

# Émergence de la vidéo au Québec Pour une démocratisation de l'image

Catherine Lemieux Lefebvre

Volume 36, Number 3, Summer 2018

Dossier 50 ans depuis 1968

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/88639ac>

[See table of contents](#)

## Publisher(s)

Association des cinémas parallèles du Québec

## ISSN

0820-8921 (print)

1923-3221 (digital)

[Explore this journal](#)

## Cite this article

Lemieux Lefebvre, C. (2018). Émergence de la vidéo au Québec : pour une démocratisation de l'image. *Ciné-Bulles*, 36(3), 32–35.

50 ANS  
DEPUIS  
**1968**

# Émergence de la vidéo au Québec Pour une démocratisation de l'image

CATHERINE LEMIEUX LEFEBVRE

Dans les années 1960, un vent de changement souffle sur le Québec et s'amplifie à l'approche de 1968. La province s'ouvre sur le monde et embrasse de grandes préoccupations sociopolitiques comme culturelles. Les questions d'identité nationale, de présence francophone, du féminisme, des droits des communautés homosexuelles, autochtones et des minorités ethniques suscitent des réflexions individuelles et collectives. Dans la foulée des mouvements sociaux, un fort bouillonnement créatif enflamme les milieux artistiques qui s'inspirent des débats du temps. L'année 1968 voit ainsi la création de l'Université du Québec à Montréal, la publication de *Nègres blancs d'Amérique* de Pierre Vallières, le renforcement du Mouvement souveraineté-association, les premières de *L'Osstidcho* et des *Belles-Sœurs* de Michel Tremblay, etc. C'est dans ce contexte d'ouverture et d'engagement que John Kemeny, Colin Low, Fernand Dansereau et Robert Forget mettent sur pied, en 1967, le programme Société nouvelle/Challenge for Change au sein de l'Office national du film du Canada, prolifique institution fédérale qui finance la production cinématographique au pays.

Émergeant des expérimentations du Groupe de recherches sociales, ce programme prend forme au sein des studios francophones comme anglophones et sera longtemps considéré comme l'un des plus controversés à l'ONF. Volet de production documentaire, la mission qui lui est assignée s'avère ambitieuse : réunir documentaristes, regroupements d'activistes et simples citoyens afin d'esquisser des portraits engagés, voire critiques, de la société canadienne. Société nouvelle s'inscrit dans une volonté de revendication, de dénonciation, mais surtout de démocratisation de l'accès à l'audiovisuel et au pouvoir communicationnel que présente le cinéma. Pour

atteindre cet objectif, les créateurs se tournent vers l'équipement utilisé par les cinéastes du cinéma direct. À la fin des années 1950, une grande révolution du cinéma a vu s'épanouir une nouvelle génération de réalisateurs dont font partie les Gilles Groulx, Michel Brault, Pierre Perrault et autres Marcel Carrière. Alors que des caméras 16 mm légères et des enregistreurs portatifs permettant une prise de son synchrone font leur entrée sur le marché, ces cinéastes peuvent enfin sortir des murs des studios et se rendre sur le terrain afin de capter le « vrai monde » et leur réalité, de s'ouvrir à la culture québécoise et à sa diversité. Toutefois, malgré leur légèreté, la manipulation de ces équipements, par les compétences et le perfectionnement techniques qu'elle exige, ne peut véritablement être maîtrisée en dehors du cercle professionnel de l'ONF, comme le souhaitent les instigateurs de Société nouvelle. Si les documentaristes du programme peuvent utiliser les caméras 16 mm, ce n'est pas le cas pour les simples citoyens. Aussi, c'est grâce à une autre révolution technologique qu'une réelle démocratisation de l'image sera rendue possible.

En 1967, Sony met sur le marché la première caméra vidéo portative, la Portapak DV-2400, qui, grâce à un microphone intégré, permet d'enregistrer les images et les sons captés sur une bande magnétique d'un demi-pouce. L'émergence de cette technologie s'inscrit ainsi en parallèle avec un embrassement social et pourrait devenir le véhicule de ces transformations, de même qu'un outil de mémoire. D'abord remarqué par Robert Forget lors d'un passage à New York, la caméra vidéo est ajoutée à l'équipement de l'ONF et sera notamment utilisée pour filmer certains segments du long métrage *Wow* (1969) de Claude Jutra. Une des premières incursions de la



Opération boule de neige de Bonnie Sherr-Klein et Dorothy Todd Hénaut, Cree Hunters of Mistassini de Boyce Richardson et Tony Ianzelo, et Wow de Claude Jutra — Photos: ONF

vidéo dans les productions de Société nouvelle se fera dans le court métrage **Opération boule de neige (VTR<sup>1</sup> St-Jacques** en anglais) de Bonnie Sherr Klein et Dorothy Todd Hénaut. Le titre, plus évocateur dans sa version anglaise, illustre l'importance de la caméra vidéo dans ce projet artistique et social. En effet, ce court métrage incarne parfaitement l'essence de la mission de Société nouvelle, soit d'introduire les médias de communication dans les mouvements sociaux. Par ce film commencé en 1968 et complété en 1969, les cinéastes ont voulu permettre au Comité citoyen du quartier Saint-Jacques, l'un des plus pauvres de la ville de Montréal, de documenter les différentes démarches entreprises par ce regroupement, mais aussi d'intégrer le médium audiovisuel aux diverses étapes d'intervention. La Portapak étant simple à utiliser, de très brèves formations ont été données à ceux et à celles qui souhaitaient tourner et les citoyens se sont rapidement approprié le matériel afin d'élaborer leur projet de société. Même si certaines difficultés pouvaient survenir en cours de tournage (déchargement des batteries lors de prises de vue par temps froid, bandes magnétiques défectueuses qui se débobinent, etc.), **Opération boule de neige** suit les membres du comité — l'équipe magnétoscope — qui arpentent leur quartier pour souligner les problèmes qui y sont vécus.

À la fin des années 1960 et au début des années 1970, la vidéo trouve lentement sa place à l'ONE, où elle côtoie toujours la pellicule 16 mm, et son utilisation se fait de plus en plus fréquente. Ce type de caméra sera, entre autres, choisi pour une seconde expérimentation menée par Sherr Klein et Todd Hénaut: le film **V.T.R. Rosedale**, tourné en 1974 dans un quartier de Toronto. La même année, la vidéo sera également privilégiée par le Indian Film Crew, une équipe constituée de créateurs autochtones et abordant des thématiques propres à leurs communautés, pour **Cree Hunters of Mistassini**. Au total, les cinéastes de Société nouvelle/Challenge for Change réaliseront plus de 200 films et vidéos (145 en anglais et 60 en français<sup>2</sup>) et le programme sera actif de 1967 à 1980. Cependant, si l'utilisation de la vidéo semble encore restreinte au moment de son introduction, il ne faut pas sous-estimer cette première incursion du médium entre les murs de la société d'État, car de cette brèche en découlera une autre, à peine trois années plus tard.

En 1971, dans la lignée de Société nouvelle et à la suite de démarches répétées de Robert Forget, un nouveau centre de recherche, de production et de diffusion vidéo est fondé: Vidéographe. Il doit sa création à la réussite de l'intégration du

médium vidéographique dans la production de l'ONE, auquel il est d'abord rattaché jusqu'en 1973, et le centre doit répondre à la même vocation, soit celle d'offrir une accessibilité à l'audiovisuel au plus grand nombre, d'engager son travail dans une démarche sociale, mais aussi de laisser une importante liberté créatrice. Le mot d'ordre des fondateurs est alors: « Les citoyens ont quelque chose à dire. La vidéo peut leur en fournir les moyens. Il y a un public pour les vidéogrammes<sup>3</sup>. » Ainsi, les valeurs et les idéologies qui ont émergé du climat de 1968 semblent désormais indissociables du médium lui-même et portées par celui-ci. Son utilisation, voire son appropriation, permet à des groupes souvent en marge de la création cinématographique de s'imposer par le biais de la vidéographie. Femmes, nouveaux créateurs, étudiants, autochtones, citoyens et divers groupes (ethniques, militants, etc.) peuvent désormais aspirer à s'exprimer par l'image et le son. La vidéo devient ainsi l'apanage des voix minoritaires. Très rapidement, Vidéographe devient une institution incontournable et plusieurs centaines de projets seront soumis au centre, qui fournit l'équipement et les installations. Pôle central de la métropole montréalaise, le Vidéographe donne ainsi l'occasion à plusieurs créateurs de faire leurs premières armes. Pierre Falardeau y réalise **Continuons le combat** (1971), qui aborde déjà des thématiques qui lui sont chères en faisant un parallèle entre un match de lutte et les questions linguistiques et de classes sociales, puis **Pea Soup** en 1978; Frank Vitale y est quant à lui remarqué pour son film **Hitch-Hiking** (1972); Charles Binamé explore pour sa part un cinéma plus expérimental dans **Réaction 26** (1971) avant de faire le saut vers la fiction; et plusieurs femmes, dont Lise Noiseux-Labrecque avec **Les Seins de Louise** (1972), y font une percée afin de traiter des sujets féministes.

Lieux de développement de la culture vidéographique, l'ONE, avec Société nouvelle, et le Vidéographe ont un effet boule de neige. Avec la consolidation de la vidéo comme médium de démocratisation médiatique, de recherche de justice sociale et de liberté d'expression, plusieurs autres groupes verront le jour: Vidéo Femmes en 1973 (groupe d'abord nommé La femme et le film), dont la mission est de favoriser la création de films réalisés par et destinés aux femmes, le Groupe d'intervention vidéo (GIV) en 1975, qui valorise la création pour et par des groupes populaires, La Coop vidéo de Montréal en 1977, qui veut assurer une production en documentaire comme en fiction. Si l'expérimentation du médium vidéographique a servi, pour plusieurs, de tremplin vers le cinéma, certains choisiront de garder un pied dans ce réseau alternatif de création afin de permettre une pleine liberté de

1. Abréviation de Video Tape Recorder.

2. Bien que ce nombre semble disproportionnel, il est important de souligner que la longueur des productions francophones est en général considérablement plus élevée.

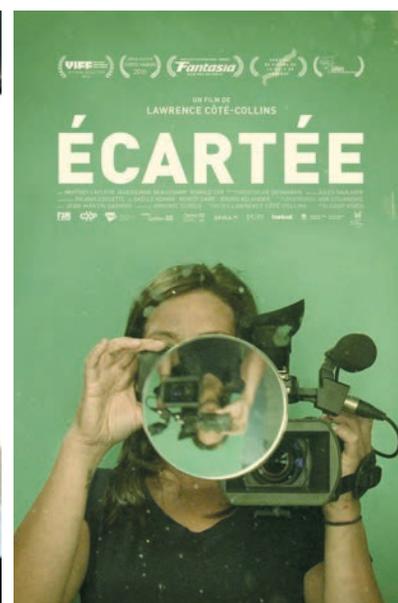
3. Site officiel du Vidéographe. (consulté le 20 mai 2018)

création. C'est particulièrement le cas de Robert Morin, l'un des fondateurs de la Coop vidéo, qui, de **Même mort, il faut s'organiser** (1977) à **Un paradis pour tous** (2016), n'a jamais abandonné les rangs de la production vidéo, conservant une approche, un style et un ton qui lui sont singuliers.

Bien que leurs mandats puissent avoir changé aujourd'hui, ces groupes restent actifs dans le paysage québécois et participent toujours à la mise en valeur de créations vidéographiques. L'utilisation du médium étant désormais normalisée, elle parvient à sortir des réseaux marginaux et indépendants et des pratiques *underground*. Malgré tout, il appert que la vidéo demeure associée, dans une certaine mesure, à une poignée de formes et d'esthétiques, ainsi qu'à quelques approches et thématiques. La vidéo continue d'être un moteur pour la création documentaire et le cinéma engagé, ainsi qu'une voix possible pour les « laissés-pour-compte » de la société, et leur présence au sein de ces regroupements en témoigne. De fait, la moitié des membres de la Coop vidéo sont des femmes (André-Line Beauparlant, Brigitte Poupart, Catherine Martin, etc.). De l'embryonnaire Indian Film Crew de l'ONF, le Wapikoni mobile a pu voir le jour et assurer une formation audiovisuelle, ainsi qu'une disponibilité des équipements, pour favoriser la production et la diffusion des films des communautés autochtones. De plus, inspirées de la pratique de la Coop vidéo, les productions vidéo apparaissent propices pour confondre les frontières entre le vrai et le faux, brouiller les rapports entre fiction et documentaire, et expérimenter la forme afin de mettre de l'avant un récit et, souvent, un commentaire critique. Dans la lignée du travail de Robert Morin (**Yes Sir! Madame...**, 1994; **Quiconque meurt, meurt à douleur**, 1997) naissent les premiers longs

métrages difficilement « catégorisables » de Sophie Deraspe, **Recherche Victor Pellerin** (2006), et de Lawrence Côté Collins, **Écartée** (2016). Si l'utilisation de la vidéo peut susciter un jeu formel et narratif, constituant conséquemment un choix de production plutôt qu'une porte d'accès vers la réalisation, elle demeure toujours un chemin efficace vers la création, l'exploration et la prise de parole.

Bien que les caméras vidéo à bandes magnétiques existent toujours malgré leur statut d'archive, le développement technologique s'est poursuivi et n'a cessé de faire évoluer le médium. Du mini-DV aux cartes SD, la bande magnétique a lentement été remplacée par le numérique. L'image numérique se trouve partout : caméra, appareil photographique, téléphone cellulaire, etc. La vidéo a atteint son paroxysme en ce qui a trait à l'accessibilité à l'audiovisuel; désormais parfaitement intégrée au paysage cinématographique, avec les caméras numériques de plus en plus performantes qui sont passées du format haute résolution au 4K, les grandes productions ont adopté ce médium apprécié de tous les publics. Le parcours de celui-ci, depuis son entrée marginale au sein de l'ONF, est impressionnant et il a atteint l'objectif qui avait prévalu à son introduction dans les productions de la société d'État : celle de démocratiser l'accès au média de communication et au cinéma. Pour le meilleur ou pour le pire, diront certains. Toutefois, il est indéniable que l'intégration de cette nouvelle technologie, en 1967, a grandement participé à façonner le paysage cinématographique québécois, que ce soit en permettant l'émergence de cinéastes importants, en soulevant des critiques sociales essentielles ou en mettant au jour une culture audiovisuelle parallèle. 



Robert Morin filmant François Papineau dans **Papa à la chasse aux lagopèdes** et l'affiche d'**Écartée** de Lawrence Côté-Collins