

Format Cinéma

Que font les cinéastes en temps de crise?

Marcel Jean

Number 148, September 2010

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/62848ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Jean, M. (2010). *Format Cinéma* : que font les cinéastes en temps de crise? *24 images*, (148), 48–49.

FORMAT CINÉMA

QUE FONT LES CINÉASTES EN TEMPS DE CRISE?

par Marcel Jean

DANS L'HISTOIRE DU CINÉMA QUÉBÉCOIS, LE DÉBUT DE LA DÉCENNIE 1980 EST UNE période de morosité. D'un côté, on sonne le glas du cinéma politique alors que toute la société québécoise se trouve engluée dans le désenchantement post référendaire, de l'autre le fossé entre le public québécois et son cinéma semble devenu infranchissable après une décennie de pitoyable production commerciale et la désastreuse politique des abris fiscaux. S'ajoute à cela la crise du documentaire, qui amène Yves Lever à déclarer qu'on en est à refaire «les mêmes films sur les mêmes sujets». Cela sans compter que l'industrie du cinéma se réaligne selon deux pôles, la télévision et le long métrage de fiction, renvoyant ainsi les documentaires au rang d'émissions d'affaires publiques. C'est dans ce contexte que Jacques Leduc, alors cinéaste à l'ONF, décide de fonder *Format Cinéma* avec quelques amis et collègues. «C'est Roger Frappier qui a trouvé le nom, se rappelle Leduc, et Jean Chabot a aussi contribué à imaginer la chose.»

Leduc sait par expérience que l'écriture peut stimuler une cinématographie. Il a fait partie, dès 1963, de l'équipe d'*Objectif*. «Nous avons eu l'idée d'un espace permettant aux créateurs de s'exprimer, ajoute-t-il. Nous ne cherchions pas à faire une revue de cinéma classique. L'objectif était de discuter, d'échanger.» Dans l'éditorial du premier numéro de *Format Cinéma*, daté du 1^{er} juin 1981, il écrit : «Quand on s'met à chiquer de la guenille, entre membres du milieu du cinéma québécois, ce sont toujours les mêmes sujets qui reviennent : personne ne tourne, le Québec est sans véritable reflet cinématographique, Montréal est sans histoire et, pire encore, on ne peut même plus voir de bons films!» Un peu plus loin, il précise : «*Format Cinéma* naît donc d'un malaise. Dû à la démobilisation générale, dû à l'effritement de la solidarité indispensable pour affirmer un cinéma libre, affranchi des idées toutes faites et des routes pavées de l'acculturation (Y a pus grand-monde qui parle encore de ça aujourd'hui), dû à l'absence de lieu où réunir les voix diverses de l'opposition.» Encore plus loin, il donne le ton à ce que sera *Format Cinéma* : «On ne va pas s'enfarger dans les canons du journalisme trop formel pour dire ce qu'on a sur le cœur, pour commenter l'actualité socio-cinématographique, pour exposer nos rapports avec les nombreuses instances gouvernementales, pour se parler et s'envoyer des graffitis et des cartes postales.»

C'est clair, *Format Cinéma* sera donc la revue des «membres du milieu». Dans le bloc technique, on trouve d'ailleurs les noms de plusieurs cinéastes : Guy Dufaux, Robert Favreau, Arthur Lamothe, Micheline Lancôt, Jean Pierre Lefebvre, André Théberge. Mais parmi les rédacteurs, il y a aussi des critiques : Carol Faucher et surtout Michel Euvrard, rescapé de *Cinéma Québec*. On nous annonce un bi-mensuel, rythme que la publication tiendra plutôt bien pendant la première année, malgré une interruption de trois mois pour les vacances d'été. L'abonnement coûte 25 \$ et donne droit à vingt numéros.

Formellement, *Format Cinéma* n'a pas vraiment l'allure d'une revue. Plutôt une grande feuille de 17 pouces par 22 pliée en quatre. C'est presque un tract. L'idée de rédacteurs qui ne «s'enfargent pas dans les canons du journalisme trop formel» est donc transmise jusque dans le choix du format. Sans compter que publier une telle feuille ne coûte pas très cher, ce qui est un avantage, la revue n'étant subventionnée qu'à partir du numéro 25, alors que le Conseil des arts du Canada lui attribue 3000 \$ pour deux ans, tandis que l'Institut québécois du cinéma (l'ancêtre de la SODEC), lui en donne 2 000. «Les réunions avaient lieu chez moi, rue de Mentana, le jeudi, précise Leduc. Au début, nous livrions même les exemplaires aux abonnés en vélo, sur le Plateau Mont-Royal et aux alentours.» Jusqu'aux premières subventions, *Format Cinéma* vit donc

essentiellement du produit des abonnements (on en compte 270 après un an de publication) et de contributions des collaborateurs. Aucun cachet n'est versé. La consultation de la liste des abonnés permet de constater que ceux-ci sont très majoritairement des artisans du cinéma, ce qui amènera certaines personnes à accuser *Format Cinéma* d'être une clique, sujet à propos duquel Robert Favreau ironise dans l'éditorial du numéro 9. Pierre Hébert, qui se joint à l'équipe à partir du numéro 19, se souvient d'un fonctionnement libre et ouvert : «Quand quelqu'un de l'équipe amenait un texte, on le publiait. Il n'était pas question de le refuser, qu'on soit d'accord ou non.»

Très vite, une sorte de ligne éditoriale se dessine autour de la résistance à l'industrialisation du cinéma. L'éditorial du numéro 4, sorti le 21 septembre 1981, proclame : «Sachez que nous n'aimons pas, à *Format Cinéma*, les films trop bien programmés, ces films qui fissent trop bien dans une slotte quelconque, ornière de l'imaginaire». Quelques semaines plus tard, dans le numéro 7, on regrette que le producteur Pierre Lamy, l'une des figures de proue de cette industrialisation, soit le deuxième récipiendaire du prix Albert-Tessier plutôt que Gilles Groulx.

L'équipe sait que quelque chose se passe et le numéro 9 est presque entièrement consacré au film *Les beaux souvenirs*, de Francis Mankiewicz, premier long métrage coproduit par l'ONF et une société privée.

Carol Faucher, Jean Pierre Lefebvre et Michel Euvrard abordent donc le film tour à tour. Lefebvre met rapidement cartes sur table : « *Les beaux souvenirs* est tellement l'Image du Système, il canalise tellement d'argent et d'attention qu'il est sans doute utile d'en discuter. »

On s'en prend aussi à la vogue des super-productions historiques, elle aussi exemplaire de l'état de l'industrie. Dès le premier numéro, sous le titre de rubrique « Cheap Shot », on peut lire : « La famille Plouffe est à l'affiche. À l'automne, *L'Affaire Coffin* avait remplacé *Cordélia* [...] On dit qu'il y a deux versions de *Maria Chapdelaine* qui se préparent : une longue et une plus longue. [...] Si l'amour du cinéma québécois est dans le passé, j'me demande où est son présent. » Dans le numéro 4, Roger Frappier signe un solide texte intitulé « L'histoire au neutre », dans lequel il écrit : « Nous avons perdu le sens de la modernité par cette utilisation abusive de l'histoire au neutre. [...] Lorsqu'un cinéma ne s'éprouve plus expérimentalement dans sa modernité, qu'il ne possède que les moyens de son histoire folklorique, ce cinéma a perdu toute sa mobilité : mobilité des techniques et des sujets. »

La présence de Frappier au sein de cette équipe qui conteste avec vigueur la direction prise par l'institution cinématographique québécoise apparaît aujourd'hui plutôt ironique. Dans une certaine mesure, Roger Frappier représente aujourd'hui ce que *Format Cinéma* contestait alors. Il ne quittera pourtant la revue que le 15 juin 1985, avec le n° 43, soit peu de temps avant son départ de l'ONF.

Du côté de la critique proprement dite, Michel Euvrard occupe une place importante dans l'histoire de *Format Cinéma*. Il signe quelques entretiens avec de grands cinéastes étrangers : René Allio, Judith Elek... Ses comptes rendus de divers festivals sont d'une grande richesse. Dans le n° 5, daté du 5 octobre 1981, il adresse des remarques au Festival des films du monde qui sont encore pertinentes aujourd'hui : « trop de films et trop de mauvais films; on croirait qu'il prend tout ce qu'on lui a proposé », « les films en compétition presque tous médiocres ou mauvais », « les catégories du festival sont artificielles », « le festival [...] n'a pas exercé une influence bénéfique sur la distribution », « programmation incohérente, sans audace, sans imagination. » Gilles Marsolais, Richard

Martineau, Monica Haim et même Marie-France Bazzo (qui disserte longuement à propos de *Passiflora* de Fernand Bélanger et Dagmar Gueissaz-Teufel dans le numéro 46) s'ajouteront aux collaborateurs. Mais le ton, largement influencé par celui des cinéastes-rédacteurs, est souvent très personnel, comme en témoigne l'analyse de la question de l'homosexualité dans *Visage pâle* de Claude Gagnon que signe Thomas Waugh, sous la forme d'une lettre ouverte au cinéaste, dans le numéro 48.

Ce numéro 48 sera le dernier de *Format Cinéma*. Jacques Leduc, qui n'y croit pas encore, y écrit d'ailleurs : « Donc nous continuons, ainsi qu'en témoigne ce numéro. Avec une irrégularité qui appartient un peu au bénévolat, convenons-en; mais aussi avec une constance qui doit bien loger du côté de la passion. » Quelques lignes plus loin, il ajoute : « *Format Cinéma* s'est mis à poser des questions à l'époque où s'amorçait une modification en profondeur du milieu cinématographique québécois, disons au début des années 1980, sous la pression des industrialistes. » Lorsque sort le numéro 48, le 15 avril 1986, Denys Arcand vient de finir *Le déclin de l'empire américain*. Moins d'un mois plus tard, le film sera présenté à Cannes, avec le succès que l'on sait. Le cinéma québécois entre alors dans une autre époque.

La disparition de *Format Cinéma* n'est certainement pas étrangère à la création, un peu plus tard, de *Lumières*, revue publiée par l'Association des réalisateurs où Jean Chabot, notamment, sera très actif. Quant à Michel Euvrard, à Réal La Rochelle et à Gilles Marsolais, on les retrouvera à *24 images*. Jacques Leduc y tiendra même une chronique pendant un temps, tandis que Pierre Hébert y sera un collaborateur occasionnel. ■

Une copie de la lettre proposant la candidature de Gilles Groulx au prix Albert-Tessier et quelques numéros de *Format Cinéma*

