

Bulletin d'histoire politique

Cinéma rouge au Québec

Réal La Rochelle



Volume 13, numéro 1, automne 2004

Histoire du mouvement marxiste-léniniste au Québec, 1973-1983 : un premier bilan

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1055013ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1055013ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Bulletin d'histoire politique
Lux Éditeur

ISSN

1201-0421 (imprimé)

1929-7653 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

La Rochelle, R. (2004). Cinéma rouge au Québec. *Bulletin d'histoire politique*, 13(1), 105–117. <https://doi.org/10.7202/1055013ar>

Tous droits réservés © Association québécoise d'histoire politique; VLB Éditeur, 2004

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

érudit

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

<https://www.erudit.org/fr/>

Cinéma rouge au Québec

RÉAL LA ROCHELLE
Professeur et critique de cinéma

Dans leur film *Il était une fois... le Québec rouge* (2003), Monique et Marcel Simard, productrice et réalisateur, passent complètement sous silence le travail culturel des marxistes-léninistes (m-l) durant la décennie 1970. Fait d'autant plus surprenant que lors du long entretien avec Clément Cazalais, un des fondateurs du *Théâtre Euh!*, l'ex-militant n'est jamais interrogé sur son travail en la matière. Peut-être le film est-il trop occupé à illustrer sa thèse: les groupes «m-l» du Québec sont de supposés agents de l'«intelligence service» du gouvernement fédéral voués à faire s'écrouler le référendum de 1980 sur la souveraineté du Québec; une fois le référendum perdu, les groupes m-l se sont alors évanouis comme par enchantement!

Ce film illustre à sa façon l'occultation du travail culturel des m-l québécois, et ce depuis bientôt vingt-cinq ans. Bien sûr, c'est tout le travail politique et social de ces groupes qui a été mis sous le boisseau, comme le rappelle le mémoire de David Milot, quand l'auteur constate que «l'historiographie québécoise s'est peu souciée de cet aspect de notre histoire»² (p. 12). Quand, de ci de là, ressortent au fil des ans des analyses et des débats sur ce grand dossier, rarement le travail des m-l par le théâtre, la chanson, les films et la vidéo n'est mis en lumière. Il a pourtant été un des vecteurs importants de la présence m-l au Québec.

Je vais m'attacher ici, et de manière volontairement subjective, à esquisser l'activité cinématographique et vidéographique des m-l, pour en montrer l'ampleur et les limites, en complétant en quelque sorte le travail de Milot³. Je veux surtout éviter de tomber dans le prisme ethnocentriste et réducteur de *Québec rouge*, à savoir que le marxisme-léninisme du Québec aurait été une sorte de «pure création d'ici», faisant ainsi abstraction de son inscription dans la conjoncture internationale de l'époque. Car c'est davantage le bouillonnement mondial de la radicalisation des idées et des actions, dans le sillage de Mai 68, qui explique l'implantation du cinéma et de la vidéo m-l au Québec. On est loin de la génération spontanée, surtout dans un pays où la tradition communiste est peu étendue et influente. Comme le souligne Milot, «les événements de mai 1968, le mouvement des droits civils aux États-Unis, le mouvement d'opposition à la guerre du Viêtnam, l'émergence

de la contre-culture, des cliniques populaires, des comités d'action politique, etc., tous ces mouvements épars ont en commun le rejet du modèle dominant » (p. 74).

IL ÉTAIT UNE FOIS... LE CINÉMA ROUGE

C'est à l'automne de 1968 qu'a lieu à Montréal *La Semaine du cinéma politique*, au Verdi. La même année, en décembre, Jean-Luc Godard s'amène à Rouyn-Noranda pour faire à CKRN-TV une expérience de télévision « de gauche ». J'ai raconté ce dernier événement dans mon essai *Cinéma en rouge et noir*⁴. Plus récemment, en 2000, Julie Perron a fait de cette visite explosive un court métrage à l'Office national du film (ONF), *Mai en décembre (Godard en Abitibi)*, dans la collection « Libres courts »⁵. Une fois ces déclencheurs politiques allumés à la fin des années 1960, se succèdent au cinéma Verdi des matinées de présentations « de films de combat » et on assiste à la mise sur pied, par le Comité d'information politique (CIP), de la diffusion de films engagés. Le tournant des années 1970, alimenté par l'agitation sociale et syndicale, de même que par la crise d'octobre, voit se lever un Québec en pleine ébullition.

Dans ces divers événements de diffusion de films, sont alors présentés des cinéastes américains, français et québécois qui ont produit des films politiques, des œuvres aussi diverses que *Le Joli mois de mai à Paris* et *Cohn-Bendit*; des courts métrages du collectif américain *Newsreel* sur l'Amérique hors-la-loi, l'Afrique et la Chine; *Le 17^e Parallèle* de Joris Ivens sur la guerre au Vietnam; des films cubains; *Taire des Hommes* des Québécois Pierre Harel et Pascal Gélinas sur le « Lundi de la matraque » du 24 juin 1968, ainsi que *Saint-Jérôme* de Fernand Dansereau. Peu après, sont largement diffusés et commentés *L'Heure des brasiers* des Argentins Octavio Getino et Fernando Solanas, *Camarades* de Marin Karmitz, *Week-end à Sochaux* sur une grève à l'usine française de Peugeot, *Actualités-Vietnam*, enfin *Apollon* sur l'occupation d'une imprimerie italienne. C'est dire à quel point le cinéma québécois militant naissant, couplé à la vidéo légère qui vient d'apparaître grâce au Vidéographe, pousse sur un terreau de militance mondialisée, qu'il est tout sauf une création spontanée du terroir.

Bientôt, dans ce sillage, naît la revue *Champ libre* à Montréal, le collectif *Kinopeste* à Québec. D'autres films progressistes surgissent, comme ceux d'Arthur Lamothe, *Les Actualités québécoises*, ou encore *Les Gars de Lapalme* et *Le Mépris n'aura qu'un temps* produits par la Confédération des syndicats nationaux (CSN); André Melançon commence, mais ne termine pas, un film sur Charles Gagnon (en 1972 fondateur du journal *En lutte!*); émerge aussi le très militant Conseil québécois pour la diffusion du cinéma. Bientôt,

en 1974, se tiennent *Les Rencontres internationales pour un nouveau cinéma*, où sont invités pour des débats les théoriciens et analystes Guido Aristarco, Tahar Cheriaa, Thomas H. Guback, Jean-Patrick Lebel, Fernando Solanas et Octavio Getino (ces derniers promoteurs du « Tiers » ou « Troisième cinéma »). Les projections offrent des films québécois, suisses, britanniques, d'autres du Portugal, du Danemark et de la Finlande, de la Belgique, des États-Unis, de la Mauritanie et du Sénégal, de même que de certains pays latino-américains, Bolivie et Chili. La manifestation est organisée par le Comité d'action cinématographique, où siègent les cinéastes et animateurs Guy Bergeron, René Boissay, Marc Daigle, Fernand Dansereau, Carol Faucher, Roger Frappier, Claude Godbout, Gilles Groulx, Arthur Lamothe, Jean Pierre Lefebvre, Raymond-Marie Léger et André Pâquet.

C'est aussi dans ce contexte flamboyant que sévissent à l'ONF les premiers coups de censure politique vis-à-vis du cinéma québécois : *Cap d'espoir* de Jacques Leduc est interdit de diffusion, de même qu'*On est au coton* de Denys Arcand. Le premier parce que, même métaphoriquement, c'est un film nettement felquiste, le second parce qu'il décortique l'industrie du textile par le prisme « de la lutte des classes », comme le dit le commissaire Sydney Newman. C'est aussi à la même époque qu'Arcand voit son *Québec : Duplessis et après... amputé*, que l'ONF lui refuse son projet de long métrage documentaire sur *Les Terroristes*, que sont aussi tués dans l'œuf des sujets d'Hubert Aquin et de Louis Portugais sur l'anarchisme et le terrorisme.

Champ libre et le CIP, de leur côté, produisent une série de vidéos, *Actualités ouvrières*, en collaboration avec le Vidéographe. Mais s'il est un film qui véhicule et synthétise la pensée marxiste-léniniste au Québec, c'est bien *On a raison de se révolter* (1974). Il est l'œuvre et la réalisation d'Yvan Patry bien que, cédant à l'époque à l'idéologie du travail collectif, le film porte aussi, entre autres, les signatures de Bernard Lalonde, Roger Frappier, Louis de Ernsted, Jacques Blain, Guy Bergeron et André Gagnon. Se basant sur la radicalisation et le militantisme de luttes ouvrières alors en cours (Regent Knitting Mills de Saint-Jérôme, Firestone et Canadian Gypsum à Joliette, Solpa et Canadian Converters à Montréal, Soma de Saint-Bruno), ainsi que sur le rappel historique d'autres combats célèbres comme les grèves à la Noranda Mines, celles du textiles à Valleyfield et à Montréal, d'autres à Asbestos, Louiseville et Murdochville, *On a raison de se révolter* converge surtout vers la mise en avant-plan d'un ouvrier « conscient » qui prône la nécessité d'un parti politique de la classe ouvrière pour aider à une cassure radicale de la société d'exploitation. Gaétan Piché, du comité d'action politique des Iron Workers, en arrive à cette conclusion : « Par force de nécessité de lutter, les travailleurs vont nécessairement être obligés de lutter avec l'organisation révolutionnaire ouvrière et leurs alliés, avec les meilleurs éléments capables

de former un parti politique ouvrier. Par nécessité. T'es dans le désert, t'as soif, tu penses à quoi ? Tu vas prendre ta boussole et tu vas te dire, le chemin le plus court pour l'eau, c'est ça. Sous peine de mourir, les gars vont s'en occuper ». Ce faisant, ce film illustre l'impératif de l'émergence d'une organisation politique de type léniniste, et s'aligne sur le projet de Charles Gagnon, *Pour un parti prolétarien*, et la création du journal et du groupe *En lutte* !

L'EXPÉRIENCE DE LA REVUE CHAMP LIBRE

La revue de cinéma *Champ libre* est alors le fleuron et la bannière de cette mouvance ciné-vidéographique. Elle s'est alliée au CIP, qui se rebaptise en « Cinéma d'information politique ». Cette revue se veut le moyen d'une action politique m-l sur toute la chaîne du processus de production filmique : production, diffusion, dossiers, analyses, débats. Au début des années 1980, peu après la dissolution des groupes m-l au Québec, j'ai eu l'occasion de rappeler cette expérience de *Champ libre*, qui a duré de 1971 à 1976. Je crois qu'il peut être intéressant, avant d'aller plus avant dans une tentative de synthèse du cinéma-vidéo m-l, de revenir sur ce texte afin de bien montrer, une fois de plus, l'effervescence des années 1970 en la matière. Texte qui faisait partie des actes du colloque de l'Association québécoise de la critique cinématographique (AQCC), *Le cinéma : théories et discours*, publié en 1984 dans « Les Dossiers de la Cinémathèque ».

En préparant cette intervention sur l'histoire de *Champ Libre*, j'ai redécouvert que, en 1972, je m'étais fait critiquer d'avoir des positions « tiers-mondistes » plutôt que marxistes-léninistes ; que j'avais parlé (avec Gilbert Maggi) de la situation politique du cinéma québécois, et du cinéma québécois tout court, en me contentant « de pleurer sur mon sort et sur celui du monde et de "rêver" à la société idéale, utopique à laquelle j'aspirais » ! Qui plus est, mon texte s'avouait d'emblée sur des positions tiers-mondistes. Cette critique venait de *Champ Libre* (n° 3, p. 17) même, à peine un an après que le directeur de *Cinéma-Québec*, de son côté, m'étiquetait plutôt, comme d'autres, de « marxiste sorti de *Séquences* » !

Cette anecdote montre que, vu sous un certain angle, le marxisme (théorique et pratique) de *Champ Libre* a toujours paru net, entier, monolithique. Cependant, à y regarder de plus près et avec le recul, on peut noter que l'expérience de *Champ Libre* a subi en deux ans des transformations importantes, des remue-ménage en profondeur.

Aujourd'hui, le mouvement marxiste-léniniste est enterré. Et plus encore, puisque récemment dans *Spirale* (octobre 1983), Gordon Lefebvre note au Québec à la fois « le décrochage du péquisme triomphant et du marxisme-

léninisme orphelin de Mao: la vision est la même, ou le produit du même éloignement. Elle est crépusculaire et conduit à la liquidation ».

Y aurait-il un rapport entre l'essoufflement du politique et du cinéma au Québec? Tel n'était pas toutefois le cas au début des années 1970, et *Champ Libre* apparaît au moment où le cinéma québécois politique connaît sa période la plus productive. C'est sous cet éclairage qu'il peut être intéressant de décrire brièvement l'expérience théorique et critique de *Champ Libre*, de même que sa place dans la pratique cinématographique au Québec.

Je ne donne qu'une esquisse, bien sûr, puisqu'il faudra un jour, de tout ce mouvement politique/culturel qui s'étend sur plus de dix ans — et dans lequel *Champ Libre* s'inscrit — faire une étude plus systématique.

Champ Libre voulut d'abord s'appeler *Cinéma Québec* et « remplir le vide laissé par la fin d'*Objectif* en 1967 » (n° 1, p. 7). Deux premiers numéros parurent en juillet et en décembre 1971 chez Hurtubise/HMH, dans la collection « Les Cahiers du Québec ». En novembre 1972 un troisième numéro, puis un quatrième, le dernier, au printemps 1973. Ces deux dernières livraisons furent publiées par et avec le CIP (Comité d'information politique; fondé en 1969, devint plus tard le Cinéma d'information politique).

Malgré le fait qu'on lui ait souvent reproché d'être inaccessible aux ouvriers et aux prolétaires, *Champ Libre* n'a jamais caché sa composition de « petits-bourgeois progressistes », ni sa destination aux intellectuels petits-bourgeois (cinéastes, cinéphiles, étudiants, animateurs, professeurs), surtout les progressistes et les militants qui tentaient de se lier aux travailleurs, de rejoindre par la lutte idéologique certaines couches de travailleurs (n° 3, p. 6 et 8).

Rappelons les objectifs de base de *Champ Libre* à ses débuts:

1. prendre la mesure d'un certain nombre de films, faire connaître ces films essentiels souvent occultés par la distribution;

2. faire participer la critique québécoise aux efforts récents pour constituer une théorie et une pédagogie du cinéma, et en particulier pour mettre en lumière le caractère idéologique des films et leur rôle politique;

3. analyser, éventuellement dénoncer tous les rouages de l'organisation du cinéma, « instrument et miroir par excellence de la domination économique et culturelle »; par voie de conséquence, « rapprocher notre combat de celui des jeunes cinémas révolutionnaires avec lesquels notre situation au Québec nous met en contact d'une façon privilégiée » (n° 1, p. 7 et 9).

Ainsi, une des caractéristiques fondamentales de *Champ Libre* fut-elle de rechercher constamment une articulation entre théorie cinématographique et pratique (critique, pédagogique, de diffusion et d'animation de films, de

production). Il en est résulté, pour l'essentiel, la recherche effrénée et tendue de deux éléments clés :

a. la nécessité d'une ligne politique et idéologique globale de commandement (orientation et direction) ;

b. la prise en charge du cinéma, du film comme *outil* de conscientisation, de son rôle idéologique *instrumental*.

Ces deux axes, au point de départ enrichissants et constructifs, deviendront rapidement les facteurs de base de la réduction du rôle de *Champ Libre*, éventuellement de sa liquidation.

Faut-il voir dans cette évolution négative celle du marxisme-léninisme lui-même ? Faisons un peu de *zoom-in*.

Les *Champ Libre* 1 et 2 empruntent principalement au marxisme, aux théories de Brecht sur le cinéma surtout, mais aussi à la sémiologie et aux théories de la communication. Le numéro 2 précise déjà qu'il faut « une démarche globale (théorique, politique, idéologique) », que « nous assistons de plus en plus au Québec à une cristallisation conflictuelle des positions domination-libération, bourgeoisie-travailleurs, capitalisme-socialisme ». Finalement, « participer à une transformation implique une connaissance exacte des normes au nom desquelles la majorité va effectuer cette transformation » (n° 2, p. 8 et 9).

C'est en fait le numéro 3 qui marque la rupture la plus radicale. Un bilan critique serré de l'année 1971 rejette les « préoccupations politiques floues » antérieures, « l'éclectisme théorique de la revue » pour s'aligner sur des « positions théoriques justes, véritablement marxistes », la direction révolutionnaire de la classe ouvrière par un parti marxiste-léniniste et le travail pour ériger un tel parti. À partir de ces bases sont rejetés tour à tour les points de vue subjectivistes, le tiers-mondisme sans distinction de classes, l'idéologie nationaliste et toutes « les séquelles déguisées d'un arrière-fond non critiqué d'anti-colonialisme culturel » (p. 11-15).

Un des termes de ce raisonnement, on s'en doute, c'est le rôle assigné au film, au cinéma québécois. « Un film n'exprime jamais *directement* une réalité donnée... mais un point de vue *de classe* sur cette réalité. Quel point de vue (de classe) de la réalité le cinéma dit "québécois" exprime-t-il ? Voilà la question *politique* à poser au cinéma "québécois" (la question de Lénine à Tolstoï). Quel film québécois jusqu'ici a exprimé le point de vue de la classe ouvrière ? Assurément la liste n'est pas longue ».

Nous trouvons là, je crois, le fondement théorique de la réduction du cinéma à un rôle instrumental, outil au service d'une ligne politique, ainsi que du nouveau rôle que s'assigne le collectif *Champ Libre/CIP*, « d'agir maintenant *prioritairement* au niveau des groupes de travailleurs et

militants... et *secondairement* au niveau des intellectuels progressistes et étudiants » (p. 22).

Pas étonnant alors que le n° 4 de *Champ Libre*, « on l'ait voulu *délibérément utilitaire* ». « La critique... vise en définitive à servir d'instrument d'analyse au service, d'une part, de pratiques de diffusion de films militants, d'autre part, de productions filmiques qui servent aux luttes des travailleurs parce qu'elles reflètent leur point de vue sur ces luttes. Une critique qui n'est pas relayée par des pratiques concrètes de lutte est toujours idéaliste et politiquement erronée » (p. 17).

De plus, le n° 4, qui se partage en catalogue de films pouvant servir à la conscientisation politique et d'instrument de formation théorique marxiste-léniniste, est-il ainsi obligé d'aboutir à la constatation d'un *vide*, « celui de l'inexistence de films servant ouvertement les intérêts de la classe ouvrière et des couches sociales exploitées » (p. 21). Devant une telle analyse, il sera logique que le travail d'une revue de cinéma devienne caduc et que les membres se réalignent pour le travail militant politique et la production/diffusion de films de propagande.

Cette analyse (ou ce reproche) aux films de n'être pas sur des positions révolutionnaires marxistes-léninistes a conduit à deux conséquences de taille :

1. l'écrasement radical et sectaire du cinéma québécois politique et progressiste ;

2. le rejet ou la mise de côté de plusieurs tendances ou thèmes dans les cinémas québécois et étrangers progressistes.

Déjà dans le premier numéro, c'est *Le Mépris n'aura qu'un temps* qui subira l'autopsie. « La démarche du film, y est-il expliqué, a négligé de rendre visible la lutte de classes, pourtant inscrite dans certains propos de travailleurs, et a placé au premier plan des préoccupations humanistes qui l'ont masquée... La valeur du *Mépris*..., en définitive, dépend de son utilisation... (Le film) doit être montré, son importance historique l'exige, mais il faut le prolonger par un débat... C'est donc bien en termes d'utilité qu'il faut le voir. » (p. 74) Ce point de vue se continue dans le numéro 2 : « ... pour être utile à la classe laborieuse, il ne suffit pas... » (p. 86) ; et jusqu'au numéro 4, dans la fiche du film. Ce dernier numéro d'ailleurs fait le même sort aux *Gars de Lapalme*, ainsi qu'à *Faut aller parmi le monde pour le savoir*, dont on juge mal qu'il est un des rares films québécois à l'époque à parler de la crise d'Octobre (*24 heures ou plus* de Groulx étant censuré).

D'autre part, en lançant une de ses productions, le film *On a raison de se révolter*, le CIP/Champ Libre fera les remarques suivantes : « Il nous semblait important de produire un film sur les luttes ouvrières au Québec susceptible

de faire avancer la conscience politique des travailleurs. Les seuls films “politiques” produits jusqu’ici par nos cinéastes québécois défendent soit des idées syndicalistes (*Les Gars de Lapalme*), soit des idées péquistes (*La Richesse des autres*), humanistes (*Le Mépris n’aura qu’un temps*) ou fatalistes (*On est au coton*). Nous voulions donc faire un film qui serve d’outil de propagande... » (*Mobilisation*, février 1974).

Enfin, on remarque mieux aujourd’hui l’absence de souci dans *Champ Libre* pour de courants dans le cinéma comme le féminisme, les droits nationaux, les droits autochtones, les rapports entre le subjectif et le politique... Tout au plus, dans le numéro 4, p. 22, est-il fait mention de thèmes à venir sur les luttes en logement/habitation, les luttes des Noirs, des Amérindiens, la lutte de libération des femmes, «*dans la mesure où ces luttes doivent être liées à la lutte de la classe ouvrière*» (souligné par CL).

Malgré ces défauts et limitations, que peut-on retirer de l’expérience de *Champ Libre*?

1. un souci de lier l’analyse de tous les aspects du phénomène cinéma/films à d’autres activités que la seule pratique de la critique (par exemple : production, distribution, diffusion/animation, débats) ;

2. essayer d’équilibrer l’ensemble de ces activités entre le cinéma québécois progressiste et d’autres cinémas étrangers semblables ;

3. au niveau plus strictement de l’analyse :

a. de tendre à saisir le cinéma et l’audiovisuel par le biais du démontage, comme disait Brecht, de tous les aspects des processus de production ;

b. de chercher constamment à mettre en lumière les contenus idéologiques/politiques des films.

C’est dans son premier numéro que *Champ Libre* a le mieux réussi ce programme, dans la mesure où les objectifs et les moyens d’analyse étaient à la fois *progressistes et pluralistes*, et où le champ de recherche était bien centré sur les divers phénomènes de la composante culturelle « cinéma ».

Ce sont ces caractéristiques qui se sont rétrécies à partir du numéro 2, au profit d’une ligne politique plus univoque et de la recherche de films devant servir d’instruments idéologiques de cette ligne politique. On réduisait ainsi la richesse des phénomènes du cinéma, tout en ne gardant de quelques films que leur fonction politique utilitaire.

Ainsi, *Champ Libre* a progressivement et radicalement cessé d’analyser les grandes mutations des années 1970 dans le cinéma. Par exemple : les effets des achats, aux USA, des « majors » par des conglomérats ayant d’autres intérêts que les seules industries culturelles ; de même, toujours aux USA, l’émer-

gence de cinéastes indépendants et du nouveau cinéma américain. En Europe, la montée du nouveau cinéma allemand et la consolidation de la gauche communiste italienne dans le cinéma progressiste. Au Québec, *Champ Libre* a raté l'occasion d'analyser et de suivre la rupture, dans le cinéma, avec l'homogénéité progressiste-nationale des années 1960, et l'émergence du contrôle d'État (fédéral/provincial) sur le cinéma commercial, ce qui laissait une marge réduite au cinéma progressiste de diverses allégeances. Dans le même ordre d'idées, la montée de la vidéo légère a été ignorée, comme alternative audiovisuelle, ainsi que l'émergence des diverses coopératives de production dans les principales régions du Canada. Sans compter que *Champ Libre*, par ailleurs si dévoué aux intérêts des travailleurs/travailleuses, n'ait pas songé à créer des liens avec le syndicalisme du cinéma et de la vidéo.

La « ligne politique » de *Champ Libre*, au lieu d'éclairer ces phénomènes, les écartait au contraire au profit d'une activité cinématographique plus strictement propagandiste et utilitaire, et s'éloignait ainsi du rôle que la revue s'était fixé au point de départ, qui avait été bien reçu et jugé utile autant ici qu'à l'étranger.

Aujourd'hui que les débats et l'analyse sont ténus et presque inexistants dans le cinéma et autour de lui, on mesure mieux peut-être le rôle et le poids qu'a pu avoir *Champ Libre* dans le bouillonnement des idées, des actions, des films des débuts des années 1970.

Bien sûr, on peut se rassurer que *Champ Libre* se soit éteint, et aussi *Stratégie*, et après ces revues plus tard le mouvement marxiste avec son dogmatisme, son sectarisme... Mais *Cinéma Québec* aussi s'est arrêté. Devant ce rappel, je pense encore à l'expression de Gordon Lefebvre de *collapsus général*, dans le même numéro déjà cité de *Spirale* (octobre 1983).

Il est dommage, en tout cas, qu'à cause des limites de *Champ Libre*, puis de son extinction, certains faits du cinéma au Québec à ce moment-là et après n'aient pas reçu toute l'attention méritée. Je pense aux films de Maurice Bulbulian, au film de Groulx *24 heures ou plus* et à son interdiction, aux films féministes de Société Nouvelle, plus tard aux expériences diverses de Carrefour International, du GIV et du Vidéographe, des films de Lamothe sur les Montagnais, du CAC et des Rencontres Internationales, d'*Une semaine dans la vie de camarades*, puis de *À vos risques et périls*, des activités de Vidéo-Femmes, de Cinéma Libre, des Films du Crépuscule, etc.

Champ Libre fut un moment, une forme et une des idéologies de cet ensemble progressiste des années 1970, dont il sera utile un jour de faire la synthèse.

SUITES. FIN?

Aujourd'hui, près de vingt ans plus tard, quel nouvel éclairage pouvons-nous jeter sur ces « années de braise » ? Peut-on en faire une synthèse plus étendue et plus approfondie ?

Une première constatation s'impose : les produits audiovisuels m-l des années 1970-1980 au Québec ont été le noyau dur d'un ensemble beaucoup plus large, à la fois national et international, regroupant diverses options politiques et idéologies progressistes ou « de gauche », nationalistes parfois, tiers-mondistes, anti ou alter-mondialistes comme on le dit maintenant, voire même des productions commerciales progressistes comme *Salò* (1975) de Pier Paolo Pasolini ou encore *Missing* (1981) de Constantin Costa-Gavras. On trouve ainsi, dans la mouvance québécoise, plusieurs films réalisés par des cinéastes qui ne sont pas marxistes-léninistes : *Le Mépris n'aura qu'un temps* d'Arthur Lamothe et *La Lutte des travailleurs d'hôpitaux*, de Denys Arcand, sont produits par la CSN, qui fait circuler également des brochures comme *Nous, le monde ordinaire*; à l'ONF, des films de Maurice Bulbulian, de Fernand Dansereau, de Gilles Groulx (*Le Chat dans le sac* et *24 heures ou plus*), *L'Acadie*, *l'Acadie* de Pierre Perrault et Michel Brault; c'est aussi la centrale des enseignants du Québec, la CEQ, qui diffuse son célèbre pamphlet *L'Ecole au service de la classe dominante*⁶.

Deuxième constatation : la production de films et de vidéos ne s'est pas complètement arrêtée avec la chute des groupes m-l ou « de gauche » au début des années 1980. Par exemple, le travail d'Alter-Ciné, dirigé par Danièle Lacourse et Yvan Patry, a assuré pour la télévision la production de plusieurs films « de conscience et de combat ». Tournés au Nicaragua, en Érythrée, au Salvador ou au Rwanda, ces films se nomment *Nicaragua : la guerre sale*, *El Mozote : l'histoire muselée*, *Chronique d'un génocide annoncé*. Ce travail a été pratiquement interrompu à la mort de Patry en 1999. Par ailleurs, Pierre Falardeau, qui a démarré sa carrière en 1971 au Vidéographe avec *Continuons le combat*, s'est taillé une réputation certaine grâce à des films anarcho-populistes comme *Le Temps des bouffons* (1985), ou encore en défendant les thèses felquistes de la crise d'octobre 1970 dans *Octobre* (1994), ainsi qu'une vue ultranationaliste sur les patriotes québécois dans *15 février 1839* (2000). Enfin, quelques documentaires réflexifs récents portent aussi sur cette période des années 1970, dont *La Liberté en colère* (1994) de Jean-Daniel Lafond, le film déjà cité sur la présence de Jean-Luc Godard en Abitibi, le récent film de Marcel Simard.

Troisièmement, il manque encore une « exposition », ou un événement qui permettrait de voir et d'examiner la production de cette époque, dont les éléments reposent en partie dans les archives de l'ONF et du Vidéographe,

celles de La Cinémathèque québécoise ou encore de l'UQAM. Pour l'essentiel, une telle rétrospective servirait à montrer que, pour l'ensemble des films et vidéos m-l de cette époque, ceux du noyau dur en tout cas, aucune œuvre ne mérite vraiment d'être considérée comme ayant une valeur importante dans l'histoire du cinéma québécois. Ici, on ne se rapproche en rien des leçons de Sergueï Eisenstein ou du Kiné-Ceil de Dziga Vertov, ni de *Misère au Borinage* ou de *Vent d'Est* de Joris Ivens, ni non plus de *La Marseillaise* de Jean Renoir, de *L'Espoir* d'André Malraux ou *The Salt of the Earth* d'Herbert Biberman, de *La Terra trema* de Luchino Visconti et de tant d'autres magnifiques films italiens, de *La Chinoise* de Jean-Luc Godard, pas plus que des films de la périphérie radicale québécoise. Pensons au *Chat dans le sac* de Gilles Groulx, une œuvre métaphoriquement profelquiste, ou encore à *On est au coton*, la tragédie d'un constat de résignation des ouvriers et du déclin de l'industrie du textile; évoquons aussi quelques fleurons du meilleur cinéma québécois progressiste: *Les Bûcherons de la Manouane*, *L'Acadie*, *l'Acadie, 24 Heures ou plus* ou encore la longue saga d'Arthur Lamothe, 13 films regroupés sous le titre *Chronique des Indiens du Nord-Est du Québec* (1973-1983), que le cinéaste couronne finalement de sa magnifique *Mémoire battante* en 1983.

Le cinéma militant marxiste-léniniste québécois souffre de son caractère utilitariste et instrumental au service d'une idéologie et d'une ligne politique. Il manifeste ainsi son silence et, « en dernière instance » comme le jargon d'alors le répétait souvent, son mépris du cinéma comme art d'expression, le rejet des acquis historiques en la matière. Entre les mains des m-l, le film et la vidéo se transforment en discours, en leçon didactique, en bannière, en slogan. Les objets audiovisuels s'alignent de la sorte du côté des films de propagande stalinienne soviétique, chinoise ou albanaise. Pas facile, dans cette optique, de proposer au public un programme ou une exposition de ces objets filmiques répétitifs et forcément ennuyeux, qui ne servirait, au bout du compte, que d'éclairage archéologique d'un mouvement qui fut certes dynamique, mais qui s'est pétrifié dans les greniers de l'histoire.

CONCLUSION PAR UN DÉTOUR EN ALBANIE

Je me souviens, non sans émotion, d'un des derniers documents audiovisuels à avoir vu le jour à la veille de la disparition des groupes m-l au début des années 1980. Un document bien modeste, un diaporama sur l'Albanie « socialiste », à la suite d'un voyage de deux semaines au pays des Aigles.

On se rappellera qu'à l'époque, l'Albanie apparaissait encore (ou presque) comme un des rares pays du socialisme réel, qui avait réussi à garder son

indépendance politique et idéologique en faisant ses ruptures fracassantes avec l'URSS et la Chine. Nous étions un groupe de sympathisants d'*En lutte!* décidés à faire ce voyage, les uns encore émus de pouvoir prendre contact avec une société communiste sans classes, les autres déjà traversés par des questionnements sur la vraie réalité de ce socialisme. N'oublions pas que nous sommes alors moins de dix ans avant l'effondrement du bloc communiste de l'Est et de l'Albanie, mais personne ne pouvait alors s'en douter, ne fut-ce qu'un instant imaginaire.

Le cinéaste Yves Simoneau a participé à ce diaporama, lui dont les magnifiques photos servaient de repérage à un film qu'il souhaitait faire sur ce pays, mais pour lequel les autorités politiques d'Albanie refusèrent catégoriquement leur autorisation. Une des caractéristiques de ce diaporama était de questionner la véracité de ce prétendu socialisme albanais. Les guides et responsables du parti, lors de moult rencontres, affirmaient haut et fort que les femmes avaient été complètement libérées par la révolution communiste, que les problèmes de santé et de psychiatrie n'existaient plus dans le pays, ni l'homosexualité, ni l'alcoolisme ou la mendicité, etc. Or, il était évident, à vue de nez, qu'un tel pays rêvé ne pouvait exister, que les visites ne se déroulaient que dans les vitrines du parti, que l'enfermement de l'Albanie était tel que n'y circulait aucun journal étranger, que nul Albanais n'était autorisé à quitter son pays sous peine de haute trahison. Surtout, à cause de son très haut taux de natalité (d'ailleurs une ferme politique du Parti d'Enver Hodja) et son abondante jeune population, les visites des maternelles étaient l'occasion pour les représentants de la nomenklatura de magnifier les enfants comme le bien le plus précieux pour l'avenir du socialisme et du pays.

Quand, dix ans plus tard, après la chute du régime stalinien en Albanie, on vit avec consternation, soir après soir à la télévision, des milliers de jeunes Albanais agrippés comme des bêtes aux vieux rafiots qui accostaient en Italie, force était de se dire qu'on voyait là ceux-là mêmes qui, lors de notre visite, représentaient le futur rayonnement de l'Albanie. C'étaient ces mêmes enfants qui, autrefois prétendument choyés, aujourd'hui vomissaient ce pays et le fuyaient, tout comme, au cimetière des Martyrs de Tirana, des gens en colère avaient vidé la tombe de Hodja et jeté aux chiens les restes du dictateur.

Ce diaporama que nous avons rapporté de l'Albanie m'apparaît, encore aujourd'hui, comme la trace d'une utopie qui ne serait que risible, si elle n'avait pas laissé dans son sillage tant de morts et de meurtris, aux premiers rangs desquels il fallait compter toute une jeunesse sacrifiée sur les autels du despotisme et de la folie mensongère. Nous ne pouvions le savoir alors, tout au plus le pressentir inconsciemment, mais ce diaporama albanais donnait à

lire, même en miniature et même si on n'y était pour rien, l'effondrement majeur du grand rêve socialiste du xx^e siècle.

Cet écroulement, spectaculaire et massif, était autre chose, comme cataclysme, que la disparition des marxistes-léninistes québécois et canadiens, et de leur prétendu complot, leur sale job, pour faire échouer le référendum de 1980 sur la souveraineté du Québec.

NOTES ET RÉFÉRENCES

1. Dans *La Presse*, Lysiane Gagnon fait le même reproche au film (« La vraie histoire de l'extrême gauche », 27 septembre 2003).
2. *Conceptions et pratiques culturelles communistes au Québec (1973-1982)*, mémoire de maîtrise en histoire, UQAM, avril 2000, 147 p. Ce travail analyse en particulier la production vidéo militante.
3. Voir pages 131 et suiv.
4. Montréal, Triptyque, 1994, 282 p.
5. Un autre projet sur le même thème, antérieur à celui de Julie Perron, *Chasse au Godard d'Abitibi*, d'Éric Morin, est resté à l'état de scénarisation et de prétournage.
6. Autres exemples d'interventions de la part de militants non marxistes : Pierre Véronneau publie des textes dans *Champ libre* et *Stratégie*; Patrick Straram, Robert Daudelin, Dominique Noguez dans *Champ libre*.