

LE « TROISIÈME CINÉMA » AU QUÉBEC : EFFERVESCENCE ET LIGNES DE FAILLE

VINCENT BOUCHARD ET MARION FROGER

Abstract : The *Rencontres internationales pour un nouveau cinéma* sought to create a federation at the international level, by way of ensuring “an essential dialogue” and to “stimulate and make coherent [the] strategies” of everyone in both the North and the South who adhered to “Third Cinema,” under the patronage of Fernando Solanas. But this “community” was in fact quite fragile, and brought to the fore the very divergences in viewpoints, practices and objectives which had so animated the milieu of Quebec cinema. Beginning with Guy Hennebelle, the ideological strife of this period has already been widely discussed, but our objective in this article is to identify the fault-lines that affected the different ways of understanding “audiovisual mediation” in the face of the “social change” such mediation referred to. We insist particularly on the uncertainty that defines notions of “public” and “collective,” as well as the role played by the introduction of video in documentary circles. We also take account, in this portrait, of Quebec cinema’s structural configuration, a milieu that allowed for the existence—despite these divergences—of a pluralist political cinema that was the period’s most activist, inventive and inspiring.

En juin 1974, lorsqu’eurent lieu à Montréal les *Rencontres internationales pour un nouveau cinéma*, initiées par André Pâquet, le Québec des arts est en pleine période de transition : si les années 1960, comme le souligne Ève Lamoureux, furent l’« âge d’or de l’engagement »,¹ les années 1970 seront celles de la division et de la radicalisation. L’« engagement » des années 1960 avait consisté en effet à ramener l’art dans le contexte social et populaire. Pour ce faire, on l’avait voulu performatif et festif, collectif, mixte et rassembleur. Les artistes avaient investi les espaces publics, utilisé les technologies des médias de masse, et s’étaient introduits dans les lieux de la culture populaire.² Les années 1960 avaient même vu germer l’idée d’un front commun artistique³ en phase avec ce sentiment de rupture hérité du célèbre *Refus Global* de 1948. Mais durant les années 1970, les divergences se creuseront sur l’axe du militantisme ; des démarches artistiques se verront inféoder aux objectifs politiques des groupes ou des communautés en lutte ; « l’art engagé » deviendra lui-même un sujet de débat dans des forums et symposiums tout au long de la décennie. Les politiques gouvernementales, qui avaient offert des ressources essentielles aux artistes durant les années 1960, seront désormais perçues par certains comme des instruments de neutralisation du pouvoir de changement social que l’on attribue

à l’art, au travers de politiques principalement axées sur le développement des industries culturelles et l’organisation—administrative et professionnelle—du secteur culturel.

Les *Rencontres internationales pour un nouveau cinéma* s’inscrivent dans ce contexte. Au cours des années 1960, des cinéastes—au premier rang desquels Gilles Groulx, qui sera très présent durant les Rencontres—avaient été mêlés à cette effervescence, notamment à travers les activités du groupe *Fusion des arts*⁴ qui prônait entre autre « la synthèse de tous les arts en des œuvres collectives » et qui joua « un rôle primordial dans la politisation du milieu artistique » montréalais (Lamoureux, p. 48).⁵ Peu avant la fin de la décennie, *Fusion des arts* créa le *Comité d’information politique* (CIP),⁶ qui organisa deux festivals en 1968, et se donna pour tâche de diffuser le cinéma politique réalisé au Québec et ailleurs dans le monde. Le milieu cinématographique québécois se voyait aussi régulièrement interpellé par les groupes dits d’extrême gauche, qui attiraient bon nombre d’artistes des arts visuels et du théâtre à la même période. Le groupe « En lutte ! » se forma en 1973, et même si on ne le trouve pas parmi les organisateurs des *Rencontres*, un de ses membres éminents, Robert Daudelin, y assistera. Enfin, parallèlement aux débats portant sur le cinéma politique, l’heure était surtout venue, pour l’ensemble du milieu cinématographique québécois de l’époque, de réclamer, par la voix de l’*Association des réalisateurs de film au Québec* (ARFQ), créée en 1973, une loi-cadre, obtenue d’ailleurs en 1975, après l’occupation du *Bureau de Surveillance du cinéma*, qui eut lieu dans la foulée des *Rencontres*, en novembre 1974. Cette loi est jugée nécessaire par l’ensemble des intervenants, pour des raisons diverses : lutte contre l’hégémonie américaine sur les écrans de la province, instauration d’un cinéma « national », organisation d’un milieu professionnel, promotion de l’art cinématographique et diversification de la production.

Au moment des *Rencontres*, le cinéma québécois est en effet un secteur fragile, dépendant des fonds fédéraux de la *Société de développement de l’industrie cinématographique canadienne* (SDICC, créée en 1967) qui visent à soutenir les producteurs canadiens pouvant développer un marché intérieur.⁷ Alors que la niche d’expérimentation à l’ONF bénéficie d’un financement distinct qui profite entre autres au cinéma d’intervention sociale, les petites structures de production qui tentent d’éclore sont quelque peu tassées par le récent succès des comédies sexy (ou films de fesse) réalisées au Québec.⁸ Si, lors des *Rencontres*, on s’oppose à un cinéma de « la plus value », « objet de consommation » qui attire tous les investissements et occupe tous les écrans, plusieurs intervenants québécois posent la question de la viabilité économique d’un « troisième cinéma » dédié au changement social. Quelques alternatives sont évoquées : le lien de « commande » avec les grandes organisations syndicales ou encore le détournement des services financés par les gouvernements, dont Gilles Groulx s’est fait une spécialité au sein de l’ONF. Du côté de la diffusion, Lucien Hamelin

défend l'utilisation créative des ressources, comme l'illustre la mise en place d'un circuit de ciné-bus⁹ grâce au *Conseil québécois pour la diffusion du cinéma*. Il doute cependant de la fiabilité des réseaux indépendants d'exploitation animés par des personnes motivées—mais pouvant être suffisamment « réactionnaires » pour bloquer toute activité—, qui font vivre les films dans les « sous-sols d'église ou chez l'habitant », selon une longue tradition de projections alternatives auparavant orchestrées par des prêtres cinéastes (comme Proulx) et des animateurs sociaux de l'ONF ou du service de Ciné-Photographie.¹⁰

Précisons qu'en 1974, le cinéma engagé socialement au Québec est moins marqué par la division et la radicalisation qui touchent globalement le milieu des arts de la province, qu'il n'est guère préoccupé de son « émancipation » par rapport à l'Office national du film. Gilles Groulx, mais aussi Pierre Perrault et Denys Arcand ont eu à subir la censure de l'organisme fédéral ; Robert Forget, fondateur du *Vidéographe* grâce à des fonds spéciaux de l'ONF en 1970, a dû briser ses liens avec l'organisme dont il jugeait la tutelle liberticide. Parallèlement, le programme *Société nouvelle/Challenge for Change* (SN/CC) que l'ONF abrite, fait prospérer le cinéma d'intervention sociale grâce au financement de différents ministères, comme le souligne Jean-Marc Garand qui le représente lors des *Rencontres*. Avant SN/CC, soulignons que l'ONF a aussi vu naître le Groupe de recherches sociales (1967), autour de Maurice Bulbulian, Fernand Dansereau, Robert Forget et Constance Roy.¹¹

Fig. 1: Program Société Nouvelle / Challenge for Change - Office national du film du Canada / National Film Board, Canada. (Cinémathèque québécoise.)

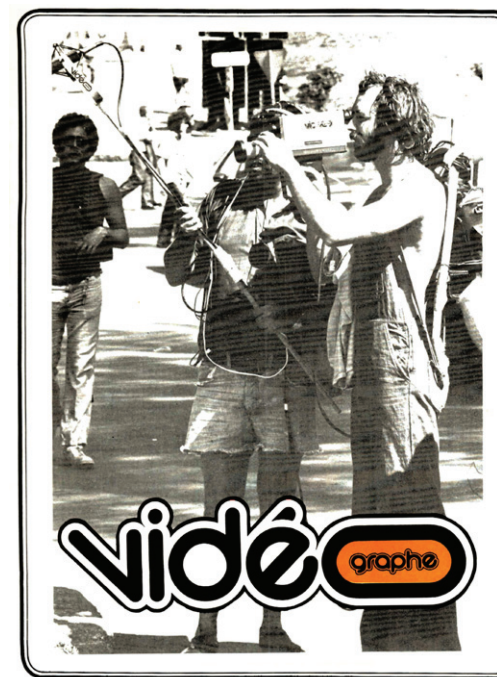


Fig. 2: Catalogue de *Vidéographe*. (Cinémathèque québécoise.)

Au-delà de cette interrogation sur la marge de liberté dont un cinéma engagé peut s'attendre à disposer au sein d'un organisme fédéral tel que l'ONF, une ligne de partage divise les cinéastes qui œuvrent à l'intérieur comme à l'extérieur de l'organisme, et qui regarde la conception que l'on se fait des publics visés et des collectifs pour lesquels ou avec lesquels on travaille. Le cinéma d'intervention sociale qui se faisait à l'ONF reposait sur l'implication des personnes filmées dans le processus de création afin de changer leur vision des choses et de leur donner de nouvelles possibilités d'action sur leurs propres conditions d'existence. Le dénominateur commun de ces approches était le fait d'identifier le public des films aux personnes filmées et à leurs proches. On tenait compte des *groupes* singuliers avec lesquels on travaillait, famille, quartier, village : Fernand Dansereau en particulier, mais aussi Colin Low, ne voyaient pas la nécessité d'« unifier » ces différents groupes.

Tout autre était la perspective d'un Gilles Groulx, qui défendait, lors des *Rencontres*, un cinéma politique de portée plus large, visant, dans une perspective marxiste, à provoquer une prise de conscience sociale sinon générale, du moins au sein des forces susceptibles de changer le cours de l'histoire. Pour Gilles Groulx et les autres cinéastes politiques, les films étaient destinés à galvaniser les

individus ou à convertir les indécis, dans un contexte de lutte « globale ». De ce point de vue, l'analyse rétrospective de Sylvie Jezequel, présente aux *Rencontres*, est tout ce qu'il y a de plus synthétique :

Notre problème est d'aider à une prise de conscience plus populaire, je devrais dire : plus massive ; de proposer à des groupes réceptifs un autre regard sur leur environnement et une réflexion active sur les problèmes de l'évolution de notre société et de ses rapports avec le reste du monde. Notre problème est de faire de l'information un instrument de connaissance, un moyen de comprendre autrement le monde dans lequel nous vivons et ses rouages (...). Notre projet est de rendre chacun conscient qu'il est lui-même, sans s'en rendre compte, détenteur d'informations dont la circulation et l'échange peuvent constituer un élément actif de prise en charge des problèmes de notre société.¹²

Le *collectif* visé par les cinéastes politiques n'avait cependant pas forcément un profil bien défini : il pouvait s'agir du « peuple québécois » sans distinction de classe – mais se distinguant par sa « langue » et sa « culture » ; d'une « nation » québécoise aux déterminations culturelles et linguistiques plus variées mais dont il fallait éduquer « les masses » ; des seuls travailleurs soumis au patronat ou de la « petite classe moyenne » évoquée par Fernand Dansereau.

Remarquons que l'importance prise par les groupes et les communautés, dans le cinéma d'intervention sociale mis en œuvre à l'ONF, au détriment du « collectif » visé par le cinéma politique, est moins, comme le croit Françoise Girault, la preuve d'une tendance au réformisme politique,¹³ que l'effet cristallisateur d'une petite révolution technique : introduit au Japon et aux États-Unis dès 1965, avant d'être commercialisé officiellement en 1967, le Portapak—première caméra vidéo portative—est disponible à l'ONF avant la fin de la décennie. Comme à leur habitude,¹⁴ les cadres de l'Office n'envisagent pas un usage professionnel de ce nouveau matériel d'enregistrement audiovisuel. Par exemple, lorsque Bonnie Sherr Klein veut laisser le comité citoyen du quartier de St-Jacques se filmer en vidéo, le producteur Georges Stoney ne s'oppose pas au projet, mais ajoute : « You can only do it if you shoot a 16 mm documenting it. »¹⁵ Dans la réalité, leur réticence n'est pas sans fondement : les premières caméras vidéos analogiques ne sont pas très performantes en termes de qualité d'image ou de son, de tournage en faible lumière, de facilité d'usage ou de légèreté.¹⁶

Cependant, même de qualité médiocre, une caméra vidéo est beaucoup plus simple d'usage qu'une caméra film 16 mm doublée d'une synchronisation avec le magnétophone. Alors que la caméra film doit être manipulée par un cadreur expérimenté, il est facile de former en quelques heures un amateur au

tournage vidéo. L'introduction de la caméra vidéo va donc donner au cinéma d'intervention sociale sa tournure résolument *médiatrice*, celle que défend précisément Jean-Marc Garand aux *Rencontres* et qui fera le succès du programme, notamment au Canada et aux États-Unis. Les animateurs du programme SN/CFC voient en effet rapidement l'intérêt des premiers combi Sony Portapak et proposent à des communautés de se filmer. En demandant à des individus de mettre en scène leur quotidien, l'idée n'est pas seulement d'obtenir un nouveau point de vue sur une réalité, interne au groupe, mais aussi de permettre aux personnes filmées/filmantes de prendre du recul par rapport à leur vie et d'identifier leur problème à partir du visionnement et du montage des images qu'elles ont filmées. Comme le remarque Dorothy Todd Hénaut en 1975, l'image ne peut pas tout : « The important thing to remember is that the media are tools in the social process. They are not the social process itself. We have to keep the media in perspective, to keep them in their place. »¹⁷ L'important est donc d'accompagner ce travail introspectif, autant sur le plan audiovisuel que social. En plus d'obtenir un point de vue inédit, ce dispositif inverse les schémas classiques du reportage audiovisuel. En laissant le matériel à la disposition d'amateurs, les cinéastes modifient encore une fois¹⁸ l'équilibre entre les professionnels (ceux qui font les films) et les personnes filmées :

The shift from film to video made it possible to eliminate the technical services of the filmmaker-cum-artist by equipping and training communities to produce their own videos. So when Hénaut and others at the Film Board introduced video to communities, the overriding goal was to empower them.¹⁹

Le don (prêt) de la caméra permet le transfert—relatif—de cette posture de maîtrise à un—ou plusieurs—membres de la communauté. Ce transfert est relatif car les images en vidéo restent destinées à être diffusées dans la communauté alors que le « vrai » film réalisé en 16 mm sera celui qui sera projeté ailleurs. Cette césure d'ordre esthétique n'est pas à négliger si l'on veut comprendre la réticence de certains cinéastes et l'engouement d'autres. Toujours est-il qu'on peut supposer que les membres du comité citoyen—avec lesquels travaillent Dorothy Todd Hénaut et d'autres—ont quand même eu l'impression de « maîtriser » la mise en scène audiovisuelle de leur image. Leur implication, par l'usage du Portapak, a permis de mettre en avant et d'interroger frontalement la collaboration entre filmeurs et filmés. C'est bien ce même jeu de pouvoir que Fernand Dansereau pointe dans son intervention et qui lui inspire, au regard de ses propres pratiques, une nouvelle conception de l'auteur, basée non pas sur l'idée d'une prouesse artistique individuelle qui ouvre une fenêtre inédite sur le monde, mais sur la figure du *médiateur* qui met son génie technique et esthétique

au service d'un groupe : « Me lier à des collectifs et partager avec eux l'expérience de la création d'un film, loin de me diminuer comme auteur fait de moi un auteur plus particulier, et plus enraciné et plus auteur. » (Fernand Dansereau, bobine 14).

Il est aussi intéressant de noter que dans bien des cas, même si les réalisateurs n'ont pas eu l'occasion de consulter les personnes participantes lors du montage du film 16mm issu de ce type d'expérience impliquant un Portapak, ces mêmes personnes ont accueilli favorablement le produit final. Le fait d'avoir été impliquées à différents niveaux lors de la production leur permet de s'approprier très rapidement les formes esthétiques développées par le cinéaste lors du montage. Sans doute qu'à ce niveau, la facture « film » a aussi son importance, car elle valorise indéniablement le produit final. C'est du moins l'hypothèse que l'on peut formuler au sujet de la bonne réception que le public, composé de cinéastes étrangers, a faite à la série Fogo Island, tournée dans un très beau 16mm et sans usage du Portapak, grâce à laquelle ce public a pourtant découvert les principes de travail—le cinéma au service de la communauté—du futur programme *Société nouvelle/Challenge for Change*. C'est précisément ce dont témoigne Carl Henrik Svenstedt, lorsqu'il explique que la série canadienne lui a inspiré directement celle qu'il a tournée dans une prison suédoise.²⁰ Il précise cependant que, dans son cas, la réception des films par les personnes filmées aurait été bonne, nonobstant l'utilisation que la direction des prisons en avait faite, à des fins coercitives et de contrôle, ce qui eut pour conséquence de détériorer passablement les conditions d'existence des détenus.

Ce tour d'horizon du contexte institutionnel, politique et technique dans lequel le cinéma engagé se pratique au Québec permet de mieux comprendre en quoi cette idée de « tiers-cinéma » apparaît, au moment des *Rencontres*, un peu comme la quadrature du cercle : quand certains nourrissent des ambitions esthétiques qui leur font considérer avec méfiance les techniques vidéo, d'autres en vantent l'usage pour le cinéma d'intervention sociale. Si on dénonce les pratiques cinématographiques « artistiques » compromises avec une conception traditionnelle, officielle et bourgeoise de l'art, on s'empresse de condamner les premiers succès de box-office du cinéma québécois, mais on continue de miser sur le caractère populaire d'un cinéma mis au service d'une collectivité²¹ dont on entend précisément changer la mentalité, tout en refusant de s'aligner sur le cinéma qui plaît et alimente autant le marché que le conservatisme politique.

Reste que les organisateurs des *Rencontres* parièrent sur un élément puissamment fédérateur²² : le nationalisme québécois, à deux ans de la première prise de pouvoir du *Parti québécois* aux élections de 1976. Le patronage des rencontres par Solanas qui milite pour un cinéma « libérateur national » et la place faite aux cinéastes africains qui utilisent le cinéma pour construire leur nation respective dans la foulée de la décolonisation, viennent soutenir et

renforcer le désir de « nation » qui anime le Québec. L'identification des nationalistes québécois aux peuples colonisés—et à leur émancipation—est exploitée par Fernand Dansereau, dans son texte introductif : « [Le] propre du colonisé est d'être défini par l'autre, par le colonisateur. La tentation permanente du colonisé est d'essayer de réussir dans les normes de l'autre, d'établir sa validité, de cerner son identité dans les schèmes définis par l'autre. » En faisant référence à la quête de reconnaissance des cinéastes québécois auprès de la France et aux modèles américains qui informeraient le goût du public québécois, il pointe un « habitus » dont il convient de se débarrasser comme y invitait à le faire Frantz Fanon²³, partout où régnait l'oppression qui le génère. Cette référence soutient donc une identification symbolique dont on espère qu'elle pourra faire lien durant les *Rencontres*, malgré la diversité des contextes nationaux, des pratiques et des lignes politiques qu'incarnent les délégués. Cette identification trouvera cependant ses limites, car la création d'une « troisième force », n'est pas vraiment à l'agenda, et l'idée d'un Front commun, lancée par Férid Boughedir sur le modèle de la FEPACI²⁴ n'aura pas de suite.

Sur le plan pratique et stratégique, peu de choses concrètes sont en effet conçues durant cette semaine de juin 1974. Mais on retient le principe d'une « solidarité » entre les cinéastes engagés dans le « changement social », selon l'expression « fédératrice » de Gilles Groux, lorsqu'il s'adresse malicieusement à son collègue et ami Jean-Marc Garand, avant de lui faire part de ses doutes au sujet du programme *Société Nouvelle/Challenge for Change*. À la fin des *Rencontres*, on parle d'organiser des réseaux d'entraide pour permettre aux réalisateurs exilés africains ou sud-américains en Occident de faire des films ; ou aux cinéastes occidentaux de montrer leurs films dans le tiers monde.²⁵ Et c'est un fait indéniable qu'il y eut, par la suite, des collaborations fructueuses, notamment entre cinéastes québécois, chiliens et mexicains, ce qui donne une portée concrète à la remarque d'un des participants (rapportée dans le mémo publié pour le *Council of Canadian Filmmaker*) : « The psychological reinforcement of recognizing and identifying with the similarity of situations elsewhere is crucially important and rarely possible for people in alternate cinema. Because the odds are so soul destroying, this sense of community and solidarity was probably the most exhilarating aspect of the week in Montréal for most of the delegates. »²⁶ C'est ce même principe de solidarité qui s'exprimera dans les prises de positions politiques qui fermeront les *Rencontres* : solidarité avec la Chine, le Vietnam et—dans une déclaration des « cinéastes québécois et canadiens » signée par une vingtaine de personnes dont Bulbulian, Régnier, Hébert, Poirier, Duckworth—dénonciation générale de la politique impérialiste américaine et canadienne. Il est vrai que, dans le contexte de ces *Rencontres* et au regard de l'actualité du moment, c'était la moindre des choses à faire.

END NOTES

1. Ève Lamoureux. *Art et politique* (Montréal : Éco-société, 2009) : 37.
2. Rappelons pour mémoire les environnements de Jean-Paul Mousseau dans les discothèques montréalaises.
3. Même si les tentatives de front commun sont des échecs, notamment après « l'Opération Déclics » de novembre 1968, elles témoignent d'une « ébullition de la mobilisation des artistes de l'époque », Lamoureux (*Art et politique*), 40.
4. C'est Yves Robillard, qui signe le manifeste du groupe et le publie en 1973 dans *Québec Underground 1962-1972*. Sur cette effervescence artistique, voir aussi le travail initié par Romeo Gongora, pour l'exposition *Just watch me*, montée par un collectif à la Galerie Leonard et Bina Ellen, durant l'automne 2014.
5. Cf. notamment : *La nuit de la poésie 27 mars 1970* (Labrecque, Masse, 1970) ; *Montréal Blues* (Gélinas, 1972) ; *24 heures ou plus* (Groulx, 1973). Au *Vidéographe*, on produit quelques vidéos qui témoignent de liens en même temps qu'elles documentent le milieu artistique et intellectuel de l'époque : *Bobo-Z-arts* (Binamé, 1971), *Improvisation* (Bond, 1971), *Vive les animaux* (Monat, 1973). Cf. Marion Froger, « Les dynamiques collectives au Vidéographe (1970-1975) ». Dans *Protocoles documentaires (1967-1975)*, dirigé par Bonin, Vincent, avec Michelle Thériault, 395-404. Montréal : Galerie Leonard et Bina Ellen, 2010.
6. Dans le cahier 2 « Répertoire des groupes », le *CIP-Champ libre* se définit ainsi : « Développer au Québec un travail de propagande et d'explication des luttes ouvrières et populaires sur des bases marxistes-léninistes par la production et la diffusion de films militants. Développer aussi la critique politique de film, l'analyse du rôle du cinéma dans la société capitaliste (faite par la revue *Champ libre*), la diffusion de films (travail amorcé par le Comité d'information politique). »
7. On trouve une description de l'état des structures de production et de distribution dans tous les pays qui sont représentés à la conférence : le Canada (de l'Ouest) et le Québec ont présenté des rapports distincts. Dans le rapport des Canadiens anglophones de l'Ouest, il est fait mention du *Canadian Film Development Corporation*, établi en 1968, créé dans le but de favoriser l'implantation d'une industrie canadienne du cinéma. Mais le rapport pointe deux problèmes de taille : le fait que le circuit de distribution soit aux mains des majors américaines, et l'absence de quota. Le rapport évoque aussi la création d'un « Council of Canadian Filmmakers » (CCFM) pour lutter contre l'inefficacité et le manque de volonté des pouvoirs politiques. C'est le CCFM qui est à l'origine du manifeste, signé entre autres par Denys Arcand, Kirwan Cox, Jean-Pierre Tadros, Peter Pearson, Colin Low, où est exprimée l'idée que le « film was primarily an expression of Canadian cultural reality and only secondarily a business ». Le rapport québécois est signé par Fernand Dansereau. Il évoque le travail du *Conseil québécois pour la diffusion du cinéma*, « qui poursuit avec courage la tâche difficile de réinventer concrètement la distribution des films au Québec ». Il évoque la naissance du cinéma direct, puis « la série *Temps Présent*, puis les films de Pierre Perrault, puis le programme *Société nouvelle / Challenge for Change*, et enfin les activités du *Vidéographe* » qui « nouaient un rapport fécond artiste / milieu dans un champ culturel qui nous appartient en propre, et sur lequel les normes de l'autre ne jouaient plus. C'est du cinéma par nous Québécois et pour nous Québécois. »
8. Fernand Dansereau explique que, la SDICC ayant ouvert la possibilité de financer des longs métrages canadiens et québécois, très vite, les producteurs ont accaparé le terrain et « les règles du commerce devaient enlever l'initiative au cinéaste. Le producteur devait remplacer celui-ci comme définisseur de films. Les premiers longs métrages avaient été créés comme par accident des vedettes, ces vedettes devenaient obligatoires. La nudité et la sexualité (« déshabiller la petite québécoise »), s'étaient affirmées comme une préoccupation de source. La pornographie allait s'installer comme une exigence. »
9. Une idée qui n'est bien sûr pas sans rappeler celle des ciné-trains de Medvedkine, remis en la mémoire des cinéphiles par Chris Marker quelques années plus tôt.
10. À ce sujet, voir Schepppler, Gwenn. « Quelques pratiques orales du cinéma au Québec entre 1940 et 1960. » Dans *Pratiques orales du cinéma*, dirigé par Germain Lacasse, Vincent Bouchard, et Gwenn Schepppler (Paris : L'Harmattan, 2011) : 129-148.
11. À qui l'on doit notamment *Saint Jérôme* (Dansereau, 1968) et la *Petite Bourgogne* (Bulbulian, 1968). Sur le *Groupe de recherches sociales*, cf. Marion Froger. *Le cinéma à l'épreuve de la communauté. Le cinéma francophone de l'ONE, 1960-1985* (Montréal : Presses de l'Université de Montréal, 2010).
12. Lettre de Sylvie Jezequel, CREPAC – centre de recherches pour l'éducation permanente et l'action culturelle - adressée à André Pâquet datée du 17 juin 1974, publiée dans le dossier 4, 42-44.
13. La dénonciation du danger du réformisme politique fut le fait de Françoise Girault, représentante du CIP lors des *Rencontres*, comme le rapporte Mariano Mestman : « Girault characterized the policy of the National Film Board and its programs as part of a "depoliticization" characteristic of the "cultural apparatuses of advanced capitalist society." According to Girault, this policy yielded "highly effective" results for the system to the extent that they maintained people's hope in being able to express themselves or improve their situation without ever establishing clear policies that would allow them to do so. In this sense, it was an interpretation very similar to that of Svenstedt. » Mariano Mestman, « Estados Generales del Tercer Cine. Los documentos de Montréal, 1974 ». *Rehime : Cuadernos de la Red de Historia de los Medios* 3 (2014) : 11.
14. Sur les réticences des cadres de l'Office à autoriser l'usage d'un nouveau matériel plus léger, voir Vincent Bouchard, « Les traces des dispositifs cinématographiques légers et synchrones dans les archives techniques de l'ONF », *1895 51* (2007) : 79-81.
15. Bonnie Sherr Klein, *The Documentary Makers*, éd. David Goldsmith (East Sussex : RotoVision, 2003) : 69.
16. « The batteries on the Portapak lasted about twenty minutes in cold weather. The first Portapak weighed a ton and the cables between the camera and the decks were always failing. The light-sensitive vidicon tubes were destroyed easily, leaving a black streak, a 'burn,' on all subsequent images. Video shot in low light was flat and grey with little contrast and the audio was terrible. » Brian Rusted, « Portapak as Performance: VTR St-Jacques and VTR Rosedale », in Thomas

- Waugh, Ezra Winton, Michael Brendan Baker, eds. *Challenge for Change: Activist Documentary at the National Film Board of Canada* (Montréal/Kingston: McGill-Queen's Press, 2010) : 229.
17. Peter K. Wiesner, « Media for the People » (1992), in Thomas Waugh et al. *Challenge for Change*, 81.
 18. En portant la caméra et en enregistrant la parole des gens ordinaires, le cinéma direct avait déjà remis en cause la frontière entre filmeurs et filmés. À ce sujet voir : Bouchard, Vincent. *Pour un cinéma léger et synchrone !* Lille : Presses U. du Septentrion, 2012.
 19. Peter K. Wiesner, « Media for the People » (1992), in Thomas Waugh et al. *Challenge for Change*, 80.
 20. *The Prison Suite*, 1971/1972 série de 5 moyens métrages 16mm (et certains 8mm).
 21. Le crédo de l'ACPAV (Association coopérative de productions audiovisuelles, constituée en 1971, et toujours en activité aujourd'hui, elle constitue un acteur majeur du cinéma québécois) : « Nous voulons que la collectivité québécoise retrouve au cinéma un reflet d'elle-même qui soit juste dynamique et stimulant. » Cahiers 2 : répertoire des groupes, 13.
 22. Ce qui eut pour effet de marginaliser les « cinémas nationaux » des autres provinces canadiennes – Acadie, Nouveau-Brunswick – et les cinéastes anglophones qui auraient pu participer aux échanges sur la base de leur engagement. Peu de cinéastes impliqués dans le programme *Challenge for Change* se sentirent suffisamment concernés pour intervenir durant ces *Rencontres*. Aux dires de Marc Raboy (*The Last Post* 4.2, Montréal, publié dans le cahier 4 « dossier de Presse, 14), « whether the *Rencontres* will influence the film scene in English Canada is more difficult to predict. There weren't many English Canadians at the conference, and the few who did attend suggested this was an accurate reflection of a general lack of interest in political cinéma among the country's filmmakers. »
 23. Pour mémoire, *Les damnés de la terre* de Frantz Fanon (Editions Maspéro, 1961) est une des lectures que le héros du film de Groulx, *Un chat dans le sac* (1964) revendique et présente à la caméra.
 24. « Face aux tout-puissants trusts occidentaux qui légifèrent la diffusion des images dans le monde, il fallait dépasser les différences politiques qui existent entre les différents groupes de cinéastes militants pour parvenir à un véritable front commun de production et de diffusion du cinéma anti-impérialiste. » *Jeune Afrique* 706 (20 juillet 1974). Publié dans le cahier 4 « Dossier de Presse », 19.
 25. Cf. l'Interview d'André Pâquet et Carol Faucher, publiée dans ce numéro, qui rapporte quelques cas de collaboration de ce type au Québec, auxquels on peut ajouter la série Canada-Mexique (ONF) de 1975-1977.
 26. Publié dans le Cahier 4 « Dossier de Presse », 15.