERDU (Návrat ztraceného syna, Return of the Prodigal Son) d'Evald Schorm (1967) Tchécoslovaquie

LA RIVIÈRE – POÈME DE COLÈRE (Kawa-Ano Uragiri ga omoku) de Kôta Mori (1967) Japon
LE SAC (A zsak, The Sack) de Pal Zolnay (1967) Hongrie
TANYA ET LES DEUX AVENTURIERS (Tana a Dva Pistolnici, Tania et les deux cow-boys, Lost in Pajamas, The Brno Trail) de Radim Cvrcek (1967) Tchécoslovaquie
TERRE EN TRANSE (Terra em Transe) de Glauber Rocha (1967) Brésil
THÉÂTRE DE MONSIEUR ET MADAME KABAL de Walerian Borowczyk (1967) France
LE VENT DES AURES (Rih al awras) de Mohammed Lakhdar Hamina (1967) Algérie
VOILÀ TA VIE (Här har du ditt liv) de Jan Troell (1966) Suède
WARRENDALE d'Allan King (1967) Canada

Longs métrages canadiens 1967

ENTRE LA MER ET L'EAU DOUCE de Michel Brault
THE ERNIE GAME de Don Owen
HIGH de Larry Kent
IL NE FAUT PAS MOURIR POUR ÇA de Jean Pierre Lefebvre
LE RÈGNE DU JOUR de Pierre Perrault
WARRENDALE d'Allan King

5.2 Liste des courts métrages de 1960 à 1967

Courts métrages au FIFM 1960 à 1967

1960

28 courts métrages

BETWEEN THE TIDES, de Ralph Keene (Grande-Bretagne)
BLUE JEANS, de Jacques Rozier (France)
CHANSONS SANS PAROLES, de Yoram Gross (Israël)
DEUX HOMMES ET UNE ARMOIRE, de Roman Polanski et Jakub Dreyer (Pologne)
DISCOURS D'OUVERTURE, de Norman McLaren (Canada)
HIGHWAY, d'Hilary Harris (États-Unis)
HORS D'ŒUVRE, production ONF (Canada)
IL ÉTAIT UNE CHAISE, de Norman McLaren (Canada)
LA MAISON (DOM), de Walerian Borowczyk et Jan Lenica (Pologne)
LA SOURIS ET LE CHAT, de Wladyslaw Nehrebecki (Pologne)
LE CHANT DU STYRÈNE, d'Alain Resnais (France)
LE LION ET LA CHANSONNETTE, de Bretislav Pojar (Tchécoslovaquie)
LE MERLE, de Norman McLaren (Canada)
LES PAPILLONS NE VIVENT PAS ICI, de Miro Bernat (Tchécoslovaquie)
LES RAQUETTEURS, de Gilles Groulx et Michel Brault (Canada)
LIGNES HORIZONTALES, de Norman McLaren (Canada)
LIGNES VERTICALES, de Norman McLaren (Canada)
MOONBIRD, de John Hubley (États-Unis)
N.Y., N.Y., de Francis Thompson (États-Unis)
NUIT ET BROUILLARD, d'Alain Resnais (France)
PULL MY DAISY, de Robert Frank et Alfred Leslie (États-Unis)
REMBRANDT, de Bert Haanstra (Hollande)
SCARY TIME, de Shirley Clarke et Robert Hughes (États-Unis)
SOIR DE FÊTE, d'Albert Pierru (France)

THE DOOR IN THE WALL, de Glenn H. Alvey (Grande-Bretagne)
THE LITTLE ISLAND, de Richard Williams (Grande-Bretagne)
UNIVERSE, de Colin Low et Roman Kroitor (Canada)
WE SHALL NEVER DIE, de Yoram Gross (Israël)

1961

60 courts métrages

A CITY CALLED COPENHAGUEN, Jorgen Roos (Danemark)
A MAN AND HIS DOG OUT FOR AIR, de Robert Breer (États-Unis)
A MOVIE, de Bruce Conner (États-Unis)
A TRIP, de Carmen D'Avino (États-Unis)
ACTUA-TILT, de Jean Herman (France)
ANNA LA BONNE, de Claude Jutra (France)
ARS, de Jacques Demy (France)
BLAZES, de Robert Breer (États-Unis)
BLINKITY BLANK, de Norman McLaren (Canada)
BRIDGES GO ROUND, de Shirley Clarke (États-Unis)
CASA DELLA VEDOVE, Gian-Vittorio Baldi (Italie)
CIRCLE OF THE SUN, Colin Low (Canada)
DANCE CHROMATIC, Ed Emshwiller (États-Unis)
DESISTFILM, Stanley Brakhage (États-Unis)
GENERATION, d'Hilary Harris (États-Unis)
GOLDEN GLOVES, de Gilles Groulx (Canada)
GUMBASIA, d'Art Clokey (États-Unis)
HAFEN RYTHMUS, de Wolf Hart (République fédérale allemande)
HET GERUTCH, de Keiss Brusse Laren (Hollande)
HOMO SAPIENS, d'Ion Popescu-Gopo (Roumanie)
HOUSE, de Charles Eames (États-Unis)
HUFF AND PUFF, de Grant Munro (Canada)
JAMESTOWN BALOOS, de Robert Breer (États-Unis)
LA LUTTE, de Michel Brault (Canada)
LA PETITE CUILLÈRE, de Carlos Vilardebo (France)
LA VIE EST BELLE, de Tadeusz Makarczynski (Pologne)
LE MONDE DU SILENCE, de Jacques-Yves Cousteau et Louis Malle (France)
LE SOURIRE, de Serge Bourguignon (France)
LES ASTRONAUTES, de Walerian Borowczyk avec la collaboration de Chris Marker (France)
LES BATEAUX DE NEIGE, de Jacques Giraldeau (Canada)
LES DIEUX, Jacques Godbout (Canada)
LES MARINES, de François Reichenbach (France)
LONGHORNS, d'Hilary Harris (États-Unis)
MOTIF, de Carmen D'Avino (États-Unis)
N.Y. LIGHT BOARD, de Norman McLaren (Canada)
NEWFOUNDLAND SCENE, de F. R. Crawley (Canada)
PAUL TOMKOWICZ, de Roman Kroitor (Canada)
PICCOLO, de Dusan Vukotic (Yougoslavie)
POLON GUITAR, Go Ono (Japon)
POW WOW, de Jerome Liebling et Allen Downs (États-Unis)
PRIMARY, de Richard Leacock (États-Unis)
QUETICO, de Christopher Chapman (Canada)
ROOFTOPS OF NEW YORK, de Robert J. McCarthy (États-Unis)
SCIENCE FRICTION, de Stan Vanderbeek (États-Unis)
SEAWARDS THE GREAT SHIPS, d'Hilary Harris (Grande-Bretagne)

SIX ET SEPT-HUITIÈME, de Grant Munro (Canada)
SKID ROW, d'Alan King (Canada)
SPORTS ET TRANSPORTS, de Colin Low, Wolf Koenig et Robert Verrall (Canada)
STRIDENS AEBLE, de Bent Barford (Danemark)
SUNSHINE AND ECLIPSE, de William Weintraub (Canada)
TÊTES BLANCHES, de Guy L. Coté (Canada)
THE BICYCLE RACE, de Waclaw Weiser (Pologne)
THE DO-IT-YOURSELF CARTOON KIT, de Bob Godfrey et Vera Linnecar (Grande-Bretagne)
THE INNOCENT EYE, de John Schlesinger (Grande-Bretagne)
THE INTERVIEW, d'Ernest Pintoff (États-Unis)
THE LANGUAGE OF FACES, de John Korty (États-Unis)
THE PRICE OF FIRE, de Bruce Parsons (Canada)
THE VERY EYE OF NIGHT, de Maya Deren (États-Unis)
X.Y.Z., de Philippe Lifchitz (France)
YANTRA, de James Whitney (États-Unis)

Films scientifiques 1961

A LIGHT IN NATURE, de Ramsay Short, Grande-Bretagne
AUTONOMINI POHYBY, de Jan Cabalek, Tchécoslovaquie
BAGADOZO NOVENYEK, d'Agoston Kollanyi, Hongrie
CARDOID, de Trevor Fletcher, Grande-Bretagne
COMMENT FONCTIONNE LE MOTEUR À JET, de René Jodoïn, Canada
DAS MAGISHE BAND, de Ferdinand Khitti, République fédérale allemande
DER LAGE LANDER, de Geroges Sluiser, Hollande
DIAGNOSTIC C.I.V., d'Henri Fabiani, France
EMBRYONIC DEVELOPMENT OF A FISH, de J. V. Durden, Canada
INTRODUCTION TO FEEDBACK, de Charles Eames, États-Unis
KAKPKY A BUBLINKY, de Joseph Pliva, Tchécoslovaquie
L'ALUMINIUM, de Willy Zielka
LA LOI EXPONENTIELLE, de Pierre Guilbaud, France
LE BOISÉE VIVANT, de Dalton Muir, Canada
LE GRAND SECRET, de Gérald Calderon, France
LE TRIANGLE DE PASCAL, de Pierre Guilbaud, France
MARINE SUNO, de Yone Kobayashi, Japon
MATHEMATICAL PEEP SHOWS, de Charles Eames, États-Unis
MIKURO NO SEKAI, de Sozo Okada, Japon
NOTRE UNIVERS, de Colin Low, Canada
POHYB À CAS, de Bohumil Vosalik, Tchécoslovaquie
SCHLIEREN, de Peter de Normanville, Grande-Bretagne
SNOW, de Barry McLean, Canada
UNA LEZIONE DA GOMETRIA, de Virgilio Dabel, Italie
ZIVOT KYTALU, de Vladimir Silhan, Tchécoslovaquie

1962

17 courts métrages

ERSATZ (Surogat), de Dusan Vukotic (Yougoslavie)
JOUR APRÈS JOUR, de Clément Perron (Canada)
LA PATINOIRE, de Gilles Carle (Canada)
LE SONGE DES CHEVAUX SAUVAGES, de Denys Colomb (France)

LONELY BOY, de Wolf Koenig et Roman Kroitor (Canada)
 LUDZIE W DRODZE (Ceux du voyage – People from the Road), de Kazimierz Karabasz (Pologne)
 NAHANNI, de Donald Wilder (Canada)
 OCZEKIWANIE (L'attente – Awaiting), de Ludwik Perski et Witold Giersz (Pologne)
 PRATELE NA SIRKACH (Les Amis sur allumettes), de Josef Kluge (Tchécoslovaquie)
 PRINTEMPS, de René Bail (Canada)
 SCYZORYK (Monsieur Canif – The Penknife), de Leszek Lorek (Pologne)
 SUNDAY, de Dan Drasin (États-Unis)
 TAGEBUCH EINES REPORTERS (Journal d'un reporter – Reporter's Diary), de Manfred Durniok (Allemagne fédérale)
 VASEN (Passion), de Jiri Trnka (Tchécoslovaquie)
 VERY NICE, VERY NICE, d'Arthur Lipsett (Canada)

Films scientifique 1962

ATARASHII SEITETSUJO (Symphonie de l'acier, Symphony in Steel), d'Isamu Kobayashi, Japon
 ATOMNYJ FLAGMAN (Le Brise-glace atomique, Atomic Icebreaker), de D. Bogolepov, URSS
 CHAMPIGNONS MICROSCOPIQUES, de J.-V. Durden, Canada
 FOUR-LINE CONICS, de Trevor Fletcher, Canada
 L'HOMME SOUS L'EAU, de Jiri Brdecka, Tchécoslovaquie
 LES DANSEUSES DE LA MER, de Jean Painlevé, France
 NIPPON NO GENSHIRYOKU (Atomic Energy in Japan), de Shinji Takeuchi, Japon
 OF STARS AND MEN, de John Hubley, États-Unis
 OWARERU GAN SAIBO (À la poursuite du cancer), Japon
 PRADY MORSKIE (Les courants maritimes, Sea Currents), de T. Kallwejt, Pologne
 PRED STARTEM DO VESMIRU (Passport to Space), de Kurt Goldberger, Tchécoslovaquie
 RONDE CARÉE, de René Jodoin, Canada
 THAUMETOPOEA, de Robert Enrico, France
 THE ALDER WOODWASP AND ITS INSECT ENEMIES, de Eric R. Skinner et Gerald H. Thompson, Grande-Bretagne
 THE ATOMISATION OF LIQUIDS, de N. Dombrowski, Grande-Bretagne
 THE REVEALING EYE, de Walter Storey, Grande-Bretagne
 UN ATOME QUI VOUS VEUT DU BIEN, d'Henri Gruel, France
 VIE D'INSECTES, de Jean-Claude Roché, France

1963

33 courts métrages

AU PLUS PETIT D'ENTRE NOUS, de Camil Adam (Canada)
 BUMERANG (Boomerang), de Boris Kolar (Yougoslavie)
 DAY IN THE LIFE OF A BACHELOR, de Graeme Ross (Canada)
 DIXIE PARADISE, de Gordon Hitchens (États-Unis)
 FÊTE DE NUIT, de Claude Savard (Canada)
 FIELDS OF SACRIFICE, de Donald Britain (Canada)
 IGRA (Le Jeu), de Dusan Vukotic (Yougoslavie)
 KEEP AWAY, de Robert Desjardins (Canada)
 KONZERT (Concert), d'Istvan Szabo (Hongrie)
 L'ORATEUR, de Bretislav Pojar (Tchécoslovaquie)
 LA ROUTE SUR LES TOITS, de Raymond Léger et Monique Simonnot (France)
 LE CHAT ICI ET LÀ (The Cat Here and There), de Cioni Carpi (Canada)
 LE MANNEQUIN DE BELLEVILLE, de Jean Douchet (France)
 LE VIEIL ÂGE, de Jacques Giraldeau (Canada)

LES BÛCHERONS DE LA MANOUANE, d'Arthur Lamothe (Canada)
 LES ENFANTS DU SILENCE, de Michel Brault et Claude Jutra (Canada)
 LES PETITS ARPENTS, de Raymond Garceau (Canada)
 LOS MAGUEYES, de Ruben Gamez (Mexique)
 MAGIC MOLECULES, de Christopher Chapman et Hugh O'Connor (Canada)
 PIANISSIMO, de Carmen d'Avino (États-Unis)
 PIERWSZY KROK (Le Premier pas), de Kazimierz Karabasz (Pologne)
 PRAVDA (Justice), d'Ante Babaja (Yougoslavie)
 PRIMER CARNAVAL SOCIALISTA (Premier Carnaval socialiste), court métrage d'Alberto Roldan (Cuba)
 RUN, de Jack Kuper (Canada)
 RUNNER, de Don Owen (Canada)
 SEARCH FOR A PARALLEL, de Rudy Haas (Canada)
 SKY, de John Finney (Canada)
 SSAKI (Les Mammifères), de Roman Polanski (Pologne)
 SZPITAL (L'Hôpital), de Janusz Majewski (Pologne)
 THE CRITIC, d'Ernest Pintoff (États-Unis)
 THE HOLE, de John Hubley (États-Unis)
 THE MOST, de Gordon Sheppard (Canada)
 THE RIDE, de Gerald Potterton (Canada)

1964

27 courts métrages

23 SKIDOO, de Julian Biggs (Canada)
 BOHÈME '64, de Daniel Fournier (Canada)
 CANNON, de Norman McLaren (Canada)
 CAROLINE, de Clément Perron et Georges Dufaux (Canada)
 CHAMPLAIN, de Denys Arcand (Canada)
 CONTREPOINT, de Robert Enrico (France)
 CORPS PROFOND, d'Igor Barrère et Étienne Lalou (France)
 CORRIDA (Pologne)
 FARIO ET LES PÊCHEURS, d'Armand Chartier (France)
 FREE FALL, d'Arthur Lipsett (Canada)
 FROM HERE TO THERE, de Saul Bass (États-Unis)
 IDÉAL, de Bretislav Pojar (Tchécoslovaquie)
 KENOJUAK, de John Feeney (Canada)
 L'AFRIQUE NOIRE D'HIER À DEMAIN, de Michel Régnier (Canada)
 L'HOMOMAN, de Jean Pierre Lefebvre (Canada)
 LA DOUCEUR DU VILLAGE, de François Reichenbach (France)
 LA JETÉE, de Chris Marker (France)
 LA PRIMA DONNA, de Philippe Lifschitz (France)
 LABYRINTHE, de Jan Lenica (Pologne)
 LE DUEL, de Janusz Majewski (Pologne)
 LE MONDE VA NOUS PRENDRE POUR DES SAUVAGES, de Jacques Godbout (Canada)
 LOVE, de Yoji Kuri (Japon)
 MÉMOIRE EN FÊTE, de Léonard Forest (Canada)
 PARALLÈLES ET GRAND SOLEIL, de Jean Dansereau (Canada)
 PERCÉ ON THE ROCKS, de Gilles Carle (Canada)
 RED AND BLACK, de Witold Giersz (Canada)
 RENAISSANCE, de Walerian Borowczyk (France)
 SAN FERMIN, de Robert Destanque (France)
 THE EDUCATION OF PHYLLISTINE, de Philip Keatley (Canada)
 THE HERRING BELT, de Julius Kohanyi (Canada)
 THE HUTTERITES, de Colin Low (Canada)
 THE INSECTS, de Jimmy Murakami (Grande-Bretagne)

THE MARCH, de James Blue (États-Unis)
THE SEARCHING EYE, de Saul Bass (États-Unis)
THE SEPARATIST, de George Gingras (Canada)
TOI, d'Istvan Szabo (Hongrie)
UN HONNÊTE HOMME, d'Ado Kyrou (France)

1965

27 courts métrages

1, 2, 3, de Gyuls Macekassy et Gyordy Varnay (Hongrie)
2½, de Graeme Ross (Canada)
60 CYCLES, de Jean-Claude Labrecque (Canada)
BLINKITY BLANK, de Norman McLaren (Canada)
ESCALE DES OIES SAUVAGES, de Jean Dansereau (Canada)
FOUR BITS, de Graeme Ross (Canada)
GALAXIE, de Piotr Kamler (France)
GALLINA VOGELBIRDAE, de J. Brdecka (Tchécoslovaquie)
GUSTAVE, CÉLIBATAIRE PROVISOIRE, de Marcell Janovicz (Hongrie)
HEN HOP, de Norman McLaren (Canada)
HUIT TÉMOINS, de Jacques Godbout (Canada)
L'ARBALÈTE, de Wladislaw Nehrebeckl (Pologne)
L'ARCHANGE GABRIEL ET MADAME OIE, de Jiri Trnks (Tchécoslovaquie)
LA LETTRE M, de J. Brdecka (Tchécoslovaquie)
LE SUCCÈS, de Daniel Szczechura (Pologne)
LEGAULT'S PLACE, de Suzanne Boyer-Angel (Canada)
LETTRES À UN FUNAMBULE, de Jacques Gagné (Canada)
OPENING SPEECH, de Norman McLaren (Canada)
PHOEBE, de George Kaczender (Canada)
PICKLED PINK, de Fritz Freleing (États-Unis)
PIERRE ET L'INVISIBILITÉ, de Gyula Macskassy et Gyorgy Varnai (Hongrie)
PORTRAITS, de Mirosław Kijewicz (Pologne)
STRAVINSKY, de Roman Kroitor et Wolf Koenig (Canada)
SUMMER IN MISSISSIPI, de Beryl Fox (Canada)
TANT QUE S'ILLUMINERA L'ANIMAL STRATIFIÉ, de Robert Desrosiers et Jean Lafleur (Canada)
THE SEE, HEAR, TALK, THINK, DREAM AND ACT FILM, d'Al Sens (Canada)
UN JEU SI SIMPLE, de Gilles Groulx (Canada)

Rétrospective Norman McLaren

39 courts métrages

A CHAIRY TALE (1957),
A LITTLE PHANTASY (1946),
A PHANTASY (1952),
AROUND IS AROUND (1950),
BEGONE DULL CARE (1949),
BOOGIE DOODLE (1940),
BOOK BARGAIN (1937),
C'EST L'AVIRON (1945),
CAMERA MAKES WOOPEE (1935),
CANNON (1964),
CHRISTMAS CRACKERS (1963),
DOLLAR DANCE (1943),

DOTS (1940),
 FIDDLE DE DEE (1947),
 FIVE FOR FOUR (1942),
 HAPPITY POP (1946),
 HELL UNLIMITED (1936),
 KEEP YOUR MOUTH SHUT (1944),
 LA POULETTE GRISE (1947),
 LÀ-HAUT SUR CES MONTAGNES (1946),
 LE MERLE (1958),
 LIGNES HORIZONTALES (1962),
 LIGNES VERTICALES (1960),
 LOOPS (1940),
 LOVE ON THE WING (1937),
 MAIL EARLY FOR CHRISTMAS (1941),
 MAIL EARLY FOR CHRISTMAS (1959),
 MOSAIC (1965)
 NEIGHBOURS (1952),
 NEW YORK LIGHTBOARD (1960),
 NOW IS THE TIME (1951),
 OPENING SPEECH (1960),
 PEN POINT PERCUSSION (1950),
 RYTHMETIC (1956),
 SERENAL (1959),
 SHORT AND SUITE (1959),
 STARS AND STRIPES (1939),
 TWO BAGATELLES (1953),
 V FOR VICTORY (1941),

1966

35 courts métrages

4 WALLS, de Johan van der Keuken (Hollande)
 AOS, de Yoji Kuri (Japon)
 BLIND CHILD, de Johan van der Keuken (Hollande)
 CON IL CUORE FERMO SICILIA, de Gian Franco Mingozzi (Italie)
 DIMENSIONS, de Bernard Longpré (Canada)
 DODO THE JOCKEY, de Larry Semon (États-Unis)
 DRÔLES D'OISEAUX, de Vladimír Lehký (Tchécoslovaquie)
 FIRE-PROOF, de Lupino Lane (États-Unis)
 HANDS & THREADS, de Vladimír Basara (Yougoslavie)
 HOW DO YOU LIKE THEM BANANAS?, de Lionel Rogosin (États-Unis)
 JEALOUSY, de Dino Dinov (Bulgarie)
 L'ART POUR L'ART, de Bob Godfrey (Grande-Bretagne)
 LA MAIN, de Jiri Trnka (Tchécoslovaquie)
 LA POMME, de Charles Matton (France)
 LES CHEVAUX DE FEU, de Sergueï Paradjanov (URSS)
 LES ENFANTS DES COURANTS D'AIR, d'Edouard Luntz (France)
 MACHORKA-MUFF, de Jean-Marie Straub (Allemagne)
 MEXICO, de Clyde Cook (États-Unis)
 MOMMA DON'T ALLOW, de Karel Reisz (Grande-Bretagne)
 NOTES FOR A FILM ABOUT DONNA AND GAIL, de Don Owen (Canada)
 ON SAIT OÙ ENTRER TONY, MAIS C'EST LES NOTES, de Claude Fournier (Canada)
 POUR UN MAILLOT JAUNE, de Claude Lelouch (France)

REVIVAL, de Donald Shebib (Canada)
ROMANCE, de Jaroslav Jires (Tchécoslovaquie)
SIMON OF THE DESERT (Simeon de Desierto/Simon du désert), de Luis Bunuel (Mexique)
SOUFFLE ENCORE UN PEU VENT CHALEUREUX, de Howard Pole (Canada)
SYRINX, de Ryan Larkin (Canada)
TALE FOR EVERYONE, de Danjo Donev (Bulgarie)
THE 13TH SHEEP, de Zofia Oracjweska (Pologne)
THE ANIMAL MOVIE, de Grant Munro et Ron Tunis (Canada)
THE PLAYGROUND, d'Al Sens (Canada)
TROIS HOMMES AU MILLE CARRÉ, de Pierre Patry et Jacques Kasma (Canada)
UN MORNE APRÈS-MIDI, d'Ivan Passer (Tchécoslovaquie)
VOLLEY-BALL, de Denys Arcand (Canada)
WHO'S AFRAID OF ERNEST HEMINGWAY, de Jerome Hill (États-Unis)

Pour enfants

LE FAUX GRAND-PÈRE (Fałszywy Dziadek), de Stanislaw Dulz (Pologne)
ON NE RENIFLE PAS LES PRINCESSES, de Bretislav Pojar (Tchécoslovaquie)
LE PETIT KANGOUROU, de Teresa Badzian (Pologne)
L'ENFANT ET LE POISSON, (Roumanie)

Quatrième festival du cinéma canadien

27 courts métrages

BUSTER KEATON RIDES AGAIN, de John Spotton
COMMENT SAVOIR, de Claude Jutra
DIMENSIONS, de Bernard Longpré
EACH DAY THAT COMES, de Graham Parker
ELÉMENT 3, de Jacques Giraldeau
HIGH STEEL, de Don Owen
JUDOKA, de Joseph Reeve
LADIES & GENTLEMEN : MR. LEONARD COHEN, de Donald Brittain
LES DÉPARTS NÉCESSAIRES, de Georges Dufaux
LES ECHOUERIES, de Raymond Garceau
LES MONTRÉALISTES, de Denys Arcand
MEMORANDUM, de Donald Brittain et John Spotton
NO REASON TO STAY, de Mort Ransen
NOTES FOR A FILM ABOUT DONNA AND GAIL, de Don Owen
ON SAIT OÙ ENTRER TONY, MAIS C'EST LES NOTES, de Claude Fournier
REVIVAL, de Donald Shebib
RUNNING TO INDIA, de George Robertson
SASKATCHEWAN JUBILEE, de F. R. Crawley
SEBRING : LA CINQUIÈME HEURE, de Claude Fournier
SOUFFLE ENCORE UN PEU VENT CHALEUREUX, de Howard Pole
SYRINX, de Ryan Larkin
THE ANIMAL MOVIE, de Grant Munro and Ron Tunis
THE GIFT, de Ron Kelly
THE MILLS OF THE GODS, de Beryl Fox
THE PLAYGROUND, d'Al Sens
TROIS HOMMES AU MILLE CARRÉ, de Pierre Patry et Jacques Kasma
VOLLEY-BALL, de Denys Arcand

1967

RÉTROSPECTIVE MONDIALE DU CINÉMA D'ANIMATION

La Rétrospective mondiale du cinéma d'animation est organisée par le Festival international du film de Montréal et la Cinémathèque canadienne en collaboration avec l'Office national du film du Canada; elle est sous le patronage de la Fédération internationale des Archives du Film, de l'Association internationale du film d'animation et de la Motion Picture Association of America.

Origines du cinéma d'animation : I – Europe

AUTOUR D'UNE CABINE, d'Émile Reynaud, France, 1893-94, extrait de Naissance du cinéma de Roger Leenhardt
BONZO NO 5, de George Ernest Studd, Grande-Bretagne, 1924
CAPTAIN GROGG'S BALLOON VOYAGE, de Victor Bergdahl, Suède, 1916
CIRKUS FIOLINSKI, de Victor Bergdahl, Suède, 1916
DIAGONAL SYMPHONIE, de Viking Eggling, Allemagne, 1922
LA JOIE DE VIVRE, de Hector Hoppin et Anthony Gross, France, 1935
LA REVANCHE DE L'HOMME À LA CAMÉRA, de Wladyslaw Starevitch, URSS, 1913
LE BINÉTTOSCOPE, d'Emile Cohl, France, 1910
LE PEINTRE IMPRESSIONNISTE, d'Emile Cohl, France, 1910
POCHTA, de Mikhaïl Tsekhanovskii, URSS, 1930
THE MAGIC THREAD, de Frank Percy Smith, Grande-Bretagne, 1918

Origines du cinéma d'animation : II – États-Unis (et quelques personnages)

GERTIE THE DINOSAUR, de Winsor McCay, 1912
HAUNTED HOTEL, de James Stuart Blackton, 1907
HUMOROUS PHASES OF FUNNY FACES, de James Stuart Blackton, 1906
KANNIBAL KAPERS (KRAZY KAT), de Ben Harrison et Manny Gould, 1935
LITTLE RED RIDING HOOD (DINKY DOODLE), de John Randolph Bray et Walter Lantz, 1925
NON STOP FRIGHT (FELIX THE CAT), d'Otto Messmer et Pat Sullivan, 1927
OUT OF THE INKWEL (CLOWN AND KANGAROO), de Max et Dave Fleischer, 1921
THE CENTAURS, de Winsor McCay, 1916
THE EXPLORER (FARMER ALFALFA), de Paul Terry, 1931
THE SOUP SONG (FLIP THE FROG), d'Ub Iwerks, 1931
WHERE AM I? (MUTT & JEFF), de Bud Fisher, 1928

Animation contemporaine

ACTE SANS PAROLE, de Bruno et Guido Bettioli, France, 1964
L'ARCHE DE NOÉ, de Jean-François Laguionie, France, 1967
LA MOUCHE, de Vatroslav Mimica et Aleksandar Marks, Yougoslavie, 1966
LA VIE DANS UNE BOÎTE, de Bruno Bozzetto, Italie, 1966
POPULATION EXPLOSION, de Pierre Hébert, Canada, 1967
SURVEILLEZ VOTRE CHAPEAU, de Bretislav Pojar, Tchécoslovaquie, 1967
THE BOX, de Fred Wolf, États-Unis, 1967
THE CRUISE, de John Hubley, Canada, 1967
THE ROOM, de Yoji Kuri, Japon, 1967

Hommage aux pionniers

A DREAM WALKING (POPEYE THE SAILOR), de Max et Dave Fleischer, 1934
DANCING MICE, de Paul Terry et Frank Moser, 1931
DUMBO, de Ben Sharpstein (Walt Disney), 1941
EATS ARE WEST (FELIX THE CAT), d'Otto Messmer et Pat Sullivan, 1925
THE ARTIST'S DREAM (or) THE DACHSHUND AND THE SAUSAGE, de John Randolph Bray, 1911
THE BARN DANCE (MICKEY MOUSE), d'Ub Iwerks, 1929
WOODY WOODPECKER THE SCREWDRIVER, de Walter Lantz, 1941

Les animations de...

ANIMAL FARM (extrait), de John Halas et Joy Batchelor, Grande-Bretagne, 1954
BOUNDARY LINES, de Philip Stapp, États-Unis, 1947
FIDDLE-DE-DEE, de Norman McLaren, Canada, 1947
IL ÉTAIT UNE FOIS, de Jan Lenica et Walerian Borowczyk, Pologne, 1957
L'INVENTION DIABOLIQUE DE JULES VERNE (extrait), de Karel Zeman, Tchécoslovaquie, 1957
LA BALEINE, de Noburo Ofuji, Japon, 1955
LA SÈVE DE LA TERRE, d'Alexandre Alexeieff, France, 1955
NEIGHBOURS, de Norman McLaren, Canada, 1952
OPTA EMPHANGT (ORCHESTRE AUTOMATIQUE), d'Alexandre Alexeieff, Allemagne, 1935
PARADE DES SOOLS, d'Alexandre Alexeieff, France, 1936
PURE BEAUTÉ, d'Alexandre Alexeieff, France, 1954
THE DARING YOUNG MAN ON THE FLYING TRAPEZE, de Grant Munro, Canada, 1944
THE ROOM, de Carmen D'Avino, États-Unis, 1960
UPRIGHT AND WRONG, de Colin Low et George Dunning, Canada, 1947

Les années 30

BETTY BOOP'S PENTHOUSE, de Max et Dave Fleischer, 1932
BOOP BOOP A DOOP (BETTY BOOP), de Max et Dave Fleischer, 1932
HOLIDAY LAND, de Sid Marcus et Art Davis, 1934
HYPNOTIC EYES, de Paul Terry et John Foster, 1933
I NEVER CHANGES MY ALTITUDE (POPEYE THE SAILOR), de Max et Dave Fleischer, 1937
MAKE BELIEVE REVUE, de Ben Harrison et Manny Gould, 1935
POPEYE THE SAILOR MEETS SINDBAD THE SAILOR, de Max et Dave Fleischer, 1936
SULTAN'S CAT, de Paul Terry et John Foster, 1931
THE DAFFY DOC, de Robert Clampett, 1938
TOYLAND BROADCAST, de Hugh Harman et Rudolph Ising, 1934
YOU OUGHT TO BE IN PICTURES, d'Isidore Freleng, 1940

La revanche des illustrateurs

APPÉTIT D'OISEAU, de Peter Foldes, France, 1965
L'IDÉE, de Bertold Bartosch, France, 1932
LA NUIT SUR LE MONT CHAUVE, d'Alexandre Alexeieff, France, 1933
LES JEUX DES ANGES, de Walerian Borowczyk, France, 1964
PRENEZ GARDE !, de Jiri Brdecka, Tchécoslovaquie, 1967
THE TENDER GAME, de John Hubley, États-Unis, 1958
THE UNICORN IN THE GARDEN, de William Hertz, États-Unis, 1954
TROIS PORTRAITS D'UN OISEAU QUI N'EXISTE PAS, de Robert Lapoujade, France, 1963

Hommage à Walt Disney

ALPINE CLIMBERS (MICKEY, DONALD AND GOOFY), 1936
CLOWN OF THE JUNGLE (DONALD), 1946
DONALD'S OSTRICH, 1937
FATHER NOAH'S ARK (SILLY SYMPHONY) 1933
HOW TO PLAY FOOTBALL (GOOFY), 1944
MOOSE HUNTERS (MICKEY AND DONALD), 1937
SKELETON DANCE (SILLY SYMPHONY) 1928
SOUP EATING SEQUENCE FROM SNOW WHITE AND THE SEVEN DWARFS, 1937
STEAMBOAT WILLIE (MICKEY MOUSE), 1928
THE ART OF SELF-DEFENCE (GOOFY), 1941
THE BAND CONCERT (MICKEY MOUSE AND DONALD DUCK), 1935
THE OLD MILL (SILLY SYMPHONY), 1937

Tex Avery

BAD LUCK BLACKIE, 1947
DEPUTY DROOPY, 1955
DRAG ALONG DROOPY, 1954
HALF PINT PYGMY, 1947
HAPPY GO NUTTY, 1944
KING SIZE CANARY, 1947
RED HOT RIDING HOOD, 1943
SLAP HAPPY LION, 1947
THE FLEE CIRCUS, 1954
THE SHOOTING OF DAN MAGOO, 1945

Communication, perception et connaissance of dots and lines

A COMPUTER TECHNIQUE FOR THE PRODUCTION OF ANIMATED FILMS, de Bell Telephone Laboratories, 1965
A PAIR OF PARADOXES, de Bell Telephone Laboratories, 1965
BLAZES, de Robert Breer, États-Unis, 1961
CATALOG, de John Whitney, États-Unis, 1961
FILM EXERCISE NO. 4, de John Whitney, États-Unis, 1944
FILMSTUDIE, de Hans Richter, Allemagne, 1926
GÉNÉRIQUES DE SAUL BASS:
-THE MAN WITH THE GOLDEN ARM, d'Otto Preminger, États-Unis, 1955
-NORTH BY NORTHWEST, d'Alfred Hitchcock, États-Unis, 1959
-VERTIGO, d'Alfred Hitchcock, États-Unis, 1958
MAN AND HIS WORD, de Stan VanderBeek, États-Unis, 1967
MATHEMATICAL PEEP SHOWS, de Ray et Charles Eames, États-Unis, 1962
MOSAIC, de Norman McLaren, Canada, 1965
STUDY NO. 11 (sur un divertimento de Mozart), d'Oscar Fischinger, Allemagne, 1932

Woody Woodpecker et Tom et Jerry

TOM AND JERRY, de William Hanna et Joseph Barbera
-ANCHORS AWEIGH (extrait), 1945
-THE CAT CONCERTO, 1947
-GERRY AND THE GOLDFISH, 1951
-HIC CUP PUP, 1954
WOODY WOODPECKER, de Walter Lantz

-PIED PIPER OF BASIN STREET, 1944
-COW COW BOOGIE, 1943
-HOT AND COLD PENGUIN, 1955
-BARBER OF SEVILLE, 1944
-TERMITES FROM MARS, 1953
-NIAGARA FOOLS, 1956

Hommage au Festival d'Annecy

APRÈS CONTRE ATLAS, de Manuel Otero et Jacques Leroux, France, 1967
BREATH, de Murakami Wolf, États-Unis, 1962
CHEZ LE PHOTOGRAPHE, de Vatroslav Mimica, Yougoslavie, 1959
DRÔLES D'OISEAUX, de Vladimír Lehy, Tchécoslovaquie, 1965
LABYRINTHE, de Jan Lenica, Allemagne, 1963
LE LION ET LA CHANSON, de Bretislav Pojar, Tchécoslovaquie, 1958
LE NUAGE AMOUREUX, d'Anatole Karanovitch et Roman Katchanov, URSS, 1960
MAIS OÙ SONT LES NÈGRES D'ANTAN?, d'André Martin et Michel Boschet, France, 1963
MOONBIRD, de John Hubley, États-Unis, 1960
THE FLYING MAN, de George Dunning, Grande-Bretagne, 1960

Nothing... and very little of it & the tragic animated film

HUFF AND PUFF, de Grant Munro et Gerald Potterton, Canada, 1954
L'AMOUR, de Yoji Kuri, Japon, 1963
L'ÉCOLE, de Walerian Borowczyk, Pologne, 1958
LA MAIN, de Jiri Trnka, Tchécoslovaquie, 1965
LA PEAU DE CHAGRIN, de Vlado Kristl et Ivo Urbanic, Yougoslavie, 1960
MOUKENGUÉ (extrait), de Yona Friedman, France, 1960
THE JUGGLER OF OUR LADY, d'Al Kousel, États-Unis, 1957
THE TELLTALE HEART, de Ted Parmelee, États-Unis, 1954
THE WARDROBE, de George Dunning, Grande-Bretagne, 1959

La grande époque de Warner Bros.

A SHEEP IN THE DEEP (SHEEP DOG), de Chuck Jones, 1961
CANNED FEUD (SYLVESTER), d'Isidore Freleng, 1951
DIME TO RETIRE (PORKY PIG AND DAFFY DUCK), de Robert McKimson, 1954
DOG POUNDED (KIKI), d'Isidore Freleng, 1953
DOUBLE OR MUTTON (SHEEP DOG), de Chuck Jones, 1955
HOT ROD AND REEL (ROAD RUNNER), de Chuck Jones, 1958
NO PARKING HARE (BUGS BUNNY), de Robert McKimson, 1953
ONE FROGGY EVENING, de Chuck Jones, 1955
PAST PEFUMANCE (PEPE LE PEW), de Chuck Jones, 1954
PORKY PIG'S FEAT, de Frank Tashlin, 1943
ROMAN LEGION HARE (BUGS BUNNY), d'Isidore Freleng, 1955
THE SWOONER CROONER (PORKY PIG), de Frank Tashlin, 1943

Treize personnages du cartoon américain

A ROMAN SCANDAL (MUTT AND JEFF), de Bud Fisher, 1927
CLOCK CLEANERS (DONALD DUCK AND MICKEY MOUSE), de Burton Gillett, 1937
COLONEL HEEZA LIAR AND THE PIRATES (MUTT AND JEFF), de John R. Bray, 1916
FELIX TRIFFLES WITH TIME (FELIX THE CAT), d'Otto Messmer et Pat Sullivan, 1925

HE MADE ME LOVE HIM (KRAZY KAT), de Frank Moser, 1916
INKI AND THE LION, de Chuck Jones, 1941
KEEPING UP WITH KRAZY (KRAZY KAT), de Seymour Kneitel, 1962
POPEYE THE SAILOR (POPEYE AND BETTY BOOP), de Max and Dave Fleischer, 1932
PUSH BUTTON KITTY (TOM AND JERRY), de William Hanna et Joseph Barbera, 1952
STAGEDOOR MAGOO (MR. MAGOO), de Robert Dranko, 1957
WHAT'S OPERA DOC? (BUGS BUNNY), de Chuck Jones, 1957

Vive l'animation !

A MAN AND HIS DOG OUT FOR AIR, de Robert Breer, États-Unis, 1958
DO IT YOURSELF CARTOON KIT, de Bob Godfrey, Grande-Bretagne, 1961
DON QUICHOTTE, de Vlado Kristl, Yougoslavie, 1960
FREE RADICALS, de Len Lye, États-Unis, 1957
KOKO THE CONVICT, de Max et Dave Fleischer, États-Unis, 1930
LE PETIT SOLDAT, de Paul Grimault, France, 1947
LITTLE NEMO, de Winsor McCay, États-Unis, 1911
MICKEY'S TRAILER, 1938
PIERROT, de Jacques Leroux, France, 1965
SKY PIRATES, de George Pal, États-Unis, 1938
TUSELAVA, de Len Lye, Grande-Bretagne, 1929

U.P.A. et sa suite

ADVENTURES OF AN ASTERISK, de John Hubley, 1956
CHRISTOPHER CRUMPET, de Robert Cannon, 1953
GERALD MCBOING BOING, de Robert Cannon, 1951
GIDDYAP, d'Art Babbitt
HERE'S NUDNIK, de Gene Deitch, 1964
MADELINE, de Robert Cannon, 1952
RAG TIME BEAR (MR. MAGOO), de John Hubley, 1949
ROOTY TOOT TOOT, de Robert Cannon, 1952
WHEN MAGOO FLEW, de Pete Burness, 1955
WILLIE THE KID, de Robert Cannon, 1952

1967

COURTS MÉTRAGES DE 50 SECONDES, CONCOURS TERRE DES HOMMES

A HOLE IN THE FOG, d'Archibaldo Burns, Mexique
A MAN AND ANOTHER MAN, de Peter Szoboslai, Hongrie
AGAIN, de Dusan Vukotic, Yougoslavie
AN USUAL EVENT, d'Andrzej Szczygeil, Pologne
ARIES, de Fred Wolf, États-Unis
ASTEPTAREA, de Constantin Mustetea, Roumanie
Banzai !, de Yutaka Yamasaki, Japon
BUTTERFLY, de Fred Crippen, États-Unis
CIRCULUS VITIOSUS, de Rosemarie et Bruno Zokler, Allemagne
COGNESCO ERGO SUM, de Marcell Jakovics, Hongrie
CREATORS AND CREATURES, de Joseph Nepp, Hongrie
DAS GINZECK, de Franz Wiszesten, Allemagne
DUET, de Mal Wittman, États-Unis
DYLEMAT, de Jerzy Wolen, Pologne
ECCE HOMO, de Jerst Bossak, Pologne
ECCE HOMO, de Vilan Vilim et Jiri Tibitanzl, Tchécoslovaquie

ÉLÉVATION, de D. Griva, Bulgarie
 EPIGRAM, de Todor Dinov, Bulgarie
 EPIGRAMMA, de Miklos Sziji, Hongrie
 EVERY MAN, de Rudi Hass et Sam Tata, Canada
 EXCURSION, de Ryszard Golc, Pologne
 EXPO 67, de Mika Misolevic, Yougoslavie
 FAIRY TALE, de Dick Horn, Grande-Bretagne
 FLOWER, de Yoji Kuri, Japon
 FLY, de Pavel Prochazka, Tchécoslovaquie
 FORTUNAE FABER, de Vladimir Lehky, Tchécoslovaquie
 GENIUS-MAN, de Nicholas Spargo, Grande-Bretagne
 GERMANE, de Robert Balsler, Espagne
 GLASS AND MIRROR, d'Hitoshi Tomita, Japon
 GO MAN GO, de Zdenek Miler, Tchécoslovaquie
 HAND, de Yu Huy Mok, Corée
 HEALTH OF MAN, de Pavel Prochazka, Tchécoslovaquie
 HEARTH OF HEARTS, de Secondo Bignardi, Italie
 HOMO SAPS, de G.K. Gokhale, Inde
 ICARE, d'Edward Etler, Pologne
 IDÉAL, de Victor Antonescu, Roumanie
 IDYLLE, de Georges Sibianu, Roumanie
 JARDIN SECRETO, de Manuel Mundo V. Venezuela
 L'HOMME ET LA TECHNIQUE, de Jan Svankmajer, Tchécoslovaquie
 LA NOUVELLE CRÉATION, de Lygia Page, Brésil
 LA PENSÉE, de Gyorgy Kovasnay, Hongrie
 LABYRINTH, de Nedeljko Dragic, Yougoslavie
 LES PAS, de Constantin Mustetea, Roumanie
 LES VISAGES, d'Andrzej Dyja, France
 LIKE A BIRD, de Carmen d'Avino, États-Unis
 LUMIÈRE, de Genovena Georgescu, Roumanie
 LYSISTRATA 67, de Dmitris Spentzos, Grèce
 MAN AND HIS WORD, de Stan Vanderbeek, États-Unis
 MAN AND HIS WORLD, de Bruno Bozzetto, Italie
 MAN AND HIS WORLD, de Donald Duga, États-Unis
 MAN AND HIS WORLD, de Graeme Ross, Canada
 MAN AND HIS WORLD, de John K Reagan, États-Unis
 MAN AND HIS WORLD, de Kozo Sasagawa, Japon
 MAN AND HIS WORLD, de Wladislav Slesicki, Pologne
 MAN AND LIFE, de Sunil Gosh, India
 MAN AND THE GLOBE, de Gyula Mackassy, Hongrie
 MAN, de Pavel Fala, Tchécoslovaquie
 MANKIND, de Stan Vanderbeek, États-Unis
 MUSIQUE ET COULEURS D'APRÈS A. N. SCRIABINE, de A. Tarassov, URSS
 MY SON, de L. Popov, URSS
 NO. 3, d'Ante Zaninovic, Yougoslavie
 NOS AS YET DECIDED, de Jeff Dell, États-Unis
 NOSTALGIA, d'A. Alov et V. Naumov, URSS
 NUESTRA CASA SE HARA SIN DUDO, POCO A POCO, MAS HUMANA, de Julio Pliego, Mexique
 ON OUBLIE TROP VITE, d'Ion Popesco Gopo, Roumanie
 OPUS I, de James A. Drache et P. Terranova, États-Unis
 OTHELLO 67, de Fedor Khitruk, URSS
 OUL, de Constantin Mustetea, Roumanie
 PANTA REI, de Mika Misolevic et Pera Petrovic, Yougoslavie
 PERSPECTIVES, de Pramod Pati, Inde
 POUR YOU, de Jiri Toman, Tchécoslovaquie
 PREVIEW, de Keith Leaner, Grande-Bretagne

QUEST IN A MIRAGE, de Ensor Holiday, Grande-Bretagne
 QUOLIBET, de Nancy Hanna et Vera Linnecar, Grande-Bretagne
 SEN O POKUJU, de Bohdan Moscicki, Pologne
 SISYPHUS, de Don Franks et Natalie Rache, États-Unis
 TERRE DES HOMMES, de Pierre Moretti, Canada
 THE BIG BREAKFAST, de Barry Schein, États-Unis
 THE BOY AND THE PIGEON, de Slavko Andres, Yougoslavie
 THE CHILDREN OF THIS WORLD, de Jiri Ployhar, Tchécoslovaquie
 THE FENCE, de L. Atamanov, URSS
 THE GRAVE DIGGER, de Slavko Andres, Yougoslavie
 THE HAND OF MAN, de Borivoj Dovkinovic, Yougoslavie
 THE KISS, de Roman Meitzov, Bulgarie
 THE KISS, de Yoram Gross, Israël
 THE MAN AND THE NATURE, de Vaclav Yarborksy, Tchécoslovaquie
 THE MAN, de Bohumil Sobotka, Tchécoslovaquie
 THE MYTH, d'Adoor Copalakisnan, Inde
 THE TESTAMENT FOR BROTHERS FROM MARS, de J. Wolen, Pologne
 TICK-TOCK, d'Isidore Klein, États-Unis
 TIME, de Dusan Vukotic, Yougoslavie
 TREBLINKA, de W. Forbert, Pologne
 TURMPERY TRUMP, de Patricia Morton, Grande-Bretagne
 VALSE MINUTE, d'A. Kaminski et M. Marzynski, Pologne
 VITA, de Rosemarie et Burno Zockler, Allemagne
 WATCHMAKER, de Tadeusz Jaworski, Pologne

1967

COURTS MÉTRAGES DU PROGRAMME RÉGULIER

DES FRAGMENTS, d'Agoston Kollanyi, Hongrie
 FAMILY OF MAN, de Wladislaw Slesicki, Pologne
 GUSTAVE SAIT MIEUX, d'Attila Dargay, Hongrie
 JIMMY LE TIGRE, de Pantelis Voulgaris, Grèce
 LA MORT DU PÈRE PROVINCIAL, de Krzysztof Niewtadomski-Zanuszi, Pologne
 LE PETIT OISEAU POILU, de Vladimir Lehky, Tchécoslovaquie
 LES TYBELITES, de Zarko Pesic, Yougoslavie
 OISEAUX, d'Ivan Andonov, Bulgarie
 PRINTEMPS, de Donyo donev, Bulgarie
 REPORT ON A DROUGHT, Inde
 UKIYO-E, de Masuo Ogawa, Japon
 UN FILM POUR LUCEBERT, de Johan van der Keuken, Hollande

25 courts métrages canadiens

ALPHABET, d'Elliott Noyes
 AN UNIDENTIFIED MAN, d'Al Sens
 ANGEL, de Derek May
 CE N'EST PAS LE TEMPS DES ROMANS, de Fernand Dansereau
 CHANTAL : EN VRAC, de Jacques Leduc
 FLIGHT, de Joseph Reeve
 LA MOISSON, d'Arthur Lamothe
 LA SEMAINE DERNIÈRE PAS LOIN DU PONT, de Guy Bergeron
 LA TÉLÉVISION EST LÀ, d'André Martin
 MOI, UN JOUR, de Mireille Dansereau

NEVER A BACKWARD STEP, de Don Brittain, Arthur Hammond et John Spotton
NOTES SUR UN TRIANGLE, de René Jodoin
OP HOP, de Pierre Hébert
OPUS 3, de Pierre Hébert
PARK ON THE NEXT LEVEL, de Brian Nolan
POEN, de Joseph Reeve
PRIS DANS LE RYTHME, de Gabriel Hoss
ROULI-ROULANT, de Claude Jutra
STEELTOWN, de Rex Tasker et Wolf Koenig
THE CIRCLE, de Mort Ransen
THE INDIAN SPEAKS, de Marcel Carrière
THE LAST MAN IN THE WORLD, de Ron Kelly
THE SUMMER WE MOVED TO ELM STREET, de Patricia Watson
THE THINGS I CANNOT CHANGE, de Tanya Ballantyne
THE VOYAGE OF THE PHOENIX, de Richard Faun

6 Annexe – Bilan du FIFM à Expo 67

258 films ont été présentés à l'Expo-Théâtre:

- 28 longs métrages (dont 2 hors festival) et 18 courts métrages, au 8e Festival international du film de Montréal;
- 4 longs métrages, 13 moyens métrages et 12 courts métrages, au 5e Festival du cinéma canadien
- 1 long métrage et 182 courts métrages, à la Rétrospective mondiale du cinéma d'animation.

Au total: 33 longs métrages et 225 courts métrages, soit 258 films, auxquels il faut ajouter les 100 meilleurs films de 50 secondes du concours Terre des hommes.

60 000 spectateurs à l'Expo-Théâtre pour l'ensemble des projections.

Plus de 700 participants professionnels :

- **300 cinéastes**, dont les Canadiens, les spécialistes de l'animation (John R. Bray, Dave Fleischer, U.B. Iwerks, Walter Lantz, Paul Terry, Pavel Prochazka, Bretislav Pojar, Bruno Bozzetto...) et Fritz Lang, Jean Renoir, John Ford, Masaki Kobayashi, Agnès Varda, Joris Ivens, Arthur Penn, Glauber Rocha, Dusan Makavejev, Jerzy Skolimowski, Aleksandar Petrovic, Serguei Bondartchouk, Karel Zeman...
- **175 critiques et journalistes** du Canada et de l'étranger, dont Jean-Louis Comolli, Michel Ciment, Marcel Martin, Robert Benayoun, Judith Crist, Bosley Crowther, Robert Landry, Ian Cameron, Naoki Togawa, G.F. Calderoni, Frantisek Goldscheider, Rita Ray...

- **Plusieurs comédiens et vedettes**, dont Warren Beatty, Faye Dunaway, Corinne Marchand, Marie-France Pisier, Jean-Pierre Léaud, Irina Skobtseva, Geneviève Bujold...
- Durant le Festival, Janine Bazin et André Labarthe ont réalisé pour l'ORTF deux émissions d'une heure sur le cinéma canadien.
- Une cinquantaine de producteurs et distributeurs ont participé pour la première fois à un marché du film organisé dans le cadre du Festival. Il y a eu plus de 100 heures de projections parallèles et un chiffre d'affaires de 250 000\$.

Installations à Expo 67

TITRE	PROCÉDÉ	AUTEURS	LIEU	DURÉE	HEURE
1- LATERNA MAGIKA			La Ronde	40'	Toutes les heures, à la demie. Il y a deux spectacles différents : un le jour l'autre le soir, à compter de 18h30.
2- A PLACE TO STAND	Écran multiple. Pellicule 65 mm. Écran 66' x 30'	Christopher Chapman et Barry Gordon	Pavillon de l'Ontario	22'	Toutes les 22 minutes
3- A TIME TO PLAY	Trois écrans	Art Kane	Pavillon des États-Unis	20'	Toutes les demi-heures
4- VISION DE L'AUTRICHE	Austrovision		Pavillon de l'Autriche	16'	Toutes les heures, à la demie
5- CREATIO MUNDI	Diapolyécran	Josef Svoboda, Emil Radok, Miroslav Pflug et Z. Liska	Pavillon de la Tchécoslovaquie	11'	Toutes les 15 minutes
6- SYMPHONY	Polyvision	Miroslav Malik, Josef Svoboda et Miroslav Pflug	Pavillon de la Tchécoslovaquie	8'	Toutes les 10 minutes
7- LABYRINTHE		Roman Kroitor, Colin Low et Hugh O'Connor	Cité du Havre	45'	Spectacle continu
8- TO BE ALIVE	Écran multiple	Francis Thompson et Alexander Hammid	Pavillon des Nations-Unies		
9- MOTION	70 mm. Écran multiple.	Vincent Vaitevunas	Pavillon du Canadien National		Spectacle continu
10- LA TERRE, PATRIE DE L'HOMME	Écran vertical	Ann et Dick Chaparos	Pavillon L'Homme interroge l'univers	12'	
11- L'HOMME ET LES RESSOURCES			Pavillon L'Homme à l'oeuvre		
12- POLAR LIFE	Onze écrans. Salle pivotante	Graeme Ferguson	Pavillon L'Homme interroge l'univers		
13- WE ARE YOUNG		Francis Thompson et Alexander Hammid	Pavillon du Canadien Pacifique Cominco	20'	Spectacle continu
14- CANADA 67	Circle-Vision 360°	Walt Disney	Pavillon du téléphone	20'	Toutes les demi-heures
15- PANRAMA	Panrama	Philippe Jaulnes, Jacques Veuillet et Michel Zimbacca	Pavillon de la France	8'	Spectacle continu
16- MAN AND COLOR		Orvir Handa et Morley Markson	Kaleidoscope	15'	Spectacle continu
17- MAN AND HIS WORLD	Kinautomat	Raduz Cincera	Pavillon de la Tchécoslovaquie	60'	
18- EVOLUTION DU CANADA (CARROUSEL)		Budge Crawley, Michel Brault, George Dunning et Claude Fournier	Pavillon du Canada	25'	Spectacle continu

7 Annexe – Événements spéciaux de 1961 à 1968

1961

Août - Rencontre internationale de cinéastes

44 cinéastes de 10 pays
30 heures de colloques

Août - Section spéciale

Cinéma scientifique
24 films
2 500 spectateurs

1962

Août - Exposition internationale d'affiches de cinéma

250 affiches
20 000 spectateurs

Août - Section spéciale

Cinéma scientifique
18 films
2 200 spectateurs

1963

Juin - Journées du cinéma tchécoslovaque (14 au 20 juin, à la Comédie canadienne)

Importante délégation tchécoslovaque
13 longs métrages
27 courts métrages
10 000 spectateurs

Août - Premier Festival du cinéma canadien (FCC)

20 films en compétition
1 800\$ en prix

1964

Juin - Semaine du cinéma italien (31 mai au 5 juin)

Importante délégation italienne
12 longs métrages
18 courts métrages
15 000 spectateurs

Août - Deuxième Festival du cinéma canadien

19 films en compétition
3 500\$ en prix

Août - Exposition Eric Von Stroheim

(En collaboration avec la Cinémathèque canadienne)

1965

Les 7 jours du cinéma

(Note: Le FIFM organise des semaines du cinéma qui ont lieu dans diverses villes de la Province du Québec, au cours desquelles sont présentés des films ayant déjà été montrés lors d'un des festivals et qui, quoique achetés par des distributeurs canadiens, n'ont pas encore bénéficié d'une sortie commerciale dans ces villes. »

Sherbrooke - 18 au 23 mars, Grande salle de l'université
Trois-Rivières - 6 au 12 mars, Le Baronnet, 323 rue des Forges
Québec - 12 au 18 novembre, Théâtre Capitol de Québec

Août - Troisième Festival du cinéma canadien

17 films en compétition
3 500\$ en prix

Août - Exposition Norman MacLaren

(En collaboration avec la Cinémathèque canadienne et l'Office national du film du Canada)

Octobre - 3 soirées de cinéma tchécoslovaque

Au cinéma Elysée, 27, 28, 29 octobre

Novembre - Panorama du cinéma tchécoslovaque contemporain

1er novembre au 2 décembre, la salle de projection du Bureau de Censure, 360 rue McGill (présenté par la Cinémathèque canadienne avec la collaboration de Ceskoslovensky Filmexport)

1966

Les 7 jours du cinéma

Shebrooke - 17 au 23 mars, Grande salle de l'université
Hull - 25 au 31 mars, Cinéma Vendôme
Trois-Rivières - 1er au 4 avril, Le Baronnet, 323 rue des Forges
Québec - 21 au 27 octobre, au Cinéma Le Canadien, Place Laurier

Août - Quatrième Festival du cinéma canadien

5 000\$ en prix

Septembre - Journées du cinéma hongrois

Au cinéma Elysée, du 12 au 15 septembre

Novembre - Semaine du cinéma suédois

Au cinéma Vendôme, Place Victoria, du 18 au 24 novembre

Novembre et décembre - Rétrospective du cinéma muet suédois

Rétrospective présentée par la Cinémathèque canadienne, musée du cinéma et l'Université McGill, à l'auditorium du Physical Sciences Center Building, du 25 novembre au 20 décembre.

1967

Concours « Terre des hommes »

(En collaboration avec l'Expo '67)

Les cinéastes du monde entier sont invités à réaliser un ou plusieurs courts métrages de 50 secondes sur le thème « Terre des hommes ».

Grand Prix de 10 000\$

Août - Cinquième Festival du cinéma canadien

Août - Rétrospective mondiale du cinéma d'animation des origines à nos jours

(En collaboration avec la Cinémathèque canadienne et l'Office national du film du Canada)

1968

Les 7 jours du cinéma

Québec - 27 janvier au 1^{er} février 1968
Sudbury - 9 au 15 février 1968
London - 1^{er} au 6 mars 1968
Sherbrooke - 8 au 14 mars 1968
Jonquière - avril 1968
Rimouski - du 26 avril au 3 mai

Moncton - mai 1968
Rouyn Noranda - mai 1968
Trois-Rivières - mai 1968

7.1 Liste des films programmés aux événements spéciaux

MONTREAL, JOURNÉES DU CINÉMA TCHÉCOSLOVAQUE, À LA COMÉDIE CANADIENNE, 14 AU 20 JUIN 1963

Longs métrages

1961

DÉSIR (Touha) de Vojtech Jasny, 1958
HORIZONS VERTS (Zelene obzory) d'Ivo Novak, 1962
JANOSIK de Palo Bielik, 1963
LE BARON DE CRAC (Baron Prasil, Baron Münchhausen, Le Baron Prasil, Baron Münchhausen) de Karel Zeman
LE JOUR OÙ L'ARBRE FLEURIRA (Kde reky maji slunce) de Vaclav Krska, 1961
LES VIEILLES LÉGENDES TCHÈQUES (Staré Povesti Cheské, Les Mythes de l'ancienne Bohême, Old Czech Legends, Vieilles légendes tchèques) de Jiri Trnka, 1953
MESSE DE MINUIT (Pulnocni mse, Midnight Mass) de Jiri Krejcik, 1962
SIRÈNE (Siréna) de Karel Stekly, 1947
TELLE EST LA VIE (Takovy je zivot) de Carl Junghans, 1929
THE CEILING (Strop, Le Plafond) de Vera Chytilova, 1962
TOURMENTS (Trápeni, The Proud Stallion, Tourments, Suffering) de Karel Kachyna, 1962
UN JOUR, UN CHAT (Až přijde kocour, When the Cat Comes) de Vojtech Jasny, 1963
VACANCES AVEC MINKA (Prázdniny s Minkou) de Josef Pinkava, 1962

Courts métrages

BERCEUSE (Ukolebavka) d'Hermina Tyrlova, 1947
BILLARD (Biliar) de Bretislav Pojar, 1962
BOTTINES, TRESSSES, BIBERONS (O botičkách, copánku a dudlíku) de Drahoslav Holub, 1962
CE PEINTRE TCHÈQUE (Ten pražský malír – portrét malíře Josefa Navrátila) d'Antonín František Šulc, 1962
COMMENT LE PETIT CHIEN SE MIT À AIMER LE MIEL de Zdenek Miler, 1960
DR. JOHANNES FAUST (Johanes Doktor Faust, Faust) d'Emil Radok, 1958
GRAND-MÈRE CYBERNÉTIQUE (Kybernetická babicka) de Jiri Trnka, 1962
LA GIRAFE ÉPLORÉE (*Proč pláče žirafa*) de Ludvik Kadlecek, 1960
LA VIE AU RALENTI de Kurt Goldberger, 1962
LE CHANT DE LA PRAIRIE (Árie prairie) de Jiri Trnka, 1949
LE CHAPEAU DE FER (Zelezny klobouk, Le Casque de fer) de Josef Kabrt, 1961
LE MONDE MAGIQUE DE KAREL ZEMAN de Zdenek Rozkopal, 1962
LE MOUVEMENT STOPPÉ de Bohumil Vosahlik, 1961
LE PARASITE (Parazit) de Vladimir Lehky, 1961
LES HOMMES DE GADERSKA 1963
NŒUD DE MOUCHOIR (Uzel na kapesniku) d'Hermina Tyrlova, 1958
PETIT COURS POUR LES HOMMES (Kurs pro muz) de Vladimir Lehky, 1961
UNE PLACE AU SOLEIL (O misto na slunci) de Frantisek Vystrcil, 1959
VERRE, VERRE, VERRE de Miro Bernat, 1962
XANTIPPE ET SOCRATE (Xantipa a Sokrates) de Josef Kluge, 1961

Courts métrages de Bretislav Pojar

BOMBOMANIA (1959)
ÉCOLE DE CHATS (Kocici skola, 1961)
L'ORATEUR (Úvodní slovo proneše, 1962)
LA GLOIRE (Slava, 1959)
LE LION ET LA CHANSON (Lev a písnička, 1959)
LE PETIT PARAPLUIE (Paraplicko, 1957)
UN VERRE DE TROP (O sklenicku víc, 1953)

MONTRÉAL, SEMAINE DU CINÉMA ITALIEN, À LA PLACE DES ARTS, DU 31 MAI AU 5 JUIN 1964

Tous les films étaient exclusifs à l'événement et n'ont pas été présentés au Festival de Montréal. Certains de ces films ont été aussi présentés les années suivantes lors des Semaines de cinéma international.

ANTOLOGIA DEL CINEMA MUTO ITALIANO (Anthologie du cinéma italien muet, An Anthology of Italian Silent Cinema)

I BASILISCHI (Les Basilics, The Lizards) de Lina Wertmüller, 1963
I FINDANZATI (Les Fiancés, The Fiances) d'Ermanno Olmi, 1963
IERI, OGGI, DOMANI (Hier, aujourd'hui, demain; Yesterday, Today and Tomorrow) de Vittorio De Sica, 1963
IL DEMONIO (Le Démon, The Devil) de Brunello Rondi, 1963
IL SORPASSO (Le Fanfaron, The Easy Life) de Dino Risi, 1962
IL TERRORISTA (Le Terroriste, The Terrorist) de Gianfranco De Bosio, 1963
LA CORRUZIONE (La Corruption, Corruption) de Mauro Bolognini, 1963
LA DONNA SCIMMIA (La Femme-singe, The Ape Woman) de Marco Ferreri, 1964
LE MANI SULLA CITTÀ (Main basse sur la ville, Hands Over the City) de Francesco Rosi, 1963
SANT'ANTONIO (700 anni fa) d'Ermanno Olmi, 1964
SEDOTTA E ABBANDONATA (Séduite et abandonnée, Seduced and Abandoned) de Pietro Germi (1964)

TROIS-RIVIÈRES, LA GRANDE SEMAINE INTERNATIONALE DU CINÉMA, AU BARONNET, 323 RUE DES FORGES, 6 AU 12 MARS 1965

Longs métrages

JUDEX de Georges Franju (1963) France
L'OISEAU AVEUGLE (Slepaya Ptitsa, Blind Bird, Le Pélican aveugle) de Boris Dolin (1963) URSS
LE DÉSIR (Touha, Désir) de Vojtech Jasný (1958) Tchécoslovaquie
LE MÉPRIS de Jean-Luc Godard (1963) France-Italie
LES FIANCÉS (I Findanzati, The Fiances) d'Ermanno Olmi (1963) Italie
MAIN BASSE SUR LA VILLE (Le Mani sulla città, Hands Over the City) de Francesco Rosi (1963) Italie
SÉDUITE ET ABBANDONNÉE (Sedotta E Abbandonata) de Pietro Germi (1964) Italie –
YOJIMBO d'Akira Kurosawa (1961) Japon

Courts métrages

BÛCHERONS DE LA MANOUANE d'Arthur Lamothe (1962) Canada
CORRIDA (Bolka i Lolka) de Lechoslaw Marszalek (1963) Pologne
KÉNOJUAK, PEINTRE ESQUIMAU (Eskimo Artist : Kenojuak, Kénojuak, artiste esquimau) de John Feeney (1964) Canada
LA BEAUTÉ MÊME de Monique Fortier (1964) Canada
LE MONDE VA NOUS PRENDRE POUR DES SAUVAGES de Françoise Bujold et Jacques Godbout (1964) Canada
LE ROUGE ET LE NOIR (Czerwone I czarne) de Witold Giersz (1963) Pologne
LOVE (Ai) de Yoji Kuri (1962) Japon
MAMMIFÈRES (Ssaki, Mammals) de Roman Polanski (1963) Pologne

**SHERBROOKE, LE FESTIVAL DU FILM DE SHERBROOKE, GRANDE SALLE DE L'UNIVERSITÉ,
DU 18 AU 23 MARS 1965**

Longs métrages

LE BARON DE CRAC (Baron Prásil) de Karel Zeman (1961) Tchécoslovaquie
LOLA MONTES de Max Ophuls (1955) France-Allemagne de l'Ouest
MAIN BASSE SUR LA VILLE (Le Mani sulla città, Hands Over the City) de Francesco Rosi (1963) Italie – Non
présenté au Festival de Montréal
SÉDUITE ET ABANDONNÉE (Sedotta E Abbandonata) de Pietro Germi (1964) Italie – Non présenté au Festival
de Montréal
UNE FEMME EST UNE FEMME de Jean-Luc Godard (1961) France
YOJIMBO d' Akira Kurosawa (1961) Japon

Deux films pour enfants

L'OISEAU AVEUGLE (Slepaya Ptitsa, Blind Bird, Le Pélican aveugle) de Boris Dolin (1963) URSS
LE GROS ET LE PETIT (Chibideka monogatari, Skinny and Fatty) de Mitsuo Wakasugi et N. Terao (1958) Japon

Courts métrages

BOOMERANG de Boris Kolar (1962) Yougoslavie
CORRIDA (Bolka i Lolka) de Lechoslaw Marszalek (1963) Pologne
KÉNOJUAK, PEINTRE ESQUIMAU (Eskimo Artist : Kenojuak, Kénojuak, artiste esquimau) de John Feeney
(1964) Canada
LA BEAUTÉ MÊME de Monique Fortier (1964) Canada
LE PETIT SCAPHANDRIER (The Little Diver) de Zdenka Doïtchéva (1960) Bulgarie
LE ROUGE ET LE NOIR (Czerwone I czarne) de Witold Giersz (1963) Pologne
LES LONGUES OREILLES (Long Ears) de Radka Batchvarova (1961) Bulgarie
LOVE (Ai) de Yoji Kuri (1962) Japon
MAMMIFÈRES (Ssaki, Mammals) de Roman Polanski (1963) Pologne

**MONTRÉAL, TROIS SOIRÉES DE CINÉMA TCHÉCOSLOVAQUE, AU CINÉMA ÉLYSÉE, 35 RUE
MILTON, 27 AU 29 OCTOBRE 1965**

Présentées par le Festival international du film de Montréal avec la collaboration de Ceskoslovensky Filmexport,
non présentés au FIFM

LASKY JEDNE PLAVOVLASKY (The Loves of a Blonde/Les amours d'une blonde, 1965) de Milos Forman
LIMONADOVY JOE (Lemonade Joe, 1966) d'Oldrich Lipsky
OBCHOD NA KORZE (Miroir à alouettes/The Shop on High Street, 1965) de Jan Kadar et Elmar Klos

**MONTRÉAL, PANORAMA DU CINÉMA TCHÉCOSLOVAQUE CONTEMPORAIN, À LA SALLE DE
PROJECTION DU BUREAU DE CENSURE, 360 RUE MCGILL, DU 1^{ER} NOVEMBRE AU 2 DÉCEMBRE
1965**

Présenté par la Cinémathèque canadienne avec la collaboration de Ceskoslovensky Filmexport

CERNY PETR (L'As de pique, 1963) de Milos Forman
KRIK (Le Premier Cri, 1963) de Jaromil Jires
ICARIA XB 1 (Ikarie XB 1, Voyage to the End of the Universe, 1963) de Jindrick Polak
OBZALOVANY (L'Accusé, 1964) de Jan Kadar et Elmar Klos
SMRT SI RIKA ENGELCHEN (La Mort s'appelle Engelchen, 1963) de Jan Kadar et Elmar Klos
TRANSPORT Z RAJE (Transport from Paradise, 1963) de Zbynek Brynych
SLNKO V SIETI (Le Soleil dans le filet, 1962) de Stefan Uher
DEMANTY NOCI (Diamonds of the Night/Les Diamants de la nuit, 1964) de Jan Nemeč

POSTAVA K PODPIRANI (Josef Kilian, 1963) de Pavel Juracek et Jan Schimdt
 TVAR V OKNE (Le Visage dans la fenêtre) de Peter Solan
 VYSOKA ZED (Le Grand mur, 1964) de Karel Kachyna
 NA LANE (Sur la corde, 1963) d'Ivo Novak
 TOUHA (Désir, 1958) de Vojtech Jasny
 DEDECEK AUTOMOBIL (Grand-père automobile, 1957) d'Alfred Radok
 MISTENKA BEZ NAVRATU (Le Ticket sans retour, 1964) de Dusan Klein et Miroslav Sobota
 BLAZNOVA KRONIKA (Chronique d'un fou, 1964) de Karel Zeman
 ZIZKOVSKA ROMANCE (Une Romance de faubourg, 1958) de Zbynek Brynych
 A PATY JEZDEC JE STRACH (Et le cinquième cavalier, c'est la peur, 1964) de Zbynek Brynych
 TAKOVY JE ZIVOT (Telle est la vie, 1929) de Carl Junghans
 OPTIMISTA (L'Optimiste) de Vaclav Krska et MYSTO (Une Place) de Zbynek Brynych¹

QUÉBEC, LES 7 JOURS DU CINÉMA, AU THÉÂTRE CAPITOL, 12 AU 18 NOVEMBRE 1965

Longs métrages

LA VIEILLE DAME INDIGNE de René Allio (1965) France
 LA PANTOUFLE DORÉE (Historia zóltej cizemki – The Yellow Slippers – présenté au FIFM sous le titre Je serai sculpteur) de Sylwester Checinski (1961) Pologne
 PASAZERKA (La Passagère, The Passenger) d'Andrzej Munk (1963) Pologne
 DVA MUSKETYRI (Bláznova kronika, Chronique d'un fou, A Jester's Tale) de Karel Zeman (1964) Tchécoslovaquie
 TELLE EST LA VIE (Takovy Je Zivot) de Carl Junghans (1929) Tchécoslovaquie
 THE RED DESERT (Deserto Rosso) de Michelangelo Antonioni (1964) Italie
 THE FIANCES (I Findanzati, Les Fiancés) d'Ermanno Olmi (1963) Italie
 THE EXTERMINATING ANGEL (El Angel Exterminador, L'Ange exterminateur) de Luis Buñuel (1962) Mexique
 SEDUCED AND ABANDONED (Sedotta E Abbandonata, Séduite et abandonnée) de Pietro Germi (1964) Italie
 LA VIE HEUREUSE DE LÉOPOLD Z de Gilles Carle (1965) Canada

4 courts métrages de l'ONF

CANON et MOSAÏQUE, de Norman McLaren
 THE RIDE, de Gerald Potterton
 UN JEU SI SIMPLE, de Gilles Groulx

SHERBROOKE, LES 7 JOURS DU CINÉMA DE SHERBROOKE, GRANDE SALLE DE L'UNIVERSITÉ, DU 17 AU 23 MARS 1966

Une initiative du Festival international du film de Montréal réalisée sous le haut patronage du ministère des Affaires culturelles

CHRONIQUE D'UN FOU (Bláznova kronika) de Karel Zeman (1964) Tchécoslovaquie
 HARVEY MIDDLEMAN, FIREMAN d'Ernest Pintoff (1965) États-Unis
 IL MOMENTO DELLA VERITÀ (Le moment de vérité) de Francesco Rosi (1965) Italie-Espagne
 IL N'Y A PAS DE PLUS GRAND AMOUR, LE CHEMIN VERS L'ÉTERNITÉ ET

¹ « Ces deux moyens métrages font partie d'un film à sketches intitulé UNE PLACE DANS LA FOULE. Le scénariste Antonin Masa a cherché à découvrir le vrai visage de la jeunesse, à savoir comment elle sent et comment elle pense. Est-ce que la jeunesse de l'âge cybernétique aime comme celle d'autrefois? Est-ce qu'elle porte sur les institutions humaines les mêmes jugements? »

L'ANGE EXTERMINATEUR (El ángel exterminador) de Luis Bunuel (1962) Mexique
LA PANTOUFLE DORÉE (Historia zóltej cizemki – The Yellow Slippers – présenté au FIFM sous le titre Je serai sculpteur) de Sylwester Checinski (1961) Pologne
LA PRIÈRE DU SOLDAT (Trilogie complète de Ningen no jôken) de Masaki Kobayashi (1961) Japon – Seul La Prière du soldat a été présenté au Festival de Montréal en 1961.
LA VIEILLE DAME INDIGNE de René Allio (1965) France
LES AMOURS D'UNE BLONDE (Lasky jedne plavovlasky, The Loves of a Blonde, 1965) de Milos Forman

HULL, LES 7 JOURS DU CINÉMA DE HULL, CINÉMA VENDÔME, 25 AU 31 MARS 1966

CHRONIQUE D'UN FOU (Bláznova kronika) de Karel Zeman (1964) Tchécoslovaquie
LA PASSAGÈRE (Pasazerka, The Passenger) d'Andrzej Munk (1963) Pologne
LA VIE HEUREUSE DE LÉOPOLD Z. de Gilles Carle (1965) Canada
LA VIEILLE DAME INDIGNE de René Allio (1965) France
LES FIANCÉS (I findanzati, The Fiances) d'Ermanno Olmi (1963) Italie
VIRIDIANA de Luis Bunuel (1961) Espagne-Mexique
YOJIMBO d'Akira Kurosawa (1961) Japon

Pour enfants

LA PANTOUFLE DORÉE (Historia zóltej cizemki – The Yellow Slippers – présenté au FIFM sous le titre Je serai sculpteur) de Sylwester Checinski (1961) Pologne
LE GARÇON ET LA BICHE (Chlapec a srna) de Zdenek Sirovy (1962) Tchécoslovaquie
LE GROS ET LE PETIT (Chibideka monogatari, Skinny and Fatty) de Mitsuo Wakasugi et N. Terao (1958) Japon

TROIS-RIVIÈRES, LES 4 JOURS DU CINÉMA DE TROIS-RIVIÈRES, DU 1^{ER} AU 4 AVRIL 1966

HARVEY MIDDLEMAN, FIREMAN d'Ernest Pintoff (1965) États-Unis
JOURNAL INTIME (Cronaca familiare, Family Diary) de Valerio Zurlini, 1962, Italie
L'ANGE EXTERMINATEUR (El ángel exterminador) de Luis Bunuel (1962) Mexique
LA PASSAGÈRE (Pasazerka) d'Andrzej Munk (1963) Pologne
LA VIEILLE DAME INDIGNE de René Allio (1965) France
LE MOMENT DE VÉRITÉ (Il momento della verità) de Francesco Rosi (1965) Italie-Espagne
LES AMOURS D'UNE BLONDE (Lasky jedne plavovlasky, The Loves of a Blonde, 1965) de Milos Forman

Tchécoslovaquie : Hommage à Bretislav Pojar

ÉCOLE DE CHATS (Kocici skola, 1961)
L'ORATEUR (Úvodni slovo pronese, 1962)
LE LION ET LA CHANSON (Lev a pisnicka, 1959)

Canada : Hommage à Raymond Garceau

L'ABATIS, 1952 (avec Bernard Devlin)
LA DRAVE, 1957
LE BEDEAU, 1952

QUÉBEC, 7 JOURS DU CINÉMA, CINÉMA LE CANADIEN, PLACE LAURIER À STE-FOY, DU 21 AU 27 OCTOBRE 1966

Longs métrages

ÇA VA JEUNE HOMME? (Hogy állunk fiatalember) de Gyorgy Revesz (1965) Hongrie
KAPURUSH (Ka purush maha purush, Le Lâche, Le Saint, The Coward and the Saint) de Satyajit Ray, 1965

LE MOMENT DE VÉRITÉ (Il momento della verità) de Francesco Rosi (1965) Italie-Espagne
LES AMOURS D'UNE BLONDE (Lasky jedne plavovlasky, The Loves of a Blonde, 1965) de Milos Forman
LES CHEVAUX DE FEU (Tini zabutykh predkiv, Shadows of Our Forgotten Ancestors) de Serguei Paradjanov (1965) URSS
MASCULIN FÉMININ de Jean-Luc Godard (1966) France
MORGAN (Morgan: A Suitable Case for Treatment) de Karel Reisz (1966) Grande-Bretagne
STRAIGHT SHOOTING de John Ford (1917) États-Unis

Film pour jeunes

UN DRÔLE DE CHAMPION (Propalo leto) de Rolan Bykov et Nikita Orlov, 1963, URSS

Courts métrages

LES ASTRONAUTES de Walerian Borowczyk avec la collaboration de Chris Marker, 1959, France
MONTRÉAL UN JOUR D'ÉTÉ de Denys Arcand, 1965, Canada
ON SAIT OÙ ENTRER TONY, MAIS C'EST LES NOTES de Claude Fournier, 1966, Canada
OP HOP de Pierre Hébert, 1966, Canada
SEBRING : LA CINQUIÈME HEURE de Claude Fournier, 1966, Canada

Hommage à Bretislav Pojar

BOMBOMANIA (1959)
ÉCOLE DE CHATS (Kocici skola, 1961)
L'ORATEUR (Úvodni slovo pronese, 1962)
LA GLOIRE (Slava, 1959)
LE PETIT PARAPLUIE (Paraplicko, 1957)

MONTRÉAL, JOURNÉES DU CINÉMA HONGROIS, AU CINÉMA ÉLYSÉE, 35 RUE MILTON, DU 12 AU 15 SEPTEMBRE 1966

Présentées par Hungarofilm et Le Festival international du film de Montréal dans le cadre du « Rendez-vous avec la Hongrie »

ALOUETTE (Pacsirta) de Laszlo Ranody, 1964
ÇA VA JEUNE HOMME? (Hogy állunk fiatalember) de Gyorgy Revesz, 1965
LA MAISON AU PIED DU ROC (Ház a sziklák alatt, House Under the Rock) de Karoly Makk, 1958
LES SANS-ESPOIR (Szegénylegények) de Miklos Jancso, 1966
TERRE DES ANGES (Angyalok földje) de Gyorgy Revesz, 1962

MONTRÉAL, SEMAINE DU CINÉMA SUÉDOIS, CINÉMA VENDÔME, PLACE VICTORIA, DU 18 AU 24 NOVEMBRE 1966

Le Festival international du film de Montréal en collaboration avec l'Institut suédois de la cinématographie

CHEZ MOI À COPACABANA (Mitt hem är copacabana) d'Arne Sucksdorff, 1965
COMMENT DÉBARQUER de Tage Danielsson
EN COMPAGNIE DE GUNILLA (Tillsammans med Gunilla måndag kväll och tisdag, Gunilla, Guilt) de Lars Gorling, 1965
ICI COMMENCE L'AVENTURE (Här börjar äventyret) de Jorn Donner, 1965
IMAGES SUÉDOISES de Tage Danielsson
LA CHASSE (Jakten) de Yngve Gamlin, 1965
LE QUARTIER DU CORBEAU (Kvarteret korpen) de Bo Widerberg, 1964
LE SERPENT (Ormen) de Hans Abramson, 1966
MA SŒUR, MON AMOUR (Syskonbadd 1782) de Vilgot Sjoman, 1966

PAYS SAUVAGE (Ett vildmarksrike) de Jan Lindblad, 1964

MONTRÉAL, RÉTROSPECTIVE DU CINÉMA MUET SUÉDOIS, AUDITORIUM DU PHYSICAL SCIENCES CENTER BUILDING, UNIVERSITÉ MCGILL, DU 25 NOVEMBRE AU 20 DÉCEMBRE 1966

Présentée par la Cinémathèque canadienne, musée du cinéma

BERG EJVIND OCH HANS HUSTRU (Les Proscrits) de Victor Sjöström, 1917
ELD OMBORD (Le Vaisseau tragique) de Victor Sjöström, 1922
EROTIKON de Mauritz Stiller, 1920
GOSTA BERLINGS SAGA (The Atonement of Gosta Berling) de Mauritz Stiller, 1923
HERR ARNE'S PENGAR (Arne's Treasure) de Mauritz Stiller, 1919
INGEBORG HOLM de Victor Sjöström, 1913
INGMARSSONERNA (La Voix des ancêtres) de Victor Sjöström, 1919
JOHAN (À travers les rapides) de Mauritz Stiller, 1920
KARIN INGMARSDOTTER de Victor Sjöström, 1919
KARLEK OCH JOURNALISTIK (Amour et journalisme) de Mauritz Stiller, 1916
KLOSTRET I SENDORMIR (Le Monastère de Sendormir) de Victor Sjöström, 1919
KORKARLEN (The Phantom Chariot) de Victor Sjöström, 1920
MASTERMAN (Maître Samuel) de Victor Sjöström, 1920
SANGEN OM DEN ELRODA (Le Chant de la fleur rouge) de Mauritz Stiller, 1918
THOMAS GRAAL BASTE FILM (Le Meilleur film de Thomas Graal) de Mauritz Stiller, 1917
TOSEN FRAN STORMYRTORPET (La Fille de la tourbière) de Victor Sjöström, 1917
VEM DOMER? (L'Épreuve du feu) de Victor Sjöström, 1921

1968

LES 7 JOURS DU CINÉMA

Seuls les programmes de Québec, Rimouski et Sherbrooke sont listés à titre d'échantillon. Les Semaines se sont aussi tenues à Sudbury, Moncton, Rouyn Noranda, Trois-Rivières, London et Jonquière.

QUÉBEC, LES 7 JOURS DU CINÉMA, 27 JANVIER AU 1^{ER} FÉVRIER 1968¹

DÉPART SANS ADIEUX (Nobody Waved Goodbye) de Don Owen, Canada
IL NE FAUT PAS MOURIR POUR ÇA de Jean Pierre Lefebvre, Canada
KATIA ET LE CROCODILE (Káta a krokodýl) de Vera Plivova-Simkova, Tchécoslovaquie
L'HORIZON de Jacques Rouffio, France (en première nord-américaine)
LA BARRIÈRE (Bariera) de Jerzy Skolimowski, Pologne
LA JEUNE FILLE AU CARTON À CHAPEAU (Sevuska s korobkoj) de Boris Vasil'evic Barnet, URSS, 1927
LE VISAGE D'UN AUTRE (Tanin no kao) d'Hiroshi Teshigahara, Japon
TERRE EN TRANSE (Terra em Transe) de Glauber Rocha, Brésil

¹ D'après un article de Jean Royer, « Les beaux jours du cinéma à Québec », *L'Action*, vendredi 26 janvier 1968, p. 17.

RIMOUSKI, SEMAINE DE CINÉMA INTERNATIONAL, AU CENTRE CIVIQUE, DU 26 AVRIL AU 3 MAI¹

Longs métrages

L'HORIZON de Jacques Rouffio, France
KATIA ET LE CROCODILE (Káta a krokodýl) de Vera Plivova-Simkova, Tchécoslovaquie
LA FEMME DES DUNES (Suna no onna) d'Hiroshi Teshigahara, Japon
LA JEUNE FILLE AU CARTON À CHAPEAU (Sevuska s korobkoj) de Boris Vasil'evic Barnet, URSS, 1927
CHRONIQUE D'UN FOU (Bláznova kronika) de Karel Zeman, Tchécoslovaquie
THE SERVANT de Joseph Losey, Royaume-Uni
SÉDUITE ET ABANDONNÉE (Sedotta E Abbandonata) de Pietro Germi, Italie
TERRE EN TRANSE (Terra em Transe) de Glauber Rocha, Brésil
IL NE FAUT PAS MOURIR POUR ÇA de Jean-Pierre Lefebvre, Canada

Courts métrages

HASTA LA VICTORIA SIEMPRE de Santiago Alvarez, Cuba
LA MARGUERITE (Margaritka) de Todor Dinov, Bulgarie
LA VISITE DU GÉNÉRAL DE GAULLE de Jean-Claude Labrecque, Canada
LE MONDE VA NOUS PRENDRE POUR DES SAUVAGES de Jacques Godbout, Canada
LES OISEAUX (Ptitzi) d'Ivan Andonov, Bulgarie
LUCKY-LA-CHANCE de Charles Bitsch, France
MAMMIFÈRES (Ssaki, Mammals) de Roman Polanski, Pologne
OP HOP de Pierre Hébert, Canada
PICKLED PINK de Fritz Freileng, États-Unis
SERENAL de Norman McLaren, Canada
STAN LAUREL IN THE WILD WEST, États-Unis
THE CRITIC d'Ernest Pintoff, États-Unis
THE INSECTS de Jimmy Murakami, Royaume-Uni
THE RAILROADER de Gerald Potterton, Canada

SHERBROOKE, LES 7 JOURS DU CINÉMA, GRANDE SALLE-UNIVERSITÉ, 8 AU 14 MARS²

AU HASARD BALTHAZAR de Robert Bresson, France
AVANT LA RÉVOLUTION (Prima della rivoluzione) de Bernardo Bertolucci
EL de Luis Buñuel, Mexique
IL NE FAUT PAS MOURIR POUR ÇA de Jean Pierre Lefebvre, Canada
KATIA ET LE CROCODILE (Káta a krokodýl) de Vera Plivova-Simkova, Tchécoslovaquie
LA BARRIÈRE (Bariera) de Jerzy Skolimowski, Pologne
LA JEUNE FILLE AU CARTON À CHAPEAU (Sevuska s korobkoj) de Boris Vasil'evic Barnet, URSS, 1927
LE CHEVALIER BLANC
LES CŒURS VERTS d'Édouard Luntz, France
STAN LAUREL IN THE WILD WEST, États-Unis
TERRE EN TRANSE (Terra em Transe) de Glauber Rocha, Brésil

¹ Selon un article non-signé dans le *Le Progrès du golfe*, 25 avril 1968, p. 17-18.

² D'après le programme affiché dans *La Tribune de Sherbrooke*, vendredi 8 mars 1968, p. 7.

8 Annexe – « Ciné-bulletin » de *L'Action catholique*

Le Ciné-bulletin du quotidien *L'Action catholique* se trouvait toujours en page 2 ou à l'avant-dernière page. La liste suivante n'est qu'un échantillon, les titres sont souvent à l'affiche à d'autres dates et dans des salles différentes.

D - À déconseiller : Films dangereux pour tous, ne pouvant que nuire à la majorité des adultes et porter préjudice à la santé spirituelle et morale de la société.

P - À proscrire : Films franchement condamnables au point de vue religieux et moral.

Mercredi 3 décembre 1958, Cote D : *I Was a Teenage Frankenstein* d'Herbert L. Strock, au Laurier

Mercredi 10 décembre 1958, Cote D : *Une vie de garçon* de Jean Boyer, au Pigalle

Mercredi 31 décembre 1958, Cote D : *Party Girl* de Nicholas Ray, au Capitol

Mercredi 4 février 1959, Cote D : *Carrefour de l'enfer (Hell's Outpost)* de Joseph Kane, au Classic, au Victoria et au Sillery

Mercredi 11 février 1959, Cote D : *Une nuit au Moulin-Rouge* de Jean-Claude Roy, au cinéma de Paris

Jeudi 5 mars 1959, Cote D : *L'Aventurière des Champs-Élysées* de Roger Blanc, au Cinéma de Paris

Jeudi 2 avril 1959, Cote D : *Ce soir les jupons volent* de Dimitri Kirsanoff, au Cartier, au Lairet

Jeudi 30 avril 1959, Cote D : *La Tour de Nesle* d'Abel Gance, au Pigalle

Vendredi 8 mai 1959, Cote D : *L'adieu aux armes (A Farewell to Arms)* de Charles Vidor et John Huston, au Classic et au Victoria

Jeudi 11 juin 1959, Cote D : *Some Like It Hot* de Billy Wilder avec Marilyn Monroe, à l'Empire

Jeudi 2 juillet 1959, Cote D : *Les Salauds vont en enfer* de Robert Hossein, au Pigalle

Jeudi 26 novembre 1959, Cote P : *La Parisienne* de Michel Boisrond avec Brigitte Bardot, à l'Empire

Jeudi 24 décembre 1959, Cote D : *La malfaitrice (Retour de manivelle)* de Denys de La Patellière, au Bienville mais ne cesse de revenir depuis plusieurs mois dans différents cinémas.

Vendredi 25 mars 1960, Cote D : *La fièvre monte à El Pao* de Luis Buñuel, au Cartier et au Lairet

Jeudi 19 mai 1960, Cote D : *Les yeux de l'amour* de Denys de La Patellière, au Cartier et au Lairet

Vendredi 27 mai 1960, Cote D : *Who Was That Lady?* de George Sidney, à l'Empire

Jeudi 7 juillet 1960, Cote D : *The Fugitive Kind* de Sidney Lumet avec Marlon Brando, à l'Empire

Jeudi 10 novembre 1960, Cote D : *La foire aux femmes* de Jean Stellin, au Lairet et au Cartier

Jeudi 1er décembre 1960, Cote D : *Can-Can* de Walter Lang, au Capitol

Jeudi 29 décembre 1960, Un doublé dans deux salles. Cote D : *Les chemins de la haute ville* de Jack Clayton et *Pauvres mais beaux* de Dino Risi, au Cartier et au Lairet

Jeudi 16 mars 1961, Cote D : *Come dance with me (Voulez-vous danser avec moi ?)* de Michel Boisrond avec Brigitte Bardot, à l'Empire

Jeudi 6 juillet 1961, Cote D : *Parrish (La soif de la jeunesse)* de Delmer Daves, au Capitol

Jeudi 27 juillet 1961, Cote D : *The Millionairess* d'Anthony Asquith, au Capitol

Jeudi 17 août 1961, Cote D : *Le passage du Rhin* d'André Cayatte, au Cinéma de Paris

Jeudi 26 octobre 1961, Doublé au Pigalle. Cote P : *Madame du Barry* de Christian-Jaque. Cote D : *Stella, femme libre* de Mihalis Kakogiannis.

Jeudi 9 novembre 1961, Cote D : *Never on Sunday* de Jules Dassin, à l'Empire

Jeudi 23 novembre 1961, Cote D : *Goodbye Again* d'Anatole Litvak avec Ingrid Bergman, Yves Montand et Anthony Perkins, à l'Empire

Jeudi 21 décembre 1961, Cote D : plusieurs films dans plusieurs salles comme *Chaleurs d'été*, *Le Cirque des Horreurs*, *Maison sur la plage* et *La fille Rose-Marie*.

Jeudi 4 janvier 1962, Cote D : *Candide* de Norbert Carbonnaux, au Sillery

Jeudi 18 janvier 1962, Cote D : *Gervaise* de René Clément, au Cinéma de Paris

Samedi 14 avril 1962, Cote P : *Énigme aux Folies-Bergères* de Jean Mitry, au Pigalle

Jeudi 12 juillet 1962, Cote P : *The Mating Urge* d'Art Gilmore, au Capitol.

9 Annexe – Tentative program of the International film exposition of the New American Cinema

FILM CULTURE
414 Park Avenue South
New York, N.Y.
February 1st, 1963

TENTATIVE PROGRAM OF THE INTERNATIONAL FILM EXPOSITION OF THE NEW AMERICAN CINEMA

1. RETROSPECTIVE PROGRAM

EDDIE SACHS (Richard Leacock)
GUNS OF THE TREES (Jonas Mekas)
JAZZ ON A SUMMERS'S DAY (Bert Stern)
ON THE BOWERY (Lionel Rogosin)
SHADOWS (John Cassavetes)
THE CONNECTION (Shirley Clarke)
THE END (Christopher Maclaine)
THE FLOWER THIEF (Ron Rice)
THE QUIET ONE (Sidney Meyers)
THE SAVAGE EYE (Sidney Meyers)
THE SIN OF JESUS; PULL MY DAISY (Robert Frank)
TIME OF THE HEATHEN (Kass-Emshwiller)
WEDDINGS AND BABIES (Morris Engel)

2. PREMIERES

DIONYSIUS (Charles Boultenhouse) + Handwritten
GOODBYE IN THE MIRROR (Storm De Hirsch)
HALLELUJAH THE HILLS (Adolfas Mekas)
THE 139TH PEARL (Jerome Hill) + Peacock Feathers
THE COOL WORLD (Shirley Clarke)
THE QUEEN OF SHEBA MEETS THE ATOM MAN (Ron Rice)
TWICE A MAN (Gregory Markopoulos)

3. POETIC CINEMA IN USA

Marie Menken Retrospective
Robert Breer Retrospective
Stan Brakhage Retrospective
Stan Vanderbeek Retrospective

Also:

Films by Carmen D'Avino, Bruce Conner, Charles Boultenhouse, Richard Preston, Vernon Zimmerman, Di Palma, Ray Wisniewski, Jack Smith, Ken Jacobs, Bruce Baillie, and others.

4. CLASSICS OF EXPERIMENTAL CINEMA IN USA (RETROSPECTIVE)

Sidney Peterson, Curtis Harrington, James Broughton, Maya Deren, Kenneth Anger, Gregory Markopoulos, Willard Mass, Herman G. Weinberg, Whitney Brothers, Francis Lee.

5. DOCUMENTARIES

AFRICAN TRAIN RIDE (Maysles)
FIGHT GAME (Bill Powers)
HARD SWING (Michael Putnam)
IN THE STREET (James Agee, Helen Levitt)
JOURNEY ALONE (Burtons)
LANGUAGE OF FACES (John Korty)
PRIMARY (Richard Leacock)
SUNDAY (Dan Drasin)

Source : Médiathèque Guy.-L.Coté, dossier 2001.0405.01.ar

10 Annexe – 1966 : Cinéastes d’aujourd’hui

Allemagne : Jean-Marie Straub, Bernard Wicki

Argentine : Leonardo Favio

Brésil : Rovira-Beleta, Leon Hirzman, Nelson-Pereira dos Santos, Glauber Rocha.

États-Unis : Jerry Lewis, Richard Leacock, Arthur Penn, Adolfo Meks, Bud Boetticher, Richard Brooks, Roger Corman, Delmer Daves, Stanley Donen, Morris Engel, Frankenheimer, Samuel Fuller, Stanley Kramer, Stanley Kubrick, Anthony Mann, Vincente Minnelli, Otto Preminger, Douglas Sirk, George Stevens, Frank Tashlin, Billy Wilder, Robert Wise, William Wyler, Joseph Mankiewicz, John Huston, George Cukor, Robert Aldrich, Lionel Rogosin, Barnett, Edward Dmytryk, Frank Capra, Al et Dave Maysles.

Espagne : Manuel Summers, Berlanga, Bardem

France : Louis Malle, Jean-Luc Godard, Georges Franju, Jacques Tati, Pierre Etaix, Claude Lelouch, Agnès Varda, Claude Chabrol, François Truffaut, Alexandre Astruc, André Martin, Henri-Georges Clouzot, Jacques Demy, Chris Marker, Jean Rouch, René Allio, Alain Resnais, Roger Lenhardt, Jean-Pierre Melville, Marcel Pagnol, Jacques Rivette, Alain Robbe-Grillet, Jacques Rozier, William Klein, Henri Colpi, Michel Delville, Jacques Baratier, Henri Cartier-Bresson, René Clément, Armand Gatti, Jean Painlevé, Frédéric Rossif (?)

Grande-Bretagne : Richard Lester, Lindsay Anderson, John Schlesinger, Peter Watkins, Kevin Brownlow, Anthony Simmons, Roman Polanski, Karel Reisz, Joseph Losey, Joseph Mackendrick, David Lean, Peter Brook, Jack Clayton, Anthony Asquith.

Italie : Francesco Rosi, Pier-Paolo Pasolini, Marco Bellocchio, Federico Fellini, Valerio Zurlini, Marco Ferreri, Ermanno Olmi, Bernardo Bertolucci, Vittorio De Seta, Michelangelo Antonioni, Vittorio de Sica, Vittorio Cottafavi, De Santis, Renato Catellani.

Tchécoslovaquie : Milos Forman, Ivan Passer, Jan Nemeč, Karel Zeman, Evald Schorm, Vera Chytilova, Bocan.

Japon : Hiroshi Teshigahara, Shohei Imamura, Kon Ichikawa, Uragama, Oshima, Masaki Kobayashi, Susumu Hani.

Hongrie: Gyorgy Revesz, Istvan Szabo, Istan Gaal.

Pologne : Andrzej Wajda, Jerzy Skolimowski, Kawalerowicz, Haas.

Suède: Jorn Donner, Vilgot Sjoman, Bo Widerberg, May Zetterling, Hans Habramson.

Grèce : Cacoyanni, Koundouros.

Yougoslavie : Dusan Makavejev, V. Pogacic.

URSS : Serge Bondarchouk, Koulechev, Marc Donskoi. (Même pas tarkovski!)

TECHNICIENS : Gabriel Figueroa, Walter Lassally, James Wong Howe, Boris Kaufman, Eugen Shuftan, Claude Renoir, Raoul Coutard.

PRODUCTEURS: Pierre Braumberger, Carlo Ponti.

INVENTEURS: André Debrie.

Ajouter aux classiques : King Vidor, Raoul Walsh, Joseph von Sternberg, Berkeley

Retenir les noms de : Cavalcanti, Henri Langlois, Georges Auric, Robert Florey.

Source : FIFM, procès-verbal, 6 novembre 1966, Médiathèque Guy-L.-Coté, dossier 2009.0120.74.AR. Étaient présents pour en discuter : Thérèse Arbic, Jocelyne Pelchat, Penni Jaques, Guy Coté, Robert Daudelin, Maurice Bulbulian, André Dufresne, Guy Joussemet et Rock Demers.