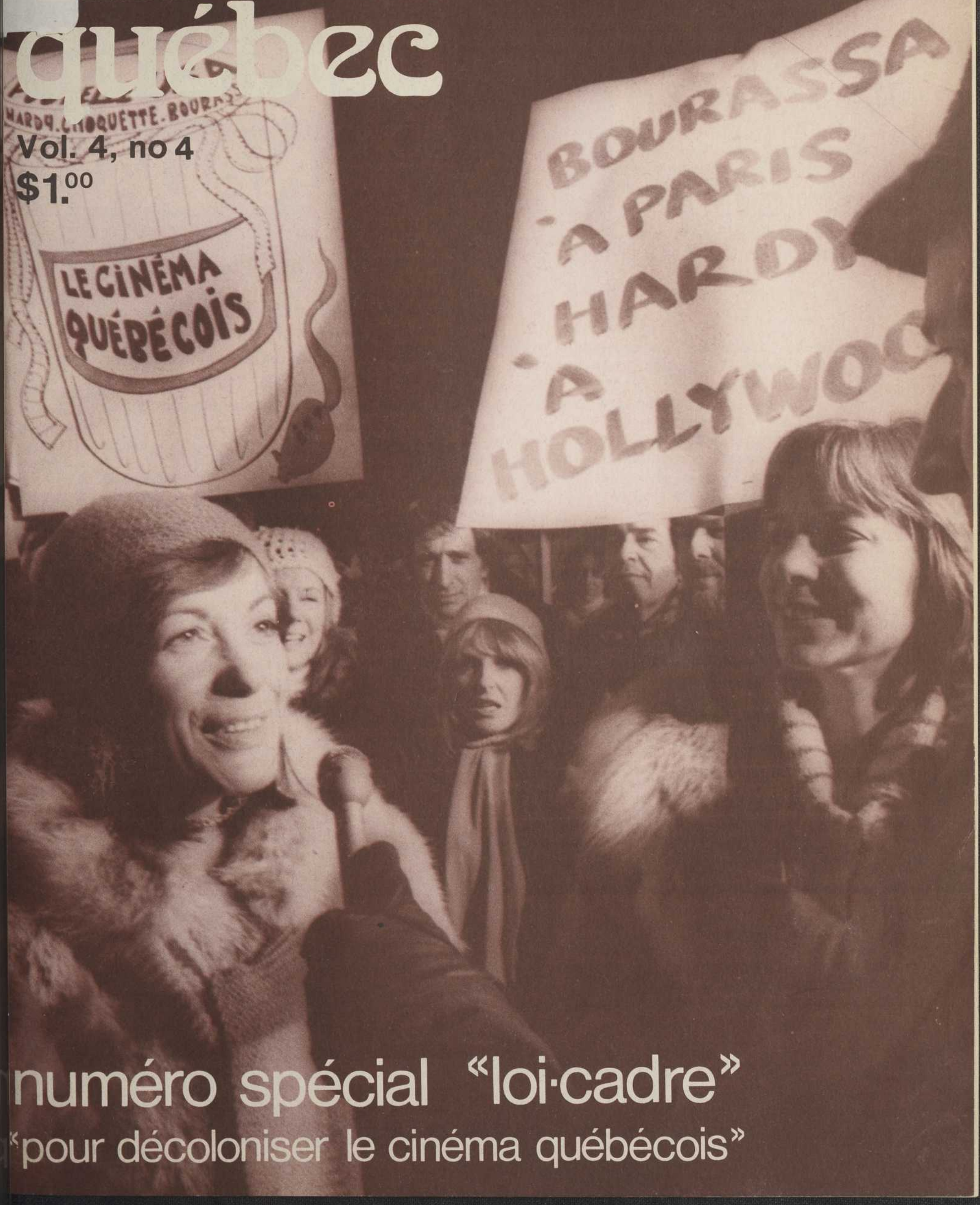
R
841

cinéma québec

Vol. 4, no 4
$1.00



numéro spécial "loi·cadre"

"pour décoloniser le cinéma québécois"

avec
les
compliments
de
l'Association
des
Propriétaires
de
Cinémas
du
Québec
Inc.

3720, Van Horne
suites 4 et 5
Montréal
(514) 738-2715

La Société Saint-Jean-Baptiste

formule d'adhésion

Nom . . . . . .

Tél. . . . . Age . . . . .

Adresse . . . . . .

. . . . . .

Occupation . . . . . .

Signature . . . . . .

La cotisation annuelle est de $5. (étudiant $2.).

Veuillez inclure le formulaire complété et le montant requis dans une enveloppe adressée comme suit :

La Société Saint-Jean Baptiste de Montréal,
1182, boul. Saint-Laurent,
Montréal, Qué.

C'est beaucoup dire, mais pour les gens dans l'industrie du film, cela signifie Bellevue Pathé. . . automatiquement. Ce qui prouve que les bonnes nouvelles se répandent vite dans un domaine où il faut produire — ou mourir.

C'est aussi une indication de la qualité. Nous nous imposons un degré d'excellence plus haut que celui du client le plus exigeant. Nos gens ont la compétence technique et notre équipement a les plus récentes innovations techniques. Ensemble, ils font des amis de nos clients.

Et c'est une autre indication de qualité, comme: Paramount - 20th Century Fox - Columbia - Warner Bros. - United Artists - MCA Universal - Cinepix - Potterton - Agincourt - Quadrant - etc.

Notre cercle d'amis et de clients ne cesse de grandir.

PARMI NOS RECENTES PRODUCTIONS ET REALISATIONS ORIGINALES:

- BINGO
- J'AI MON VOYAGE
- QUELQUES ARPENTS DE NEIGE
- UN ENFANT COMME LES AUTRES
- BULLDOZER
- REJEANNE PADOVANI
- JE T'AIME
- Y'A TOUJOURS MOYEN D'MOYENNER
- LES COLOMBES

LE PLUS GRAND LABORATOIRE DE FILMS ET ORGANISATION DE FILMS SONORES AU CANADA.

BELLEVUE *Pathé*

TORONTO
9 Brockhouse Road
Toronto, Ont. M8W 2WP
Tel. (416) 259-7811

MONTREAL
2000 Northcliffe Ave.
Montreal, Que. H4A 3K5
Tel. (514) 484-1186

*UNE DIVISION DE ASTRAL BELLEVUE PATHE LTD./LTEE

R
841
S

cinéma québec

sommaire

numéro spécial

vol. 4, no 4

ce numéro a paru le 2 mai 1975

Direction:
Jean-Pierre Tadros
Comité de rédaction:
Michel Euvrard, Richard Gay, Francine Laurendeau, Yves Lever, Jean-Pierre Tadros
Collaborateurs:
Pierre Demers, Guy Hennebelle, Jean Leduc, André Pâquet, Pierre Vallières.
Conception graphique:
Louis Charpentier
Administration:
Connie Tadros
Secrétariat:
Louise Deslauriers
Archiviste:
Jocelyne Falardeau
Publicité, promotion:
Robert Paradis et Associés Inc., C.P. 309, Station Outremont, Montréal 154, Québec
Tél. : (514) 849-9297
Index:
Cinéma/Québec est indexé dans Périodex, Radar, l'Index international des revues de cinéma, et Film Literature Index.

Abonnements:
Canada, un an (10 numéros): $8.00; étudiant: $7.00.
Etats-Unis, ajouter un dollar
Etranger, un an (10 numéros): $10.00; étudiant: $8.00.

Adresser chèques et mandats poste à l'ordre de:
Cinéma/Québec
C.P. 309, Station Outremont
Montréal 154, Québec.
Téléphone: (514) 272-1058

La revue s'engage à considérer avec la plus grande attention tous les manuscrits qui lui seront adressés. Les manuscrits non acceptés ne seront rendus à leurs auteurs que si ces derniers en font la demande. La revue n'est pas responsable des manuscrits qui lui sont envoyés.
Tous droits réservés. Toute reproduction d'un extrait quelconque de la revue par quelque procédé que ce soit et notamment par photocopie et microfilm, est interdite sans autorisation spéciale de la direction.

Courrier de la deuxième classe. Enregistrement no 2583. Dépôt légal: Bibliothèque nationale du Québec.

Ce numéro spécial de *Cinéma/Québec* a été conçu et réalisé dans l'espoir de pouvoir asseoir le débat sur le projet de loi-cadre du cinéma du ministre Denis Hardy sur des assises solides, Depuis treize ans, le milieu cinématographique québécois réclame une loi-cadre du cinéma, Aujourd'hui, depuis le 8 avril 1975, il existe un projet qui a été déposé devant l'Assemblée nationale; mais personne n'en veut tel qu'il est.

Le débat qui s'engage aujourd'hui est donc crucial pour l'avenir du cinéma québécois. D'où ce numéro spécial, qui présente le texte de la loi, les positions du ministre et de différents organismes, et enfin un important document d'André Pâquet qui élargit et précise le débat.

Il faut remarquer qu'au 1er mai 1975, seuls l'Association des propriétaires de salles du Québec et l'Office des communications sociales ont déposé un mémoire sur le projet de loi No 1. Les distributeurs et les producteurs ont décidé de contester juridiquement le projet de loi, et font actuellement des représentations auprès du ministre par l'intermédiaire de leur avocat. Quant à la "Fédération élargie", qui regroupe huit associations, elle a rejeté en bloc le projet et a demandé au ministre Hardy d'entamer des discussions sur des bases nouvelles; le ministre n'a pas répondu.

Les textes que l'on pourra lire dans ce numéro n'engagent que leur signataire.

Editorial
4 Vers un cinéma "politique", par Jean-Pierre Tadros
5 Texte du projet de loi No 1
10 Les explications du ministre
12 Une première lecture du projet de loi, par Guy Fournier
17 Classification et pressions politiques, par Jean-Pierre Tadros
19 Revendications des propriétaires de salles
21 Rapport provisoire de l,Office des communications sociales
23 Politique du Syndicat national du cinéma
Document
26 Pour une décolonisation du cinéma québécois, par André Pâquet

vers un cinéma "politique"

Le 8 avril 1975, le ministre des Affaires culturelles, M. Denis Hardy, déposait en première lecture à l'Assemblée nationale son projet de loi sur le cinéma. Dans l'éditorial du No 2 (volume 4) de **Cinéma/Québec** nous avions fait part de nos premières impressions face à ce projet de loi, et nous nous étions vigoureusement inscrit contre "l'esprit dirigiste" que chaque article de la loi laissait entrevoir.

Trois semaines après, loin de voir nos craintes s'atténuer, il est d'autres constatations qu'il faut faire. Constatations que non seulement une lecture très attentive du projet de loi nous permet de faire, mais constatations surtout que les propos généreusement distribués par le ministre des Affaires culturelles nous obligent à relever. Et c'est que toute cette entreprise, qui se cache derrière l'opération "loi sur le cinéma", se place résolument sous le double signe de la démagogie et de la politique.

Politique, tout d'abord, la loi sur le cinéma de Denis Hardy l'est d'une manière navrante. On n'a, pour s'en convaincre, qu'à se rappeler les premières déclarations du ministre qui avaient, comme par hasard, ramené le débat au niveau de la vulgaire politique. Il avait en effet tout de suite décelé de sournoises manoeuvres péquistes dans la demande de convocation d'une commission parlementaire. Une commission parlementaire qui aurait dû pourtant permettre au grand public de mieux comprendre les dispositions et les finesses de cette loi sur le cinéma, en même temps qu'elle aurait permis au gouvernement de se rendre compte des véritables désirs de la population québécoise. Mais ce processus éducatif, qui devrait paraître normal, a été rangé au chapitre du "fétichisme politique" par le ministre Hardy. Voilà donc qui est surprenant, d'autant plus que le milieu cinématographique est pratiquement unanime à réclamer la tenue d'une telle commission parlementaire. Alors pourquoi tant de réticences?

Et c'est là qu'apparaît la Politique, avec un grand P. Car, même si cela ne s'avoue pas sur la place publique, tout le monde sait que le projet de loi sur le cinéma devait aller en commission parlementaire, elle serait forcément étudiée à nouveau en Conseil des ministres. Alors... Mais Hardy n'a pas dit ce que cela signifierait; on se comprend à demi-mot.

Bassement politique, aussi, cette loi sur le cinéma qui chambarde une structure, la seule, qui fonctionne parfaitement; et cela pour se débarrasser de celui qui la contrôle avec l'appui de l'industrie cinématographique. Car on aura beau opposer les dénégations les plus véhémentes; tout le monde le sait, et tout le monde le rappelait au récent Congrès de l'Association des producteurs de films du Québec: si le Bureau de surveillance du cinéma disparaît c'est avant tout pour se débarrasser de son président, André Guérin.

Certes, André Guérin n'est pas inamovible, et le ministre peut en tout temps lui retirer la présidence du BSC. Mais c'est oublier qu'André Guérin, de par son travail, a su s'attirer le respect et la confiance de l'ensemble du milieu cinématographique. Dans ces conditions, il est toujours politiquement embarrassant de poser un geste qui serait automatiquement contesté par l'ensemble de la profession.

On se place alors subtilement sur le terrain de la démagogie. On tue le Bureau de surveillance, mais on fait miroiter à tout venant que le Service de classification qui lui succédera, tout en étant sous l'autorité du ministre, sera plus autonome. Et on fait état de certaines réformes, de certaines dispositions qui auraient effectivement assuré la totale autonomie du Bureau de surveillance si... Si on n'avait pas pris soin auparavant de le placer sous la tutelle du ministre des Affaires culturelles. Et ainsi on retourne dix ans en arrière; et on voudrait alors qu'André Guérin, qui est à l'origine de plusieurs réformes, sanctionne un tel retour en arrière.

Démagogue, le ministre sait l'être avec une incroyable efficacité lorsqu'il offre monts et merveilles à la profession cinématographique. Elle aura "son" Institut du cinéma québécois, qu'elle gèrera toute seule, comme une grande. Pensez donc, tout ce que le milieu demandait c'était un Centre du cinéma cogéré, où donc les responsabilités seraient assumées conjointement par l'industrie et le gouvernement. Mais non, le ministre leur laisse toutes les responsabilités (on appelle ça de l'autonomie!) tout en se réservant le droit d'intervenir viroureusement s'il "a raison de croire" que l'Institut ne répond pas à ses attentes de ministre, donc de politicien.

Voilà donc le cinéma québécois solidement pris entre la démagogie et la politique. Après douze ans de luttes incessantes, c'est bien triste à voir.

Jean-Pierre Tadros

TEXTE DU PROJET DE LOI Nº 1

ATTENDU QUE le cinéma constitue l'un des moyens les plus puissants d'expression et de diffusion de la culture;

Attendu que le Québec se doit d'affirmer sa souveraineté dans ce domaine;

À ces causes, Sa Majesté, de l'avis et du consentement de l'Assemblée nationale du Québec, décrète ce qui suit:

CHAPITRE I

Définitions

1. Dans la présente loi et dans les règlements, à moins que le contexte n'indique un sens différent, on entend par:

a) « Cinémathèque nationale »: la Cinémathèque nationale du Québec instituée par la présente loi;

b) « directeur »: le directeur du service de la classification des films;

c) « film québécois »: une oeuvre cinématographique ou audio-visuelle conforme aux exigences des articles 41 et 42;

d) « Institut »; l'Institut québécois du cinéma établi par la présente loi;

e) « ministre »: le ministre des affaires culturelles;

f) « organisme public »: toute corporation scolaire ou tout organisme dont le lieutenant-gouverneur en conseil ou un ministre nomme la majorité des membres, tout organisme dont la loi ordonne que les fonctionnaires ou employés soient nommés ou rémunérés suivant la Loi de la fonction publique (1965, 1re session, chapitre 14), ainsi que tout organisme dont les ressources proviennent, pour plus de la moitié, du fonds consolidé du revenu;

g) « règlements »: les règlements adoptés par le lieutenant-gouverneur en conseil en vertu de la présente loi;

h) « salle de cinéma »: sauf disposition contraire des règlements, tout endroit, y compris un ciné-parc, qui est utilisé pour des projections cinématographiques ou audio-visuelles, à l'exclusion toutefois d'une pièce d'habitation où l'admission est gratuite.

CHAPITRE II

La politique cinématographique

2. Le ministre élabore et propose au gouvernement une politique cinématographique; il met en oeuvre cette politique, en surveille l'application et en coordonne l'exécution.

Le ministre encourage l'industrie québécoise du cinéma; à cette fin, il confie à l'Institut québécois du cinéma un mandat que ce dernier exécute dans le cadre des ententes qu'il conclut avec le ministre et dans le cadre des dispositions de la présente loi.

3. La politique cinématographique du Québec doit favoriser la réalisation des objectifs suivants:

a) la mise en place de l'infrastructure artistique, industrielle et commerciale d'un cinéma qui reflète et développe la spécificité culturelle des Québécois;

b) le développement d'un cinéma québécois de qualité et l'épanouissement de la culture cinématographique dans toutes les régions du Québec;

c) la liberté de création et d'expression;

d) le développement du cinéma pour enfants.

CHAPITRE III

Responsabilité du ministre et du gouvernement

SECTION I

Commandes gouvernementales

4. Il appartient au ministre de coordonner la production, l'acquisition, le prêt, la location et la vente d'oeuvres cinématographiques et audio-visuelles commandées ou réalisées par les ministères du gouvernement et par les organismes publics, tout en veillant à l'utilisation du pouvoir d'achat gouvernemental dans ce secteur conformément aux objectifs visés à l'article 3.

5. Le ministre voit à la conservation et à la classification des oeuvres cinématographiques et audio-visuelles commandées ou réalisées par les ministères et les organismes publics; il voit aussi à en assurer la distribution et à en faciliter l'accessibilité au public.

SECTION II

Interventions dans le secteur privé

6. Le ministre voit à la promotion du cinéma québécois et coordonne sa représentation dans les festivals et autres manifestations cinématographiques.

7. Le ministre favorise la création de nouveaux marchés pour la production cinématographique et audio-visuelle québécoise et l'expansion des marchés déjà existants, notamment celui de la télévision.

8. Le lieutenant-gouverneur en conseil peut par règlement, lorsqu'il juge que les films québécois sont indûment privés de débouchés appropriés au Québec, imposer aux propriétaires et aux exploitants de salles de cinéma l'obligation d'inclure, dans leur programmation, des films québécois dans la proportion qu'il indique.

Cette proportion peut varier suivant les régions ou localités, les auditoires et les catégories de films ou de salles de cinéma envisagés.

9. Le lieutenant-gouverneur en conseil peut, par règlement, exiger que les distributeurs de films et les personnes exploitant les salles de cinéma au Québec transmettent au ministre les renseignements que ce dernier requiert concernant le coût des droits de distribution des films, le coût de location, les montants perçus à titre de droits d'entrée dans les salles de cinéma, ainsi que tout renseignement qui pourrait être exigé d'eux en vertu de la Loi du bureau de la statistique (Statuts refondus, 1964, chapitre 207).

10. Les fonctionnaires du ministère des affaires culturelles sont soumis, à l'égard des renseignements visés à l'article 9 et dans la mesure applicable, à l'obligation du secret prévue aux articles 13, 14 et 15 de la Loi du bureau de la statistique.

11. Le ministre peut intervenir à l'encontre de pratiques ayant cours dans la distribution et l'exploitation des films au Québec s'il est d'avis que ces pratiques sont de nature à contrecarrer les besoins culturels de la population en la privant de films de qualité ou en retardant indûment leur présentation.

Dans l'exercice de ce pouvoir, le ministre peut interdire toute pratique restrictive, annuler toute transaction impliquant la propriété d'une entreprise oeuvrant dans le domaine du cinéma et obtenir de la Cour supérieure ou de ses juges les injonctions appropriées.

SECTION III

Information, classification des films et admission dans les salles de cinéma

12. Un service de classification des films est institué au ministère des affaires culturelles; ce service est formé d'un directeur et du personnel jugé nécessaire.

[[**13.** Le directeur et les autres membres du personnel du service de classification des films sont nommés et rémunérés suivant la Loi de la fonction publique.]]

14. Le directeur est chargé d'informer le public, sous l'autorité du ministre, de la nature et de la qualité des films présentés dans les salles de cinéma du Québec.

Il peut à cette fin élaborer une appréciation portant sur le contenu et sur la qualité des films et imposer aux distributeurs et aux propriétaires de salles l'obligation de divulguer cette appréciation de la manière prévue par les règlements.

Il peut aussi renseigner le public au moyen de toute autre forme de publicité.

15. Le directeur est aussi chargé de classifier, sous l'autorité du ministre, les films cinématographiques que l'on se propose de projeter au Québec, d'approuver la réclame devant entourer la présentation des films et d'accomplir les autres fonctions qui lui sont dévolues par la présente loi et les règlements.

16. Il est du devoir du directeur d'examiner tout film cinématographique que l'on se propose de projeter au Québec et d'accorder l'autorisation de le projeter si, à son avis, sa projection ne porte pas atteinte à l'ordre public ou aux bonnes moeurs.

Le directeur peut exiger des personnes qui lui demandent de classifier un film les renseignements qu'il estime nécessaires.

17. Le directeur autorise la projection d'un film au moyen d'un visa indiquant la catégorie de spectateurs pour laquelle il est accordé, de la façon suivante:

a) « Film pour tous »: spectateurs de tous âges;

b) « Film pour adolescents et adultes »: spectateurs âgés d'au moins quatorze ans;

c) « Film réservé aux adultes »: spectateurs âgés d'au moins dix-huit ans.

Le directeur peut aussi autoriser la projection d'un film offrant un intérêt spécial pour une catégorie particulière de spectateurs, que ce film soit de nature didactique, clinique, scientifique ou expérimentale, au moyen d'un visa spécial indiquant la catégorie de spectateurs devant laquelle il peut être projeté ainsi que les endroits et les moments où il peut l'être.

18. Le directeur peut aussi, lorsqu'il est d'avis qu'un film réservé aux adultes est susceptible de choquer une catégorie de spectateurs, exiger au moyen de son visa que le film soit précédé d'un avertissement aux spectateurs, les informant succinctement de la nature du film ou de sa teneur.

Il peut aussi, en pareil cas, restreindre le contenu publicitaire de la réclame entourant le film, et même ordonner que soient seuls publiés le titre du film et les noms des producteurs, réalisateurs et interprètes.

19. La demande de classification d'un film doit être accompagnée des annonces, affiches et autre matériel publicitaire devant servir à la réclame destinée à ce film.

Le directeur ne peut classifier un film que s'il approuve en même temps la réclame devant entourer la présentation de ce film.

20. Le directeur approuve la réclame destinée à un film si, à son avis, elle n'est pas de nature à tromper le consommateur ou à choquer le public et si elle ne va pas à l'encontre de l'ordre public, des bonnes moeurs et du respect de la personne humaine.

[[**21.** Est institué un comité chargé de réviser les décisions du directeur en matière de classification de films. Ce comité est formé de trois membres nommés par le ministre et de deux membres nommés par l'Institut.

Le lieutenant-gouverneur en conseil détermine le traitement ou, s'il y a lieu, le traitement additionnel, les allocations ou les honoraires des membres du comité.]]

22. Toute personne qui a soumis un film au directeur pour classification et qui n'est pas satisfaite de la décision rendue peut en appeler au comité de révision dans les quinze jours qui suivent la date de la décision.

Le comité peut maintenir la décision du directeur, la renverser ou la modifier.

La décision du comité est sans appel.

23. Il est interdit de louer, prêter, transmettre pour projection dans une salle de cinéma au Québec ou de projeter dans une telle salle un film qui n'a pas été classifié conformément au présent chapitre ou de modifier un film de façon non autorisée par le directeur.

Est interdite toute réclame entourant un film si cette réclame n'est pas conforme à celle qui a été approuvée par le directeur à l'occasion de la classification du film.

24. Nul ne peut admettre à une séance de projection dans une salle de cinéma:

a) une personne âgée de moins de dix-huit ans s'il y est projeté un film réservé aux adultes;

b) une personne âgée de moins de quatorze ans s'il y est projeté un film pour adolescents et adultes ou un film réservé aux adultes.

Les films réservés aux adultes ne peuvent être présentés dans les ciné-parcs.

On entend par ciné-parc, aux fins du présent article, un terrain où le public peut

assister à la projection de films cinématographiques.

Nul ne peut projeter un film pour lequel un visa spécial a été accordé en vertu de l'article 17 à des personnes autres que celles qui y sont indiquées ou à des endroits ou moments différents de ceux qui y sont prévus.

25. La catégorie de spectateurs pour laquelle un visa est accordé doit être affichée bien en vue à l'entrée de toute salle de cinéma où un film est projeté.

Lorsque des films de catégories différentes sont présentés au cours d'une même séance de projection, la catégorie la plus restrictive est seule ainsi affichée.

Cette obligation incombe au propriétaire, au locataire et au gérant d'une salle de cinéma où un film cinématographique est projeté, ainsi qu'à la personne qui agit à titre de gérant.

26. Toute personne autorisée par le ministre et munie d'un mandat de perquisition délivré par un juge de paix, a accès à tout endroit où l'on garde des films destinés à être projetés dans des salles de cinéma; il peut les examiner afin de s'assurer qu'ils ont été classifiés et que la projection en a été autorisée conformément au présent chapitre.

Cette personne doit confisquer tout film qui n'est pas conforme à la présente loi ou aux règlements.

Les mandats de perquisition sont délivrés conformément à la Loi des poursuites sommaires.

27. Les règlements peuvent prescrire que les films appartenant aux catégories qu'ils indiquent soient, si la version originale n'est pas en français, obligatoirement accompagnés d'une version doublée ou sous-titrée en français, à défaut de quoi ils ne pourront être présentés pour classification.

Le doublage et le sous-titrage doivent être effectués entièrement au Québec, sous réserve des exceptions prévues par règlement ou des ententes que le ministre conclut avec d'autres gouvernements.

SECTION IV

La cinémathèque nationale du Québec et le dépôt légal

28. La Cinémathèque nationale du Québec est formée d'un conservateur et des autres membres du personnel du ministère des affaires culturelles qui y sont affectés.

29. Le conservateur a pour fonctions, sous l'autorité du ministre:

a) d'acquérir, rassembler et conserver des exemplaires de toutes les oeuvres cinématographiques et audio-visuelles produites au Québec ou intéressant le Québec;

b) d'acquérir et conserver tous les documents qu'il lui est possible de réunir et qui sont utiles à la recherche en matière cinématographique et audio-visuelle;

c) de compiler et publier des inventaires et catalogues portant sur les oeuvres cinématographiques et audio-visuelles produites ou publiées au Québec, ainsi que celles qui sont publiées ailleurs et qui intéressent le Québec.

30. Le propriétaire de toute nouvelle oeuvre cinématographique ou audio-visuelle produite au Québec doit en déposer à titre gratuit, conformément aux règlements, un exemplaire à la Cinémathèque nationale.

Le délai pour faire ce dépôt, les normes de qualité exigibles à l'égard de l'exemplaire déposé et les autres modalités du dépôt sont déterminés par règlement.

31. L'obligaton imposée par l'article 30 incombe, si le propriétaire de l'oeuvre n'est pas domicilié au Québec ou n'y a pas son principal établissement, au producteur ou à son défaut, au distributeur, s'ils sont domiciliés au Québec ou y ont leur principal établissement.

32. Le ministre peut acquérir, aux frais de la personne qui fait défaut de se conformer à l'article 30, dans le délai imparti par les règlements, l'exemplaire dont le dépôt est imposé par ledit article.

33. Le ministre voit à l'intégration des activités des cinémathèques existantes et au développement d'un réseau de cinémathèques régionales à l'intérieur de la Cinémathèque nationale afin de rendre la culture cinématographique plus accessible à tous les Québécois.

CHAPITRE IV

L'institut québécois du cinéma

SECTION I

Création et mandat de l'institut

34. Est établi un Institut québécois du cinéma.

35. L'Institut a pour mandat de répartir, en veillant à la liberté de création et d'expression, les fonds que le ministre destine au secteur privé pour mettre en oeuvre la politique cinématographique définie suivant la présente loi.

36. L'Institut exerce son mandat conformément à un contrat qu'il conclut avec le ministre.

Ce contrat établit les orientations que doit suivre l'Institut pour la durée du contrat, ses champs d'activité, les effectifs minima et maxima qu'il doit mettre en oeuvre, les limites aux engagements financiers que l'Institut peut prendre et les modalités d'exécution de ses fonctions.

37. L'Institut doit, dans l'exécution de son mandat:

a) promouvoir et soutenir financièrement, en tenant compte de la rentabilité de ses investissements, la création, la production, la distribution, la diffusion et l'exploitation de films québécois de qualité;

b) stimuler et encourager la distribution, la diffusion et l'exploitation de films de qualité au Québec;

c) stimuler et encourager les industries qui concourent à la production cinématographique au Québec, notamment en matière de doublage et de sous-titrage;

d) stimuler et encourager le développement du cinéma pour enfants au Québec;

e) stimuler et encourager la formation, la recherche et l'innovation dans le domaine cinématographique et audio-visuel au Québec.

38. L'Institut exécute son mandat par les moyens suivants:

a) placements dans des productions en contrepartie d'une participation aux bénéfices;

b) prêts avec ou sans intérêt;

c) garanties aux prêteurs et aux investisseurs, directement ou indirectement, notamment par l'entremise de compagnies de placement;

d) primes à la qualité et au succès;

e) subventions, y compris des subventions au déficit;

f) prix d'excellence;

g) réinvestissement par les bénéficiaires d'aide financière des profits qu'ils tirent des sommes avancées par l'Institut;

h) dans les cas prévus au paragraphe *e* de l'article 37, prêts, bourses et subventions.

39. L'Institut doit collaborer avec le ministre à l'élaboration et à l'application de la politique cinématographique définie suivant la présente loi, notamment en matière de classification, de promotion, de sous-titrage, de doublage, de contrôle de la distribution et de l'exploitation, et de répartition de la commandite gouvernementale.

40. L'Institut détermine les oeuvres qui doivent être considérées comme films québécois.

41. Pour être considérée comme film québécois, une oeuvre doit:

a) être produite par des personnes domiciliées au Québec ou par des entreprises dont le siège social et le principal établissement sont au Québec et dont les actions de toutes les catégories appartiennent en majorité à des personnes domiciliées au Québec;

b) être mise en scène ou réalisée par des personnes qui sont domiciliées au Québec;

c) être financée majoritairement par des capitaux québécois; et

d) faire participer en majorité des créateurs, des artistes et des techniciens domiciliés au Québec.

42. L'Institut peut exceptionnellement considérer comme film québécois

une oeuvre qui, sans remplir toutes les conditions visées à l'article 41, présente à son avis pour le Québec un intérêt manifeste.

L'Institut peut également considérer comme film québécois une oeuvre de coproduction, mais seulement dans la mesure où la participation québécoise répond aux conditions visées à l'article 41.

SECTION II

Organisation et fonctionnement de l'institut

43. L'Institut est formé de dix membres, nommés par le lieutenant-gouverneur en conseil à même une liste de noms fournie par l'organisme représentatif visé à l'article 44.

Ces membres sont choisis de façon à représenter le mieux possible les secteurs visés à l'article 45.

44. Pour l'application de l'article 43, le ministre reconnaît, aux conditions qu'il détermine, un organisme qui, à son avis, regroupe les éléments les plus représentatifs des secteurs de l'art, de l'industrie et du commerce dans le domaine du cinéma au Québec.

Le ministre peut, à tout moment, vérifier le caractère représentatif de l'organisme et, le cas échéant, reconnaître un autre organisme qu'il juge plus représentatif.

45. L'organisme représentatif doit suggérer les noms d'au moins trois fois le nombre de personnes qu'il y a de postes à remplir, et au moins cinq noms dans chaque cas.

Les suggestions de l'organisme doivent être faites de telle sorte que soient représentés aussi bien le secteur des consommateurs que ceux de l'art, de l'industrie et du commerce cinématographiques.

46. Les membres de l'Institut doivent avoir leur domicile au Québec.

47. Les membres de l'Institut sont nommés pour trois ans. Toutefois, trois des premiers membres sont nommés pour deux ans et trois pour un an.

48. À l'expiration de leur mandat, les membres demeurent en fonction jusqu'à ce qu'ils aient été remplacés.

49. Toute vacance parmi les membres de l'Institut est comblée en suivant le mode de nomination prescrit pour la nomination du membre à remplacer, mais seulement pour la durée non écoulée du mandat de ce dernier.

50. L'Institut est une corporation au sens du Code civil; il est investi des pouvoirs généraux d'une telle corporation et des pouvoirs particuliers que la présente loi lui confère.

51. L'Institut a son siège dans la Ville de Québec ou dans celle de Montréal selon que le décide le lieutenant-gouverneur en conseil par un arrêté qui entre en vigueur sur publication dans la *Gazette officielle du Québec*.

L'Institut peut tenir ses séances à tout endroit du Québec.

52. Les membres de l'Institut nomment un directeur général.

53. La qualité de directeur général de l'Institut est incompatible avec l'exercice de toute autre fonction.

54. Le directeur général de l'Institut est responsable de l'administration de ce dernier dans le cadre de la présente loi et des règlements de l'Institut.

Il définit les devoirs du personnel de celui-ci et dirige leur travail.

55. La rémunération, les indemnités et les autres avantages auxquels ont droit les membres de l'Institut, le directeur général et les membres du personnel sont fixés par règlement interne de l'Institut; dans le cas des membres du personnel, ils sont fixés de telle sorte que leur rémunération soit la même que celle qu'ils recevraient, compte tenue de la fonction qu'ils occupent, s'ils étaient nommés et rémunérés suivant la Loi de la fonction publique.

56. L'Institut doit adopter le règlement interne visé à l'article 55; il peut adopter tout autre règlement interne.

Il peut aussi adopter des règlements pour:

a) statuer sur la forme et la teneur des demandes d'aide financière qui sont adressées à l'Institut, les renseignements qu'elles doivent contenir et les documents qui doivent les accompagner;

b) établir des règles pour la constitution de jurys chargés de décerner les prix et autres avantages que l'Institut est autorisé à accorder, et rendre à ces jurys applicables les articles 61 à 65 de la présente loi;

c) déterminer les barèmes, les critères et les limites que doit respecter l'Institut lorsqu'il accorde son aide financière;

d) établir la fréquence minimum des réunions de l'Institut.

57. Les règlements adoptés par l'Institut doivent être soumis à l'approbation du lieutenant-gouverneur en conseil.

Ils entrent en vigueur, s'il s'agit du règlement interne, dès cette approbation. Les autres règlements entrent en vigueur dès leur publication dans la *Gazette officielle du Québec*.

58. Nul acte, document ou écrit n'engage l'Institut, ni ne peut lui être attribué, s'il n'est signé par le directeur général.

Un acte, document ou écrit signé par un membre de l'Institut ou de son personnel peut aussi engager l'Institut ou lui être attribué dans la mesure où un règlement de l'Institut le prévoit.

Un pareil règlement doit être approuvé et publié conformément à l'article 57.

59. Le ministre reçoit tous les avis de convocation et procès-verbaux des réunions des membres et peut y assister ou y déléguer un représentant, mais sans droit de vote.

60. L'Institut doit, au plus tard le 30 septembre de chaque année, remettre au ministre un rapport de ses activités pour son exercice financier précédent.

Ce rapport doit aussi contenir tous les renseignements que le ministre peut prescrire. Il est déposé devant l'Assemblée nationale dans les quinze jours, si elle est en session, ou si elle ne l'est pas, dans les trente jours de l'ouverture de la session suivante.

L'Institut doit en outre fournir au ministre les renseignements qu'il requiert sur ses activités.

SECTION III

Conflits d'intérêt

61. Un membre de l'Institut ne peut prendre part aux délibérations sur une question dans laquelle il a, directement ou indirectement, un intérêt personnel.

L'Institut décide si le membre a un intérêt personnel dans la question; le membre en cause ne peut participer à pareille décision.

62. Les membres et les dirigeants de l'Institut doivent le prévenir dès qu'ils sont intéressés dans un contrat ou un projet de contrat avec l'Institut.

Ils sont réputés avoir un pareil intérêt s'ils sont administrateurs ou dirigeants d'une entreprise intéressée dans un contrat avec l'Institut, ou s'ils participent dans une proportion de plus de 15 pour cent dans le capital, les biens ou le financement de l'entreprise.

63. Les règlements déterminent le moment précis où le membre ou dirigeant intéressé doit révéler son intérêt.

Le membre ou dirigeant doit révéler son intérêt soit par une déclaration écrite, soit par une déclaration verbale consignée aux procès-verbaux des assemblées de l'Institut.

64. Les administrateurs et dirigeants de l'Institut doivent, au moment de leur entrée en fonction, et peuvent par la suite, faire une déclaration générale de leurs intérêts dans les entreprises qui pourraient être appelées à bénéficier de l'aide financière de l'Institut.

Une pareille déclaration les dispense de déclarer leur intérêt dans tout contrat ultérieur de l'Institut avec les entreprises dans lesquelles ils ont ainsi dévoilé leur intérêt.

65. Est annulable, à la demande du ministre ou de l'Institut, tout contrat conclu avec ce dernier sans qu'aient été respectées les dispositions de la présente section.

SECTION IV

Dispositions financières

66. L'exercice financier de l'Institut se termine le 31 mars de chaque année.

67. L'Institut doit transmettre au ministre chaque année, avant la date que ce dernier prescrit, son budget pour l'exercice financier suivant. Ce budget est sans effet tant qu'il n'est pas approuvé par le ministre.

68. Le ministre nomme les vérificateurs des comptes de l'Institut pour chaque exercice financier et fixe les honoraires que l'Institut doit leur payer, après consultation avec l'Institut.

En plus de son rapport annuel, le vérificateur fait rapport au ministre tous les trois mois sur la situation financière de l'Institut.

SECTION V

Administration provisoire

69. Le ministre peut, de sa propre initiative ou à la demande de l'un des membres de l'Institut, nommer une ou plusieurs personnes pour administrer provisoirement l'Institut pour une période de soixante jours, dans les cas suivants:

a) lorsqu'il n'y a pas d'organisme représentatif au sens de l'article 44, ou que ce dernier refuse ou tarde indûment à exercer, conformément à la présente loi ou aux règlements, les pouvoirs qui lui sont conférés par la présente loi;

b) s'il a raison de croire que l'Institut a outrepassé le mandat qui lui est confié en vertu de la présente loi;

c) si l'Institut fait une dépense qui n'est pas prévue au budget approuvé par le ministre;

d) s'il a raison de croire que l'actif de l'Institut a fait l'objet d'un détournement ou s'il constate une absence inexplicable d'éléments de l'actif;

e) s'il a raison de croire qu'il y a eu faute grave, notamment malversation ou abus de confiance d'un ou de plusieurs membres de l'Institut ou que ce dernier a manqué gravement aux obligations qui lui sont imposées par la présente loi ou par les règlements ou par tout contrat conclu avec le ministre;

f) en cas de vacances non comblées parmi les membres empêchant d'atteindre le quorum.

70. L'administrateur provisoire se substitue aux membres de l'Institut pour la période de son administration.

71. L'administrateur provisoire doit présenter au ministre, sans tarder, un rapport circonstancié de ses constatations, accompagné de ses recommandations.

72. Le ministre doit donner à l'organisme représentatif et aux membres de l'Institut en cause, au moment de la nomination de l'administrateur provisoire, l'occasion de se faire entendre.

73. Lorsque le ministre a reçu le rapport visé à l'article 71, le lieutenant-gouverneur en conseil peut:

a) ordonner la prolongation de l'administration provisoire ou y mettre fin, aux conditions qu'il détermine;

b) prescrire un délai durant lequel il doit être remédié à toute situation visée à l'article 69;

c) déclarer déchus les membres de l'Institut ou quelques-uns d'entre eux;

d) révoquer en tout ou en partie le mandat mentionné aux articles 35 à 38.

CHAPITRE V

Réglementation

74. Le lieutenant-gouverneur en conseil peut, par règlement, statuer sur toute question qui peut, en vertu de la présente loi, être le sujet d'un règlement.

Il peut en outre, par règlement:

a) établir des normes d'aménagement, d'exploitation et d'admission dans les salles de cinéma au Québec;

b) établir les règles administratives et procédurales pour la classification des films, l'examen et le contrôle de leur publicité et la révision des décisions rendues par le directeur;

c) statuer sur la publicité qui doit être donnée à la classification des films, y compris les renseignements et avertissements qui doivent y apparaître, et à l'autorisation de les projeter;

d) statuer, en matière de production d'oeuvres cinématographiques et audiovisuelles commanditées ou réalisées par les ministères du gouvernement ou les organismes publics, sur les appels d'offres, les prix unitaires de production et les contrats de production;

e) exempter du dépôt légal prévu à l'article 30 toute catégorie d'oeuvres qu'il indique;

f) fixer les divers droits exigibles par le ministre et le directeur à l'occasion de l'application de la présente loi;

g) pourvoir à la nomination et aux devoirs des inspecteurs chargés de vérifier l'application de la présente loi;

h) pourvoir à l'établissement d'un système de registres des décisions et ordonnances du directeur et déterminer de quelle façon ces décisions et ordonnances sont publiées;

[[*i*) fixer les honoraires qui peuvent être accordés aux inspecteurs, agents de la paix, huissiers, greffiers, protonotaires et avocats, pour faire partie des frais taxables, dans toute poursuite ou action intentée en vertu de la présente loi.]]

75. Les projets de règlement ayant trait aux articles 8, 9, 14, 27 et 30 et aux paragraphes *a*, *b* et *c* de l'article 74 ne peuvent être adoptés que moyennant préavis de soixante jours publié dans la *Gazette officielle du Québec* et en reproduisant le texte.

Les règlements susdits entrent en vigueur le jour de la publication dans la *Gazette officielle du Québec* soit d'un avis signalant qu'ils ont reçu l'approbation du lieutenant-gouverneur en conseil, soit, en cas de modification par ce dernier, de leur texte définitif.

Les autres règlements prévus par la présente loi entrent en vigueur à la date de leur publication dans la *Gazette officielle du Québec*.

CHAPITRE VI

Dispositions finales

76. Quiconque contrevient à la présente loi ou aux règlements commet une infraction et est passible, en plus du paiement des frais, d'une amende d'au plus $5,000 dans le cas d'un individu, et d'au plus $10,000 dans le cas d'une compagnie, corporation, cercle, club ou autre société.

77. Dans les poursuites intentées pour une contravention à l'article 24, l'accusé n'encourt aucune peine s'il prouve qu'il a usé de diligence raisonnable pour constater l'âge du mineur avant de l'admettre dans la salle de cinéma et qu'il a eu raisonnablement lieu de croire que ce mineur avait l'âge requis pour y être admis.

78. Le tribunal peut, en cas de condamnation, ordonner la destruction de toute pièce ou de tout document confisqué en vertu de l'article 26.

79. Les poursuites pour infraction à la présente loi ou aux règlements sont régies par la Loi des poursuites sommaires (Statuts refondus, 1964, chapitre 35) et la seconde partie de cette loi s'y applique.

80. Le ministre des affaires culturelles est chargé de l'application de la présente loi.

81. L'article 137 de la Loi de la Législature (Statuts refondus, 1964, chapitre 6), édicté par l'article 6 du chapitre 26 des lois de 1969 et modifié par l'article 5 du chapitre 57 des lois de 1972, est de nouveau modifié par le remplacement du troisième alinéa par le suivant:

« Sous réserve de la Loi sur le cinéma, l'éditeur officiel peut vendre des documents audio-visuels produits par les ministères du gouvernement et par des organismes du gouvernement. »

82. La présente loi remplace la Loi sur le cinéma (Statuts refondus, 1964, chapitre 55).

83. L'article 3 de la Loi du ministère

des affaires culturelles (Statuts refondus, 1964, chapitre 57) est modifié par la suppression des paragraphes *e* et *f*.

84. Les articles 22 et 23 de ladite loi sont abrogés.

85. L'article 3 de la Loi du ministère des communications (1969, chapitre 65), modifié par l'article 2 du chapitre 57 des lois de 1972, est de nouveau modifié par le remplacement du paragraphe *g* par le suivant:

« *g*) coordonner l'acquisition et l'utilisation d'équipements audio-visuels par les ministères et organismes publics ainsi que les négociations des ministères et des organismes publics avec les entreprises pour fins de radiodiffusion, de télédiffusion et de câblodistribution; ».

86. L'article 1 de la Loi sur les biens culturels (1972, chapitre 19) est modifié par l'insertion à la fin du paragraphe *a*, après le mot « archéologique », de ce qui suit: « , une oeuvre cinématographique, audio-visuelle, photographique, radiophonique ou télévisuelle ».

87. L'article 22 de ladite loi est modifié par l'addition de l'alinéa suivant:

« Dans le cas de documents cinématographiques ou audio-visuels, le délai de cinquante ans prévu au premier alinéa est réduit à 10 ans. »

88. Les règlements adoptés en vertu de la Loi sur le cinéma (Statuts refondus, 1964, chapitre 55) demeurent en vigueur dans la mesure où ils ne sont pas inconciliables avec la présente loi, jusqu'à ce qu'ils soient abrogés, remplacés ou modifiés conformément à la présente loi.

[[**89.** Les sommes requises pour acquitter les dépenses d'administration de l'Institut sont prises, pour l'exercice financier 1975/1976, à même le fonds consolidé du revenu, et pour les années subséquentes, à même les deniers accordés annuellement à cette fin par la Législature.

Il en est de même des sommes supplémentaires requises pour payer les dépenses d'administration engagées par le ministère des affaires culturelles pour l'administration de la présente loi.]]

90. La présente loi entrera en vigueur à la date qui sera fixée par proclamation du lieutenant-gouverneur en conseil, à l'exception des dispositions exclues par cette proclamation, lesquelles entreront en vigueur à toute autre date qui sera fixée par proclamation du lieutenant-gouverneur en conseil.

LES EXPLICATIONS DU MINISTRE

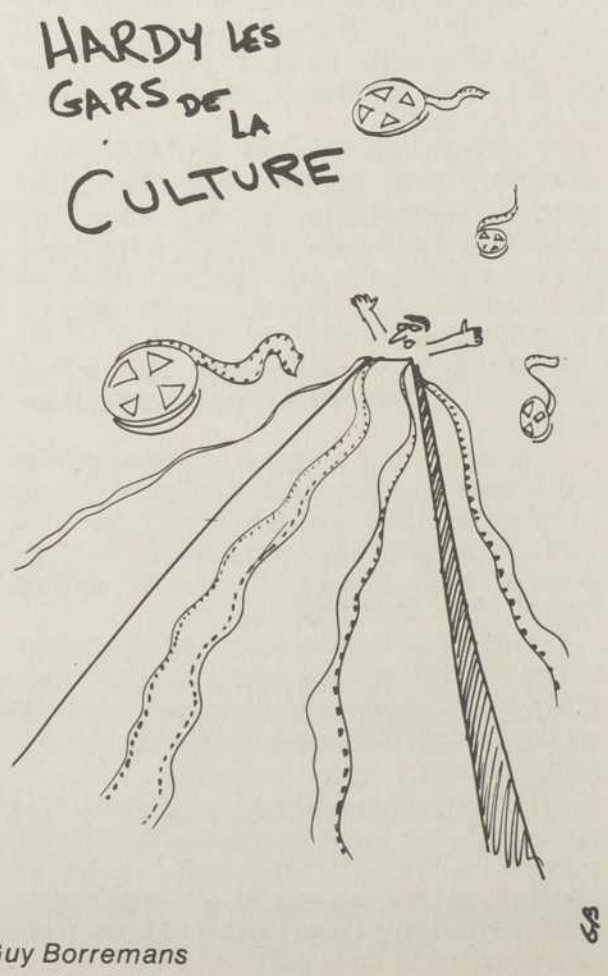
La Cinémathèque québécoise

"En créant une Cinémathèque nationale, on ne touche pas à la Cinémathèque québécoise. Si l'on a jugé nécessaire de créer une Cinémathèque nationale, c'est pour avoir une sécurité légale. C'est pour pouvoir vraiment conserver les films, parce que si la Cinémathèque québécoise le fait actuellement, elle n'a aucune sécurité légale. C'est un organisme privé, qui pourrait disparaître demain."

"La création d'un service au sein du ministère des Affaires culturelles, qui s'appellera la Cinémathèque nationale, permettra le dépôt légal et la diffusion sur tout le territoire des oeuvres conservées. Mais ça ne veut pas dire que les organismes existants ne pourront pas continuer d'exister. Il va y avoir des ententes à faire, comme le prévoit d'ailleurs l'article 33."

La Cinémathèque québécoise, pourra-t-elle continuer à recevoir des subventions du ministère des Affaires culturelles?

"A ce stade-ci, je ne peux vous répéter que ce que j'ai déjà dit aux gens de la Cinémathèque québécoise, et c'est qu'il est très difficile de présumer de ce qui arrivera. Il y aura une Direction générale du cinéma au sein du ministère qui fera l'inventaire de tout ce qui existe et me fera des recommandations. Et à ce moment-là on négociera avec les organismes existants."



Guy Borremans

Le Conseil québécois

"Il pourra continuer à jouer le rôle qu'il joue actuellement, ou un autre rôle. Le ministre a la responsabilité de promouvoir le cinéma québécois à travers le Québec et à l'étranger. Cette responsabilité est clairement indiquée aux articles 6 et 7, et elle pourra s'exercer, par exemple, en accordant des subventions aux organismes existants."

L'Office du film du Québec

"Il disparaîtra parce que le ministère des Affaires culturelles ne produira plus. L'intention du ministère, c'est de confier la production gouvernementale à l'industrie privée: donc, on se retire de la production *(Note: c'est l'industrie privée qui a toujours produit les films de l'OFQ)*. L'OFQ sera en fait remplacé par un service qui va s'appeler le Service de la commandite gouvernementale. Son rôle sera de canaliser toute la commandite gouvernementale."

"Désormais, lorsqu'un ministère décidera de produire un film, il devra s'adresser à ce Service. Et c'est lui qui lancera les appels d'offre auprès des compagnies dont la liste sera fournie par l'Institut québécois du cinéma. Et cela afin de pallier à l'arbitraire qui pouvait exister, car c'est l'industrie elle-même qui nous dira qui peut produire des films."

"Quant à Radio-Québec, il continuera à produire, mais on fera en sorte qu'il ne nuise pas à l'industrie privée. C'est là l'essentiel."

Direction générale

"Il n'est pas fait explicitement mention dans le texte du projet de loi d'une Direction générale du cinéma et de l'audio-visuel, parce que c'est là une structure que se donne le ministre pour pouvoir appliquer les responsabilités que lui confie la loi."

"Par contre, si nous avons pris la peine d'identifier le Service de classification, c'est précisément pour lui accorder une autonomie, pour que son pouvoir découle, non pas de l'autorité du ministre, mais de la loi."

Contingentement

"Dans la loi, on ne pouvait pas parler nommément de contingentement. Ce n'est pas légal. Toute la formule de l'article 8 nous a été imposée par les légistes. Et puis, il fallait être très prudent en ce domaine. Les véritables mesures de contingentement ne pourront intervenir qu'après un certain temps. Car nous ignorons les conséquences de telles mesures."

"C'est sûr que la première mesure de contingentement sera très conservatrice. Mais comme elle sera imposée par règlement, elle pourra changer d'une année à l'autre selon les renseignements que nous obtiendrons, selon l'évolution du cinéma aussi. Et puis, s'il faut se doter de mesures protectionnistes pour sauvegarder le cinéma québécois, il ne faut pas par contre heurter violemment le goût du public, la liberté des consommateurs."

Le sous-titrage en français

"Notre objectif, c'est d'arriver à une entente avec la France dans le domaine du sous-titrage et du doublage en français, afin qu'un film sous-titré au Québec puisse être joué en France, et réciproquement."

Pourquoi ne pas exiger qu'au Québec les salles de cinéma présentent des films au moins sous-titrés en français?

"Ecoutez, si je suis un anglophone... vous voudriez que, si je suis un anglophone, je ne puisse pas voir un film en anglais?"

Non, vous le voyez en anglais avec des sous-titres en français?

"Pourquoi voulez-vous absolument que les anglophones voient des films avec des sous-titres en français?"

photo Guy Borremans

Parce qu'ils sont au Québec.

"Ecoutez, ce que nous avons voulu faire, c'est de permettre à la population québécoise d'avoir la liberté de choix. De ne pas être obligé d'aller voir des films anglais sous-titrés en français."

Mais le problème, actuellement, c'est que les versions françaises ne sortent qu'après la version anglaise.

"Désormais ils sortiront simultanément. Pour obtenir leur visa, les films devront être accompagnés de leur version française."

Cela n'oblige pas les distributeurs à sortir les deux versions en même temps.

"Je ne vois pas pourquoi ils ne le feraient pas".

L'Institut québécois du cinéma

"Le contrat qui va lier l'Institut au ministère ne fera que préciser le mandat général qui lui est déjà confié par la loi. Le contrat n'est là que pour dégager les grandes orientations. Et n'oubliez pas que ce contrat, comme tout contrat, ça se négocie, ce n'est pas un geste que l'on pose unilatéralement."

"Pour ce qui est du budget, nous ne pouvions pas dans le texte de la loi en préciser le montant. L'Institut devrait d'ailleurs pouvoir vivre en fonction de ses revenus. Au cours du débat de deuxième lecture je vais dire quel sera le montant exact qui sera consacré à l'Institut. Ce montant pourra varier d'une année à l'autre."

Mais en contrôlant ainsi unilatéralement le budget de l'Institut québécois du cinéma, le ministre pourra exercer de fortes pressions sur son conseil d'administration?

"Bien, dans ce sens-là, oui. Vous pouvez dire que, théoriquement, le gouvernement pourrait... Mais l'Institut deviendra autonome sur le plan financier si ses revenus augmentent. Vous ne pouvez pas demander qu'un organisme largement subventionné par le gouvernement soit autonome sur le plan financier."

Il faudra donc que l'Institut trouve un moyen de faire de l'argent?

"Oui, et la loi lui en donne la possibilité puisqu'il pourra non seulement produire, mais également s'impliquer dans la distribution et l'exploitation des salles."

"Quant à la répartition du budget à l'intérieur de l'Institut, c'est le contrat qui le déterminera."

UNE PREMIÈRE LECTURE DU PROJET DE LOI

par guy fournier,
producteur

Ce texte de Guy Fournier a été écrit au lendemain du Congrès annuel de l'Association des producteurs de films du Québec qui s'est déroulé du 11 au 13 avril. Il précise les interventions que l'auteur avait faites lors des débats sur la loi-cadre. Il faut souligner que l'Association des producteurs avait, lors du Congrès, rejeté unanimement le projet de loi du ministre Hardy. Le texte qui suit n'engage que son auteur et ne représente nullement une prise de position de l'APFQ.

Mes premières réactions au projet de loi m'avaient laissé croire qu'il ne faudrait qu'un certain nombre d'aménagements mineurs dans la première partie, un seul aménagement important dans la partie concernant le Bureau de surveillance (article 21) ainsi que certains autres aménagements mineurs et une refonte des articles concernant l'Institut, refonte facile à faire en autant qu'on en modifiait le mode de nomination de ses membres et qu'on affirmait plus catégoriquement, et cela dans la loi même, son caractère de "régie".

Le projet de loi tel que déposé m'apparaît soulever des questions plus fondamentales.

L'Institut, par exemple, remplacera-t-il vraiment l'Office du Film du Québec et si c'est le cas, est-ce souhaitable?

Au sujet de ce que le projet de loi appelle la "répartition de la commandite gouvernementale", il est assez vague quant au rôle de l'Institut puisqu'il dit à l'article 35 "L'Institut a pour mandat de répartir, en veillant à la liberté de création et d'expression, les fonds que le ministre destine au secteur privé..." et, à l'article 39 "qu'il doit *collaborer* avec le ministre.. notamment en matière de... commandite gouvernementale.".

Si dans les faits l'Institut a *vraiment* la responsabilité des films de commandite gouvernementale, peut-on espérer que ce gouvernement ou un autre lui laissera la marge d'indépendance qui est souhaitée et désirée puisque pour le moment les sommes "gérées" par l'Institut seront beaucoup plus considérables dans le domaine du film de commandite que dans l'autre?

Je ne vois pas comment nous pourrons arriver à *concilier* le degré d'indépendance qui est nécessaire à l'éclosion d'un cinéma normal et le degré de contrôle qui est nécessaire à un gouvernement quel qu'il soit au sujet de ses propres films de commandite, puisqu'il s'agit dans la plupart des cas de films destinés à *expliciter, publiciser* et même *faire accepter* ses politiques gouvernementales. Qu'est-ce à dire? Très probablement qu'il est de première importance d'établir la distinction entre les oeuvres cinématographiques de fiction et celles qui sont un simple véhicule d'information dans son sens le plus large.

Normalement, pareille loi devrait être structurée de façon suivante:

- le ministre devrait faire une déclaration générale quant aux dispositions de la loi
- puis créer les organismes nécessaires, avec man-

dat statutaire ou mandat délégué selon les cas, dont les objets permettraient de mettre en oeuvre les dispositions de la loi.

Tel qu'il est actuellement structuré, le projet de loi fait ressortir bon nombre d'ambiguités et ouvre la porte à toutes les interprétations quant au rôle que jouera effectivement le ministre désigné.

On verra dans le texte qui suit que j'accorde beaucoup d'importance au fait que le projet de loi doit nettement faire ressortir le "caractère de régie" de l'Institut. Pourquoi cette insistance? Tout simplement parce qu'il existe une "jurisprudence" administrative et législative dans les rapports du ministre ou du cabinet des ministres avec une régie et vice-versa. Autrement dit, on connaît implicitement les rapports ministériels qui s'établissent avec un organisme ayant un net caractère de régie mais on n'arrive pas à cerner ceux qui existeront entre le ministre et l'Institut tel que proposé dans le projet de loi.

Enfin, pour terminer ce préambule, je pense qu'il faut s'opposer au mode de nomination des membres de l'Institut tel que préconisé. Il s'agit d'un mode qui le rendra vite inopérant s'il ne l'est pas dès le départ. Il met en cause la représentativité d'un ou plusieurs organismes du "milieu" et n'indique *aucun mécanisme de vérification* de cette représentativité puisqu'on ne peut logiquement considérer comme un "mécanisme de vérification" l'opinion du ministre responsable. D'un autre côté - et c'est un aspect tout aussi sérieux - les individus nommés l'ayant été sur "désignation" des organismes dont ils font partie ne pourront jamais dans les faits, une fois nommés à l'Institut, faire abstraction des intérêts des premiers responsables de leur nomination, même s'il était souhaitable dans certains cas qu'ils le fassent. Les intérêts qu'ils représenteront sont la plupart du temps trop divergents comme en fait foi d'ailleurs la faillite de la "fédération de l'industrie du cinéma" qui, sans que ses promoteurs l'aient fait dans cette intention, peut être considérée comme un avant-goût ou un "test" de ce que sera la gestion de l'Institut lui-même si ses membres sont nommés comme le préconise le projet de loi.

Il existe une tradition de "consultations privées" dans toutes nominations gouvernementales pour des organismes de ce genre et c'est encore cette tradition qui donne les meilleures garanties que celles qui seront faites à l'Institut ne le rendra pas inopérant.

Je proposerai donc trois hypothèses d'aménagements au projet de loi no 1.

QUELQUES CRITÈRES POUR PORTER UN JUGEMENT

Comme le cinéma constitue l'un des moyens les plus puissants d'expression et de diffusion de la culture, presque tous les pays du monde ont éprouvé le besoin à la fois de le **contrôler** et de le **promouvoir.** A un moment ou l'autre, la plupart des pays ont exercé une plus ou moins grande censure du cinéma et ce n'est que depuis quelques années que quelques pays - encore assez rares - se contentent d'exercer une certaine "surveillance" ou classification, généralement selon deux critères pour lesquels il existe dans le droit de chaque pays une jurisprudence suffisante pour qu'ils restent positifs: celui des "bonnes moeurs" et celui de "l'ordre public".

Quant à la promotion du cinéma, elle s'exerce de façon très différente selon que l'Etat est hautement "autocratique" (Hongrie, Russie et la plupart des démocraties populaires), nettement **dirigiste** (pays scandinaves) et, enfin, selon que l'Etat (Etats-Unis et autres) pratique une politique de **non-intervention** dans l'économie générale.

D'un autre côté, quelle que soit la nature de leur régime politique, plusieurs Etats sont intervenus pour favoriser la promotion du cinéma. Certains l'ont fait de façon assez "discrète" (la France par exemple) parce que leurs "marchés cinématographiques" étaient déjà assez vigoureux pour que leur intervention ne prenne que des proportions incidentes. D'autres, par contre, ont dû intervenir de façon plus substantielle à cause des ressources limitées de leurs marchés cinématographiques. La plupart l'ont fait en tenant compte de "l'économie politique" nationale. C'est ainsi que la Suède dont le gouvernement est plus "dirigiste" que celui du Canada l'a fait différemment.

Quand le gouvernement canadien a résolu de promouvoir le cinéma, il l'a fait selon une formule qui respecte entièrement notre contexte politique. C'est ainsi que la Loi sur la Société de développement de l'industrie cinématographique canadienne a créé une société *"mandataire de Sa Majesté".* La loi britannique rend ce genre de société à peu près indépendante du pouvoir politique (le ministre se réservant l'approbation des règlements administratifs régissant les délibérations et, en général, concernant la conduite et la gestion de son activité) et la tradition ne fait qu'amplifier cette indépendance. Quant à la production des films de commandite gouvernementale, à leur coordination, vente, location etc., elle est restée la responsabilité de l'Office national du Film du Canada, qui répond à un ministre mais se situe en dehors de la structure ministérielle. L'Office national du Film distribue au secteur privé la grande partie des films de commandite gouvernementale, mais ne sont *pas* considérés comme films de commandite gouvernementale ceux que font produire les sociétés de la Couronne, la plupart des "public agencies", que leurs fonds proviennent ou non, en tout ou en partie, du Fonds de revenu consolidé.

Sans qu'aucune législature ne le mentionne le Gouvernement du Canada paraît avoir établi une distinction entre les oeuvres cinématographiques de *fiction* et l'information (dans son sens le plus large) qui utilise *accidentellement* le support cinématographique, encore que cette distinction soit moins apparente du fait que l'Office national du Film ait continué après la création de la Société de développement à produire des oeuvres de fiction.

Jusqu'à ce jour, la Société de développement s'est contentée de favoriser la production. Quant à la distribution, ses *objets* mentionnant qu'elle est en ce domaine habilitée seulement à "conseiller et aider les producteurs de longs métrages canadiens en ce qui concerne la distribution..." (art. 10, sous-paragraphe e), la Société de développement n'a jamais outrepassé ses pouvoirs.

Elle ne pourrait sans doute pas agir très efficacement en ce domaine sans que son action ne représente une intervention beaucoup plus directe de l'Etat.

Quant à toute la question des contingentements, la Société de développement n'a évidemment aucun pouvoir qui lui permettrait d'en édicter.

L'expérience de l'assistance fédérale au cinéma par le biais de la Société de développement est maintenant assez longue pour qu'on puisse juger de ses résultats. Il ne m'appartient pas de porter un jugement là-dessus mais je voulais simplement souligner que l'intervention du Gouvernement du Canada en matière de cinéma s'est faite en respectant de façon stricte notre contexte politique traditionnel.

C'est dans les perspectives de notre "économie politique" qu'il faut placer le projet de loi no 1 intitulé "Loi sur le cinéma" qui vient d'être déposé en première lecture à Québec si l'on veut porter un jugement qui soit objectif.

Selon qu'on soit pour ou contre l'intervention de l'Etat dans le cinéma, selon qu'on la veuille le plus ou moins vigoureuse, selon qu'on minimise ou pas "les apparences de droit" et la tradition de caractère britannique, selon qu'on est plus ou moins au fait des différences réelles (et non pas juridiques) qui existent entre un organisme qui se retrouve ou pas en structure ministérielle, selon la qualité qu'on accorde à l'intervention gouvernementale pour la solution d'un problème comme celui que représente chez nous le cinéma, on peut être plus ou moins en faveur de cette loi no 1.

En d'autres mots, si par ignorance certaines personnes peuvent s'opposer à la loi, il est tout aussi vrai de dire que *par ignorance encore, d'autres personnes peuvent être en sa faveur.*

Puisqu'il ne peut être question en quelques heures de "ré-écrire" cette loi, je vous propose la méthodologie suivante:

1- Les aménagements majeurs dont la loi devrait faire l'objet si on désire qu'elle respecte "l'économie" même de notre régime politique;

2- Les aménagements qui constituent un certain compromis entre l'esprit du projet de loi actuel et l'opinion qui semble prévaloir au sein des producteurs de films telle qu'exprimée à leur congrès de l'Estérel;

3- Enfin les aménagements minima qui s'imposent même si on accepte une intervention aussi "large" de l'Etat.

TROIS HYPOTHÈSES

L'hypothèse no 1

Les aménagements majeurs dont la loi devrait faire l'objet si on désire qu'elle respecte "l'économie" même de notre régime politique.

Depuis les premières années de la révolution tranquille, le Gouvernement du Québec a eu tendance à faire de ses ministères des "organismes" de *législation,* de *planification,* de *coordination* et de *gestion* plus que des organismes *administratifs.* C'est ainsi, par exemple, que le ministère des Affaires sociales (regroupement de celui de la Famille et de la Santé) a cédé à des régies (ou créé des régies) pour l'administration de l'assurance-hospitalisation, l'administration de l'assurance-santé et cédera probablement demain l'administration de la loi de l'assistance sociale à une autre régie. Malgré l'assurance-hospitalisation, les hôpitaux sont restés des "corporations autonomes" même s'ils sont subventionnés entièrement par l'Etat.

On a renforcé le caractère de régie de l'ancienne Commission des Liqueurs en créant la Régie des Alcools, on a institué la Régie de l'Assurance-Dépôts etc.

Ce ne sont là que certains exemples destinés à bien démontrer que le Gouvernement du Québec a beaucoup mis l'accent ces dernières années sur le concept "régie" ou ses équivalents, possédant tous plus ou moins d'indépendance du pouvoir politique mais ayant tous une chose en commun: *leur situation en dehors des structures ministérielles.*

L'opinion juridique préparée par Maître Bernard Courtois de l'étude O'Brien, Hall, Saunders, tend à minimiser le caractère avantageux de cette position. A la page 25 de cette étude, on lit:

"Il est important de souligner que la différence entre ces deux types d'organisme (celui qui est institué au sein d'un ministère et celui qui est en marge des structures ministérielles) ne réside pas dans le degré de contrôle qui est exercé sur leur gestion technique mais plutôt dans une simple différence hiérarchique qui peut donner une apparence plus importante à un organisme constitué en marge des structures ministérielles...

Après avoir reconnu à cette page que cette institution *en marge des structures ministérielles* crée à toutes fins utiles une "apparence de droit", la même étude conclut:

Pour ce qui est de l'intégration de l'organisme dans les structures ministérielles (parlant évidemment de l'actuel Bureau de Surveillance), comme on l'a vu plus haut, cela ne change rien *à son autonomie de fonctionnement.*

Dans la même étude et sans qu'on contredise par la suite cette assertion, on cite un extrait du Traité de droit administratif de Dussault, page 120, qui se lit comme suit:

Doté du statut de sous-chef, *le personnel directeur de ces organismes n'a donc pas à répondre de ses actes devant le sous-ministre en titre du ministère de qui il relève, ce qui constitue le* principal trait distinctif *de ces organismes par rapport à ceux qui sont institués au sein d'un ministère.*

En jargon administratif, le statut de "sous-chef" dont parle Dussault, c'est, à toutes fins utiles, le statut d'un

sous-ministre, c'est-à-dire celui qu'a effectivement l'actuel président de Bureau de Surveillance.

En intégrant le Bureau de surveillance dans la structure ministérielle, le projet de loi non seulement fait perdre à ce Bureau "l'apparence de droit" que lui confère sa situation actuelle mais il réduit l'autorité de son chef à celle d'un *chef de service*.

Quelle est la ligne d'autorité dans les ministères québécois?

Immédiatement après le ministre, il y a le "sous-chef", c'est-à-dire le sous-ministre, puis, s'il y a lieu, le sous-ministre adjoint, puis s'il y a lieu une ou plusieurs directions générales, puis des directions et, enfin, les *services*. On est donc très loin pour le chef de service de la position qu'occupe actuellement dans la hiérarchie le président du Bureau de Surveillance.

Le fait d'être en marge de la structure ministérielle ne confère-t-il qu'une "apparence plus importante" à cet organisme comme le prétend Maître Courtois? La tradition, la coutume, l'usage veut que ni le sous-ministre, ni un directeur général, ni un directeur et à plus forte raison un chef de service ne diffère publiquement d'opinion avec le ministre désigné, une "liberté" que peut à l'occasion et sans coup férir permettre le personnel directeur d'un organisme institué en marge de la structure ministérielle.

Le fonctionnement même de pareil organisme est beaucoup plus facile puisqu'il s'en trouve par la force des choses moins "fonctionnarisé". Quand on sait que le Bureau de surveillance doit souvent agir en dehors des heures régulières, émettre rapidement des décisions etc., cela ne constitue pas un mince avantage.

Quant à la protection que conférerait aux membres du Bureau de surveillance la Loi de la fonction publique si ce projet de loi était adopté, point n'est besoin (comme on semble vouloir le laisser croire) pour le Bureau de surveillance d'être intégré à la structure ministérielle puisque le personnel de nombre d'organismes qui ne le sont pas est *protégé* par cette loi. Ceux de la Régie de l'Assurance-Dépôts le sont, par exemple, et ceux de l'ancien Office d'Information et de Publicité (créé par le Gouvernement Johnson) l'étaient aussi. D'ailleurs, il suffisait de donner acte au projet de loi 52, préparé en 1974 et qui prévoyait cette protection pour les membres du Bureau de surveillance.

•

Ces considérations étant faites (mais il était important de les faire pour la bonne compréhension du reste de cette étude), voici comment pourrait se restructurer la loi sur le cinéma dans l'hypothèse numéro 1.

- ***Conserver à la loi actuelle tous ses objectifs en la débarrassant toutefois de certaines notions subjectives.***

A cet égard, toute mesure "quasi judiciaire" (article 11 du projet de loi actuel) s'appuyant sur la notion des "besoins culturels" de la population risque, par exemple, d'être vivement contestée devant les tribunaux et probablement avec succès.

Quant à la notion de "qualité", elle est évidemment *subjective* et fort attaquable. En éliminant cette notion, on n'élimine pas pour autant "la qualité" puisque l'Institut par les actes qu'il posera et les décisions qu'il prendra précisera ce concept mais dans un contexte qui rendra toute poursuite impossible devant les tribunaux. Laisser cette notion dans la législation ouvre la porte à l'exercice d'un pouvoir discrétionnaire et de ce fait condamnable en droit et en fait.

On peut aussi se demander dans les objectifs qui apparaissent au projet de loi actuel ce que vient faire celui de la promotion du cinéma pour enfants. Cet objectif répond-il aux voeux précis d'un groupe important ou d'une partie de la population?

- ***Laisser à la discrétion du lieutenant-gouverneur en conseil le soin d'édicter les règlements qui peuvent rendre la loi efficace (contingentements etc.) et de statuer sur toute question qui peut en vertu de la loi être le sujet d'un règlement.***

- ***Garder le statut actuel du Bureau de surveillance du Cinéma en augmentant son rôle comme le prévoit le projet de loi (information etc.) et accorder à ses membres la protection de la Loi de la fonction publique.***

- ***Instituer un comité de révision comme le préconise le projet de loi actuel*** avec ces différences que:

1. Ses membres devraient être nommés par le lieutenant-gouverneur en conseil;
2. La durée de leur mandat devrait être précisée.

A ce sujet, malgré les bonnes intentions du législateur actuel qui n'a pas fixé de durée au mandat afin d'avoir un plus large choix de membres (certaines personnes qui ne sont pas prêtes à accepter pareil mandat pour une ou deux années étant probablement prêtes à le faire pour un mandat beaucoup plus court), il me semble que c'est un avantage largement annihilé par la possibilité de nous retrouver devant des membres dont le mandat, pour une raison ou pour une autre, s'éterniserait indûment ou un comité dont la composition varierait si souvent qu'il n'aurait aucune chance d'établir une "certaine jurisprudence" facilitant ses jugements ultérieurs.

- ***Conserver l'Office du Film du Québec (qui est aussi un organisme institué en marge des structures ministérielles)*** en lui donnant les moyens de coordonner la production, l'acquisition, le prêt, la location etc. des films de commandite gouvernementale mais en *restreignant* la définition des films de commandite gouvernementale telle qu'elle apparaît à l'article 1, paragraphe f.

- ***Conserver tous les articles concernant la Cinémathèque nationale du Québec*** mais en restreignant les articles qui concernent le "dépôt légal" des oeuvres cinématographiques.

A cet effet, les propriétaires d'oeuvres cinématographiques ou leurs délégués devraient être obligés de soumettre lesdites oeuvres à la Cinémathèque nationale qui déciderait ou non de les acquérir mais en payant les frais courants des copies de ces oeuvres.

- **Créer un Institut du Cinéma** dont les objets seraient sensiblement ceux qui apparaissent aux articles suivants du projet de loi actuel: 6, 7, 35 et 37.

La loi créant cet Institut devrait faire ressortir nettement *son caractère de régie* en précisant qu'il s'agit d'un *agent de la couronne du chef de la province* (an agent of the Crown in right of the Province) et ses membres devraient tous être nommés par le lieutenant-gouverneur en conseil.

De façon générale, le directeur général de cet Institut devrait exercer les pouvoirs que la Loi de la fonction publique attribue au sous-chef d'un ministère.

L'Institut devrait être administré par au plus sept membres, y compris son directeur général qui serait automatiquement président du conseil. Le directeur de l'Office du Film du Québec devrait siéger d'office au conseil de l'Institut et les six autres membres devraient être nommés par le lieutenant-gouverneur en conseil de la façon suivante:

- deux choisis parmi les fonctionnaires du gouvernement ou d'un agent de la couronne du chef de la province;
- trois choisis dans le "milieu" de l'industrie *mais à l'entière discrétion* du lieutenant-gouverneur en conseil.
- un choisi en dehors du milieu de l'industrie cinématographique et étant "réputé" représenter les consommateurs de cette industrie.

Tous les articles du projet de loi actuel concernant le fonctionnement de l'Institut, les conflits d'intérêt et les dispositions financières peuvent rester sensiblement les mêmes, compte tenu des aménagements qui précèdent.

Il est entendu, par exemple, que la notion de "contrat" apparaissant dans le projet de loi actuel et n'ayant aucun précédent dans notre législation devrait être précisée si elle est conservée, que la déclaration générale d'intérêts des membres de l'Institut les dispensant de toute déclaration particulière n'est valable qu'en autant que les faits déclarés à l'occasion de cette déclaration générale ne subissent pas de modifications ultérieures.

Enfin, quant à l'administration provisoire prévue par le projet de loi actuel, elle devrait être *rendue conforme* à la procédure prévue en pareil cas pour toute autre "régie" ou organisme équivalent institués par le Gouvernement du Québec.

•

Avant de conclure cette hypothèse no 1, il convient de souligner que certaines définitions de l'article 1 du projet de loi peuvent prêter à des interprétations difficiles, notamment celle qui fait d'un film une "oeuvre cinématographique ou audio-visuelle".

Les définitions suivantes m'apparaîtraient plus claires:

OEUVRE AUDIO-VISUELLE: toute oeuvre enregistrée sur pellicule par le moyen de la cinématographie ou de la photographie.
FILM QUEBECOIS: Toute oeuvre audio-visuelle enregistrée sur pellicule par le moyen de la cinématographie et conforme aux exigences des articles...

Hypothèse no 2

Les aménagements qui constituent un certain compromis entre l'esprit du projet de loi actuel et l'opinion qui semble prévaloir au sein des producteurs de films, telle qu'exprimée à leur congrès de l'Estérel.

Dans cette hypothèse, le Bureau de Surveillance du cinéma demeure le même que celui qui est décrit à l'hypothèse no 1, l'Office du Film du Québec et tout le rôle qui lui est dévolu à l'hypothèse no 1 devient à *l'intérieur* de la structure du ministère des Affaires culturelles une *direction, tout comme la Cinémathèque nationale (dont le projet de loi actuel ne définit pas précisément le statut) et les deux directions sont placées sous l'autorité d'une direction générale du cinéma.*

Dans cette hypothèse, deux organismes qui se retrouvent en marge des structures ministérielles dans l'hypothèse no 1, intègrent donc celles-ci.

L'institut du Cinéma, lui, demeure tel qu'il est présenté dans la première hypothèse.

Hypothèse no 3

Les aménagements minima qui s'imposent même si on accepte une intervention aussi "large" de l'Etat.

Dans cette hypothèse, tous les organismes précités, à l'exclusion de l'Institut du Cinéma, deviennent des directions du ministère des Affaires culturelles sous l'autorité d'une direction générale, y compris l'actuel Bureau de Surveillance.

Quant à l'Institut, il pourrait à l'extrême rigueur rester sensiblement tel que le définit le projet de loi actuel à la condition expresse que le mode de nomination de ses membres soit modifié selon les termes de l'hypothèse no 1 et que la notion de "contrat" soit pleinement et clairement définie afin d'affirmer législativement son caractère d'indépendance du pouvoir politique.

CONCLUSION

Quelle que soit l'hypothèse qu'on retienne et quels que soient les aménagements qu'on puisse souhaiter à l'intérieur de ces hypothèses, il est entendu que les articles 1, 3, 11, 14, 21, 27, 30, 31, 37, 38, paragraphe g, 44 et 64 doivent être amendés selon l'esprit indiqué plus avant.

Quelle que soit aussi l'hypothèse retenue, il m'apparaît essentiel que le comité de révision se situe *hors des structures ministérielles* comme c'est, je pense, l'intention du ministre actuel.

CLASSIFICATION ET PRESSIONS POLITIQUES

par jean-pierre tadros

"C'est une des pratiques constantes de nommer sur ce bureau (de censure) des "personnes" qui ont des accointances politiques. Le poste de censeur a semble-t-il toujours été considéré comme une prébende plus que comme un emploi. Le bureau s'est ainsi perdu de réputation et l'on peut dire qu'il est tenu en grand mépris par tous les gens du cinéma, et ce depuis longtemps. Il s'est donc inévitablement glissé dans son fonctionnement toutes sortes de pratiques discutables qu'il sera difficile d'extirper. Pour être justes, reconnaissons que le bureau a toujours été soumis à toutes sortes de pressions indirectes, en particulier celles venant de groupes qui se jugeaient chargés de la moralité publique. On en est ainsi arrivé à vouloir que le bureau de la censure "transforme" les films."

Cette citation, qui nous ramène en 1961, nous l'avons extraite du "Mémoire du Comité provisoire pour l'étude de la censure du cinéma", plus connu sous le nom de "Rapport Régis". Si elle nous apparaît aujourd'hui à nouveau d'actualité, c'est que le problème de la censure, ou plutôt de la classification, a été remis de l'avant par le projet de loi sur le cinéma.

Cette loi, on le sait, abolira l'actuel Bureau de surveillance du cinéma pour le remplacer par un Service de classification des films relevant directement du ministre des Affaires culturelles. Jusque là, il n'y a pas tellement à s'émouvoir; on pourrait même se réjouir devant le chemin parcouru. De "censure" proprement dite on est passé en 1967 à la "surveillance", et voilà que nous nous trouvons en 1975 tout simplement à la "classification".

Si on avait bien enterré en 1967 notre Bureau de censure qui depuis 1911 "censurait" à tour de bras, voilà que notre Bureau de surveillance du cinéma agonise de par la volonté du ministre des Affaires culturelles. Et de ces cendres devrait naître un Service de classification qui ne ferait que classifier les films dans l'une des trois catégories déjà existantes: film pour tous, film pour adolescents et adultes et film réservé aux adultes *avec ou sans avertissement*. Est-ce donc à dire que tous les films pourront être montrés au Québec? Qu'il n'y aura plus de films refusés? Que non!

De ce côté-là, que tout le monde se rassure: le projet de loi-cadre est aussi stricte sur ce point que la Loi du cinéma de 1967 qui donnait naissance au Bureau de surveillance. Cette loi indiquait clairement que le Bureau de surveillance avait le devoir d'examiner tout film que l'on se propose de projeter au Québec et de lui accorder un visa "si, à son avis, sa projection ne porte pas atteinte à l'ordre public ou aux bonnes moeurs". Or, le service de classification sera soumis exactement aux mêmes exigences. Alors, qu'on n'aille pas dire qu'il n'y aura plus aucun contrôle sur les films qui seront projetés.

Qu'est-ce que cache alors ce changement de nom? Puisque l'actuel Bureau de surveillance du cinéma et le futur Service de classification devront répondre aux mêmes exigences de la Loi, qu'est-ce donc qui change? Tout simplement que l'actuel Bureau de surveillance du cinéma était autonome, alors que le futur Service de classification relèvera directement de l'autorité du ministre des Affaires culturelles. Et la différence est importante.

C'est là en effet qu'il faut avoir en mémoire la citation du rapport Régis. Un Service qui aura à distribuer

des visas d'exploitation à tous les films devant être projetés au Québec, sera inévitablement soumis à toutes sortes de pressions. Il est donc important que ce Service ou Bureau — appelons-le comme on veut — soit dissocié du pouvoir politique. C'est un impératif, et même en France on s'en est aperçu.

La courte histoire du BSC est là pour nous rappeler d'ailleurs les bienfaits de l'autonomie de ce Bureau de surveillance du cinéma. Les affaires tristement célèbres entourant les films *I, A Woman, Pile ou face* et *Sex and The Office Girl* sont là pour nous le rappeler. Ces "groupes" qui s'estiment "chargés de la moralité publique" existent toujours et ne demandent qu'à pouvoir se manifester à nouveau. Et puis, il y a la censure politique, plus subtile elle, qui nous pend au nez. Qu'on se rappelle les évènements d'octobre 1970: à ce moment l'ordre public était "menacé" parait-il, et un bon censeur relevant d'une instance politique aurait pu s'en donner à coeur joie.

Non, les dispositions prévues dans la loi-cadre du cinéma et prévoyant l'abolition du Bureau de surveillance du cinéma sont inadmissibles. Mettre le Service de classification directement sous l'autorité du ministre des Affaires culturelles, c'est nous ramener dix ans en arrière. Et de ça, on n'en avait pas besoin.

Certes, on a toujours rêvé au Québec d'une régie du cinéma qui regroupait le Bureau de censure et l'Office du film du Québec. Notre petite expérience aurait dû nous enseigner qu'il était impératif de conserver au Bureau de surveillance son autonomie et son caractère quasi-judiciaire. Les leçons de l'histoire n'auront donc pas servi.

On verra donc maintenant à nouveau certains distributeurs entreprenants (et je n'ai rien contre eux) faire pression auprès de l'autorité politique pour qu'on accorde le visa à tel film ou tel autre: ou alors qu'on accélère les procédures de classification; etc. Et on verra d'autres groupes de pression, bien intentionnés eux, aller s'inquiéter de la projection de tel film et de tel autre. Et comme un ministre des Affaires culturelles quel qu'il soit a des électeurs, et une caisse électorale, alors il ne pourra qu'être sensible à ces mouvements d'opinion. Et de la classification on retournera imperceptiblement à la censure...

photo Guy Borremans

REVENDICATIONS DES PROPRIÉTAIRES DE SALLES

Ce mémoire a été remis au ministre Denis Hardy par l'Association des propriétaires de salles du Québec le 15 avril. Il était rendu public le même jour. Le langage est dur, les revendications précises...

C'est avec une certaine déception que nous avons pu constater que le projet de loi numéro 1 semble vouloir diviser l'industrie cinématographique au Québec en deux classes: celle des créateurs, qui ne doit répondre à aucune contrainte et qui ne peut que bénéficier d'octrois, de subventions et d'aide par l'entremise d'allocations de fonds publics et l'autre classe, celle des distributeurs et des propriétaires de salles à qui on n'offre que des mesures coercitives, de contrôle et d'ingérence, s'apparentant presque à une expropriation déguisée sans compensation.

Il ne fait aucun doute que l'esprit qui se dégage du projet de loi numéro 1 est à l'encontre des buts que s'étaient fixés tous les représentants de l'industrie lors de l'élaboration et de la présentation du mémoire conjoint d'octobre 1971. A cette époque, les représentants des différents secteurs formant l'industrie cinématographique au Québec étaient profondément convaincus que la seule façon de promouvoir cette industrie était de stimuler tous les secteurs, sans exception, afin que par le dynamisme et le succès de tous ses membres cette industrie puisse accroître son rôle dans le domaine culturel au Québec.

D'autre part, il nous a toujours semblé que le but de toute législation dans ce domaine devait viser à intéresser le spectateur à choisir le cinéma parmi un nombre de plus en plus grand de possibilités d'expression et de divertissements. Il est certain que le spectateur n'acceptera jamais de consommer un produit qui ne lui convient pas, et aucune législation ne pourra l'y obliger.

Les membres du conseil d'administration de notre Association se sont réunis pour étudier en détail le projet de loi sur le cinéma et il a été résolu de vous faire part des recommandations suivantes:

1 - Article 8

Bien que le mot "contingentement" ne soit pas utilisé dans le projet de loi, son principe se retrouve clairement énoncé à l'article 8.

Les membres de notre Association ont bien souvent discuté avec vous et avec les représentants de votre ministère la question du contingentement. En général, nos membres sont disposés à coopérer afin d'assurer que toute politique visant à encourager la production de films québécois de qualité puisse s'assurer des débouchés d'exploitation correspondants. Toutefois, les propriétaires de salles ne peuvent admettre qu'une programmation obligatoire, quelle qu'elle soit, ne soit pas assortie d'une compensation juste et équitable pour les pertes financières que pourrait occasionner une telle politique pour l'exploitant. Dans le projet de loi on n'exige pas des producteurs, des réalisateurs et des techniciens qu'ils s'engagent sans compensation à produire des films québécois. Au contraire, on prévoit des modalités législatives qui laissent entrevoir l'élaboration d'une procédure d'aide à la production. Il faut donc traiter la distribution et l'exploitation sur le même pied et prévoir, sans équivoque, que toute mesure de programmation obligatoire ou de contingentement devra nécessairement être assortie d'un programme de compensation adéquate. Il faudrait donc ajouter un troisième alinéa à l'article 8 comme suit:

"Tout règlement adopté pour les fins du présent article devra prévoir une compensation égale à la perte subie par

tout propriétaire et exploitant de salles de cinéma relativement à la mise en application de tel règlement."

D'autre part, cette politique de compensation pourrait s'insérer très bien dans le mandat qui est confié à l'Institut, puisqu'à l'article 37, aux sous-paragraphes a) et b), il est question de promouvoir et soutenir financièrement la diffusion et l'exploitation de films québécois de qualité et de stimuler et encourager la distribution, la diffusion et l'exploitation des fiims de qualité au Québec.

2 - Articles 9 et 10

La loi du Bureau de la Statistique (S.R. 1964 Chap. 207) a été conçue pour permettre la collation de statistiques, tout en protégeant l'intégrité des individus et des commerçants faisant affaires au Québec. Nous sommes donc étonnés de voir la rédaction actuelle des articles 9 et 10 dans une Loi du cinéma, ces articles ayant pour effet immédiat d'apporter un amendement à une loi d'application générale en vue d'affecter seulement certains membres de la communauté québécoise.

D'autre part, ces articles ne sont dirigés que contre les distributeurs de films et les personnes exploitant des salles de cinéma au Québec. Qu'arrive-t-il des producteurs, des réalisateurs, des syndicats?

D'autre part, les principes de confidentialité et du secret dans la conduite des affaires n'y sont pas respectés. En effet un principe important de la loi constituant le Bureau de la Statistique prévoit que les données statistiques ne peuvent jamais être publiées ou utilisées de façon à identifier une personne particulière. Cette protection qui a toujours été reconnue et qui est essentielle à la conduite normale des affaires est absente dans le projet de loi.

Les propriétaires de salles n'ont aucune objection à donner des statistiques. Ils le font présentement sans difficulté. Si la loi actuelle du Bureau de la Statistique n'est pas suffisamment large pour permettre l'obtention des renseignements que requiert le ministre des Affaires culturelles, il y aurait lieu alors de modifier la loi actuelle, après un débat public qui permettrait à toutes les parties concernées de se faire entendre.

Les seules statistiques auxquelles le ministre doit avoir droit sont les statistiques relatives à une classe complète d'individus et non aux individus eux-mêmes. Seules nos lois fiscales, pour des raisons d'ordre public, permettent l'utilisation de données se rapportant à des individus et non à des classes. La loi sur le cinéma ne doit pas déroger à ce principe.

Les articles 9 et 10 doivent donc être biffés du projet de loi.

3 - Article 11

Ici encore pour une raison que nous comprenons mal, le ministre, dans le premier alinéa de cet article se voit accorder le pouvoir d'intervenir dans les domaines de la distribution et de l'exploitation mais non dans les autres domaines du cinéma. Cette intervention a lieu à la discrétion du ministre puisqu'on emploie les mots "s'il est d'avis...", sans établir de critères ou de barêmes et sans donner la possibilité aux personnes affectées d'être entendues.

Le pouvoir d'annuler les transactions résultant du deuxième alinéa équivaut, tout au moins, à un pouvoir d'expropriation. En effet, une telle disposition affecte considérablement la valeur marchande des entreprises oeuvrant dans le domaine par l'insécurité qu'elle interjette dans le commerce. Encore ici aucun barême, aucun critère qui pourrait définir l'étendue du pouvoir accordé au ministre. Il devient donc presque impossible pour celui qui veut vendre son entreprise de négocier librement le prix de vente de son entreprise sans tenir compte du danger que cette vente pourrait être annulée. L'acheteur éventuel, pour sa part, devra prendre des mesures pour se protéger au cas où le ministre décidait d'annuler la transaction. L'effet global de cette ingérence ne peut être que néfaste.

L'article 11 devrait donc se lire comme suit:

"11 - Le ministre peut intervenir à l'encontre de pratiques ayant cours dans le domaine du cinéma au Québec, s'il est prouvé que ces pratiques sont de nature à contrecarrer les besoins culturels de la population en la privant de films de qualité ou en retardant indûment leur présentation.

Dans l'exercice de ce pouvoir, le ministre peut interdire de telles pratiques restrictives et obtenir de la Cour Supérieure ou de ses juges les injonctions appropriées."

4 - Article 27

Le deuxième paragraphe de l'article 27 prévoit que le doublage et le sous-titrage des films dont la version originale n'est pas en français doivent être effectués entièrement au Québec, sous réserve des exceptions qui sont mentionnées.

Nous vous avons déjà fait part à maintes reprises des problèmes que pourrait soulever la mise en application de cette disposition et nous ne pouvons que réitérer les mises en garde que nous vous avons déjà faites et vous prier de procéder avec la plus grande prudence dans ce domaine, les conséquences d'une telle politique pouvant être absolument désastreuses pour les propriétaires de salles.

Nous osons espérer que dans l'élaboration d'une politique touchant le doublage et le sous-titrage, les représentants du ministère des Affaires culturelles prendront contact avec l'Association et avec les autres membres de l'industrie afin que ces règlements puissent vraiment avoir l'effet bénéfique souhaité de tous.

Conclusion

L'Association des propriétaires de cinémas du Québec est heureuse que le projet de loi sur le cinéma ait enfin été déposé. Il est maintenant possible de connaître officiellement la politique qu'entend suivre le gouvernement du Québec dans cette matière et de participer au développement de cette politique.

Dans l'élaboration d'une politique globale du cinéma au Québec, il est essentiel que tous les secteurs oeuvrant dans ce domaine soient impliqués et soient disposés à coopérer d'une façon positive à l'évolution et au développement de toute l'industrie. Il ne doit donc pas être question d'axer ce développement, même en partie, sur des mesures coercitives dirigées uniquement contre deux des secteurs composant cette industrie, soit la distribution et l'exploitation.

A l'intérieur d'un régime qui accordera aux propriétaires de salles un traitement égal à celui accordé aux représentants des autres secteurs de l'industrie, vous pouvez être assuré d'ores et déjà de la participation active des membres de notre Association au développement et à l'épanouissement du cinéma au Québec. Par contre, nos membres sont prêts à combattre avec acharnement toute mesure qui violerait leur liberté de citoyens.

RAPPORT PROVISOIRE DE L'OFFICE DES COMMUNICATIONS SOCIALES

L'Office des communications sociales a participé aux rencontres de l'industrie cinématographique avec le ministre Hardy.

Notes préliminaires

● L'O.C.S. est un organisme autonome poursuivant l'objectif normatif suivant: "favoriser l'enrichissement de l'homme et de la société en rapport avec les grands moyens de communication dans une perspective culturelle, sociale et religieuse".

Dans le domaine du cinéma, il exerce son action surtout auprès des consommateurs, mais il ne se présente pas comme leur représentant attitré.

● Le présent rapport est provisoire car il est impossible de porter un jugement pertinent sur plusieurs parties importantes du projet de loi sans avoir en mains les règlements.

● Cette étude est forcément sommaire, étant donné le peu de temps dont l'O.C.S. a pu disposer depuis la déposition du projet de loi.

Appréciation générale

Sous la réserve de ce qui a été mentionné dans les Notes préliminaires, nous estimons:

● que le projet de loi, en autant que l'on puisse en juger présentement, constitue dans son ensemble un document de base valable en vue de l'adoption d'une loi-cadre sur le cinéma;

● que la Politique cinématographique énoncée au Chapitre II est acceptable;

● que le principe d'une nette séparation entre, d'une part, la "responsabilité du Ministre et du Gouvernement" (Ch. III) et, d'autre part, la responsabilité de "L'Institut québécois du cinéma" (Ch. IV) est opportun;

● que des amendements substantiels sont nécessaires pour que les chapitres III et IV soient en cohérence avec la Politique énoncée au chapitre II.

Amendements substantiels

Art. 8

Remplacer le mot "peut" par "doit" à la 2è ligne.

Art. 12 et 13

Tels qu'énoncés, ces articles ne permettent pas de voir clairement si le "service de classification" aura l'autonomie voulue pour bien remplir sa tâche selon la visée de l'objectif mentionné à l'art 3: "la liberté de création et d'expression".

Parmi les éléments importants qui devraient être inscrits ici dans la loi, mentionnons: le mode de nomination, la durée des mandats et les pouvoirs de la direction qui devraient être tels que cette dernière soit, dans son travail de classification, à l'abri de toute intervention autre que celles prévues de la part du comité de révision; la préparation de règlements (à être soumis au lieutenant-gouverneur en conseil) comportant en particulier les critères de classification des films et l'obligation de rendre publiques les décisions prises ainsi que leur motivation.

Selon les modifications apportées aux art. 12 et 13, il y aura lieu de réviser d'autres articles de la loi pour fins de concordance.

Art. 14

Modifier le premier alinéa de la façon suivante: "Le directeur est chargé de fournir au public des renseignements objectifs, conformément aux dispositions pertinentes des règlements, sur les films présentés dans les salles de cinéma du Québec."

Modifier le second alinéa de la façon suivante: "Il peut à cette fin imposer aux distributeurs et aux propriétaires de salles l'obligation de divulguer ces renseignements, en tout ou en partie, de la manière prévue par les règlements."

Art. 15

Supprimer "sous l'autorité du ministre". N'apparaît pas nécessaire étant donné l'art. 12 et l'art. 22.

l'OCS

Art. 21

Modifier "trois membres nommés par le ministre" par "trois membres nommés par le lieutenant-gouverneur en conseil". Et préciser la durée du mandat des cinq membres, qui devrait être assez longue (5 à 7 ans).

Obliger le Comité de révision à motiver ses décisions et à rendre publiques les décisions et les motivations.

Art. 22

Ajouter l'alinéa suivant à la suite du premier: "De même, tout groupement représentatif qui n'est pas satisfait de la décision rendue au sujet de quelque film que ce soit peut en tout temps en appeler au comité de révision". (Apporter des précisions sur la représentativité et la façon de faire appel dans les règlements).

Art. 33

Remplacer le terme "intégration" par "coordination".

Art. 44

Remplacer "et du commerce" par "du commerce et du public des consommateurs".

Art. 45

Remplacer le terme "suggérer" par "recommander".

Remplacer "les suggestions" par "les recommandations".

Art. 59

Réduire l'article à: "Le ministre reçoit tous les procès-verbaux des réunions des membres".

Art. 69

Remplacer "à la demande de l'un des" par "à la demande solidaire de trois".

Remplacer "s'il a raison de croire" par "s'il peut démontrer à la satisfaction du lieutenant-gouverneur en conseil" en b), d) et e).

Observations particulières

Art. 4

L'expression "oeuvres audio-visuelles" est utilisée ici (et ailleurs) sans qu'elle ait été définie. Cette définition devrait apparaître dans l'art. 1.

Art. 14

Modifier l'ordre des articles ainsi: 16, 15, 14 (suite plus logique)

Art. 18

Remplacer le terme "catégorie" par "une large partie des spectateurs".

Art. 20

Remplacer "du respect de la personne humaine" par "du respect des convenances généralement admises par le milieu".

Art. 37

Préciser le sens du terme "rentabilité" en ne le limitant pas au seul sens de la rentabilité financière. Le terme anglais "soundness" semble plus approprié. En français celui de "bien-fondé" serait sans doute plus heureux que "rentabilité".

Dans l'énoncé de la politique (ch. II), il est question du développement du cinéma pour enfants. On y revient à l'article 37 d) en termes vagues et généraux. Il serait souhaitable que des précisions soient apportées à ce sujet dans les règlements, v.g. suppression des frais de classification, assistance financière pour la distribution...

29 avril 1975

UN LABORATOIRE AVEC
INSTALLATION COMPLETE POUR LA
COULEUR. EASTMAN COLOR —
TOUS LES EKTACHROME 16MM.
35MM — 16MM — SUPER 8MM
BANDE MAGNETIQUE
TRANSFERT OPTIQUE
LE PREMIER LABORATOIRE
CINEMATOGRAPHIQUE A MONTREAL
POSSEDANT L'ANALYSEUR DE
COULEURS TRANSISTORISE HAZELTINE
POUR CORRECTIONS DE COULEURS
DE SCENE A SCENE. INSTALLATION
COMPLETE POUR LE NOIR ET BLANC.

NOTEZ NOTRE NOUVELLE ADRESSE:

LES LABORATOIRES DE FILM QUÉBEC
1085, RUE SAINT-ALEXANDRE
MONTREAL 128, QUEBEC
(514) 861-5483

Pour la première fois au Québec un répertoire complet de l'industrie cinématographique

des noms
des adresses
des renseignements
sur tout et
sur tous

$5.00

EN VENTE
dans les librairies
et à
Cinéma/Québec
C.P. 309
Station "Outremont"
Montréal, Québec
Tél.: (514) 272-1058

le SNC

POLITIQUE DU SYNDICAT NATIONAL DU CINÉMA

Ce texte est extrait des résolutions adoptées par le Syndicat national du cinéma lors de son premier Congrès qui a eu lieu les 7, 8, 9 mars. Il ne représente pas une prise de position du Syndicat face au projet de loi-cadre du ministre Hardy qui n'était pas connu au moment du Congrès. Ces résolutions définissent cependant fort bien les préoccupations du SNC et de ses membres.

Commission générale de l'industrie

Il a été résolu d'adopter la politique suivante:

L'institution par le gouvernement provincial d'une Commission générale de l'Industrie cinématographique québécoise dont les fonctions seraient de régir et de coordonner toutes les activités cinématographiques au Québec et qui serait munie du pouvoir et des fonds nécessaires à cette fin.

Composition

Cette Commission serait composée d'un délégué de chacune des composantes suivantes de l'industrie:

1. les techniciens du S.N.C. (tel qu'il existe présentement ou éventuellement élargi aux autres travailleurs-techniciens oeuvrant dans un domaine de l'industrie);
2. les réalisateurs
3. les cinéastes de l'O.N.F.
4. les auteurs, musiciens et interprètes
5. les acteurs
6. les distributeurs
7. les producteurs
8. les exploitants
9. les entreprises de services (labs, studios, loueurs, etc.)
10. les consommateurs

... étant entendu que seules les Associations représentant une majorité de fonds ou d'individus québécois peuvent participer au choix de chacun des délégués.

Financement

Cette Commission se financerait à même:

1. un prélèvement substantiel (30%) du profit net réalisé au Québec sur des films étrangers, que ce soit par des entreprises locales ou étrangères;
2. la taxe d'amusement dans son entier;
3. la taxe d'affaire payée par les exploitants;
4. les impôts provinciaux payés par les entreprises oeuvrant dans le domaine cinématographique d'une façon ou d'une autre;
5. la négociation avec le gouvernement fédéral pour récupérer certains fonds accumulés au Québec via les mécanismes de taxation, d'importation et d'imposition.

Mandat

Cette Commission aurait, entre autres choses, le mandat suivant:

1. investir dans la production de films québécois selon des modalités qu'elle définira elle-même avant de devenir opérationnelle;
2. appliquer toutes les mesures incitatives qu'elle jugerait à propos d'établir pour favoriser les secteurs de l'industrie ou du cinéma qu'elle jugerait défaillants;

3. veiller à l'application des lois de contingentement et d'échange selon un taux progressif ajusté à la croissance de la production;
4. favoriser la création d'un Comité consultatif de coordination des prix et des salaires dans l'industrie;
5. favoriser la création d'une Commission des Standards techniques qui veillerait à l'établissement et au maintien du standard technique de toute l'industrie;
6. instaurer et veiller à l'application d'un régime de retour automatique d'un pourcentage du box-office aux producteurs québécois.

Contingentement et contrats d'échange

Il a été résolu d'adopter la politique suivante:

Contingentement:

Que les salles de projection du Québec soient dorénavant assujetties aux normes suivantes:

1. au moins 25% du temps-écran par salle, par trimestre, occupé par des longs métrages québécois conçus expressément pour la diffusion en salle;
2. tous les longs métrages québécois ou autres obligatoirement précédés d'un court métrage expressément conçu et exécuté pour la diffusion en salle;
3. 80% des courts-métrages par salle, par trimestre, soient québécois.

Contrats d'échange:

Que soit envisagée la possibilité d'imposer aux sociétés qui font entrer des films étrangers au Québec l'obligation d'acheter ici et de distribuer à l'étranger, en échange, un certain nombre de films québécois.

Aux fins d'application de cette résolution, les critères de définition d'un FILM QUEBECOIS sont essentiellement:

1. *la conception*, comprenant la scénarisation, la réalisation et la pré-production;
2. *l'exécution*, comprenant l'exécution technique tant au tournage qu'à la post-production, l'exécution artistique tant au niveau des acteurs que des musiciens, et l'exécution administrative tant au niveau des administrateurs eux-mêmes qu'au niveau de la provenance des fonds.

Comité permanent aux affaires politiques et externe

Il a été résolu:

Que le S.N.C. institue un Comité permanent aux Affaires politiques et externes dont le mandat général serait d'élaborer, en collaboration avec l'excétuf, toute politique externe du S.N.C. et dont les premiers mandats seront:

1. d'évaluer le nombre des travailleurs non-syndiqués et d'étudier les moyens de les intégrer au S.N.C., afin de réaliser la syndicalisation de tous les travailleurs du cinéma;
2. d'inviter les représentants de la Fédération des Communications (CSN) à venir lui exposer les réalités d'une affiliation éventuelle;
3. d'établir des relations avec le Syndicat Général du Cinéma et de la Télévision (O.N.F.) l'Union des Artistes l'Association des réalisateurs de films du Québec la Société des Auteurs chacune séparément, afin de coordonner nos politiques internes avec les leurs.

Proposition rejetée

Une proposition de l'Atelier no. 3 a été rejetée.
Elle concernait l'auto-gestion des travailleurs québécois du cinéma.

photo Guy Borremans

photo Guy Borremans

document

POUR UNE DÉCOLONISATION DU CINÉMA QUÉBÉCOIS

par andré pâquet

Avertissement

Le texte qui suit devait faire partie d'un Livre Manifeste que prépare actuellement l'Association des réalisateurs de films du Québec (ARFQ) à propos de la loi-cadre sur le cinéma. Les événements des dernières semaines sont venus confirmer plusieurs des analyses faites, de même qu'ils ont ré-actualisé plusieurs des réflexions et des propositions de travail qui composent la dernière partie de cette étude.

Devant cette situation d'urgence, l'exécutif de l'ARFQ qui a pris connaissance ce cette version, endosse son contenu et en a autorisé la publication immédiate. Cependant ce texte doit faire l'objet d'une refonte et d'un travail plus collectif en vue d'élargir et de développer sa réflexion.

Toutefois sa valeur de document "en vrac" justifie sa publication. J'espère qu'il saura susciter plusieurs débats et qu'il sera perçu dans cette perspective comme un outil de défrichement.

A.P.

POURQUOI LES MAJORS SONT «MAJORS» ?

Mais la caméra n'a pas eu de chance. Elle a été inventée alors qu'il n'existait nul pays où ne régnât le capital. Dziga Vertov (1926)
(in) **Articles, Journaux, Projets.** Ed. 10-18, Paris.

Il faut donc commencer par le commencement. S'il s'agit de nommer le rapport de force qui, au cinéma comme dans le cadre plus global de la société québécoise détermine les conditions objectives de la *production,* il faut, dans ce premier temps, voir les conditions historiques qui constituent le mécanisme même de notre domination.

Ainsi dans le contexte qui nous intéresse, il me semble important de procéder à cette identification: celle qui explicite le rôle des Majors américains dans ce rapport de forces. De voir pourquoi les Majors sont "majors". Mais aussi dans un deuxième temps, de voir quel est le rôle des structures en place ici au Québec qui contribuent à perpétuer ce rapport de forces. Et plus fondamentalement de démontrer l'historicité de cette situation afin de reconnaître l'ennemi principal qui est le système capitaliste de cinéma, pour ne pas dire le système capitaliste tout court.

Ce système de cinéma, il faut bien le dire, existe partout dans le monde. Il fonctionne encore aujourd'hui selon des normes qui sont celles établies depuis ses débuts il y a de cela 75 ans, à savoir: une formule "d'exploitation" des films qui n'a pas changé depuis l'invention du cinéma et qui est essentiellement basée sur la *spéculation.* Ce cadre a peut-être permis (ou toléré) la création de films importants, de films étapes. Mais si on y regarde de plus près, ces "oeuvres" ont vu le jour à travers toutes sortes de contradictions qui furent en somme autant d'entraves à la création d'un cinéma libre, et libérateur. Ces oeuvres-là ont donc toujours été le fait des cinéastes, des créateurs. Elles n'ont jamais été le fait des structures. Il s'est toujours agi de résultats d'autant de combats qui allaient à l'encontre des structures existantes, et au mieux, d'un hasard ou de conditions historiques particulières.

On en revient donc au Québec, et à l'importance d'une loi cadre dans le contexte culturel dans lequel nous sommes. Et par là, à la nécessité de dénoncer les Majors. Dénonciation qui pourrait se faire avec des statistiques, mais qui doit aussi se faire par des faits, objectivement, en démontrant le mécanisme de monopolisation du cinéma, entrepris historiquement par les grandes corporations américaines dans les conditions du capitalisme, en démontrant aussi les mécanismes de collusion des gouvernements et des bourgeoisies locales afin de voir le rôle joué par ces derniers dans cette conspiration. Des faits donc qui montrent comment, sous la loi de la Libre Entreprise, de la Plus-Value, de l'Economie de Marché et de l'attitude expansionniste qui en résulte, la structure même des Majors, dans le capitalisme avancé, se caractérise l'appartenance de ces mêmes Majors, à des structures monopolistiques multinationales. Dans ce contexte, les chiffres (quand ils existent!!!) font figure d'illustration dans le texte.

Ce qui me semble donc prioritaire, c'est justement, de démonter historiquement et analytiquement ce mécanisme expansionniste. De démontrer comment il peut aller jusqu'à s'infiltrer, et/ou s'insérer dans des structures apparemment protectrices. Comment, souvent aussi ces mêmes structures tant et tant réclamées n'ont que consolidé l'emprise du capital sur la culture d'un peuple. C'est là un phénomène qui n'est pas unique au Québec. L'histoire du cinéma mondial en est "pavée".

Il faut donc retourner à l'Histoire. Se donner une mémoire, lacune souvent fondamentale au Québec, afin de voir la partie cachée du système de cinéma capitaliste. Cachée par le temps et un "enseignement" biaisé, et jamais remis en question. De voir comment ces conditions historiques sont celles-là mêmes sur lesquelles le commerce américain et les banques ont spéculé pour asseoir leur domination économique et par conséquent culturelle. Cela s'appelle aussi *l'aliénation.*

Historique

Voyons donc, dans cette optique, ce qu'a été le *Coup d'Etat Pathé.* Cette "conspiration", véritable coup d'état, est fondamentale à la compréhension et/ou à la démystification de la partie exploitation (comment les films circulent, comment le public voit les films) de l'appareil cinématographique tel qu'il existe presque depuis son invention. La description de ce phénomène historique, on la doit à Roger Boussinot dans son livre **Le cinéma est mort! Vive le cinéma!** (1) Et je cite:

En 1907 (soit douze ans après l'invention du cinéma) Charles Pathé qui était beaucoup plus futé que ses concurrents, s'avisa que le système de diffusion des films instauré dès le premier jour présentait une faille extrêmement dangereuse: n'importe qui pouvait acheter une copie et en disposer à son gré.

Il comprit qu'il y avait beaucoup mieux à faire, et décida de louer au lieu de vendre. On appela ça le "Coup d'état Pathé". Ce sont les effets de ce "coup d'état" qui influencent encore le cinéma aujourd'hui.

Le danger du système antérieur à 1907 était une tentation: celle de se contenter d'un petit bénéfice sur la vente de chaque copie en se réjouissant sottement d'en vendre beaucoup, de plus en plus, non seulement aux forains, mais aux particuliers. Le danger, c'était que s'instaurât un système de librairie du film. Que l'industrie portât son effort sur la fabrication en série de projecteurs de cinéma bon marché et que chacun en possédât un chez soi.

(...) Charles Pathé jugea qu'il était vraiment trop bête d'instaurer d'emblée une véritable "consommation de masse" de pellicule cinématographique alors qu'il était si facile

de vendre simplement de l'hypnose, du rêve, des ombres mouvantes, c'est-à-dire la plus-value *de la pellicule, non la pellicule elle-même... Offrir aux masses la possibilité d'une possession individuelle des copies, c'était accepter un manque à gagner pharamineux, on l'a vu depuis!*

Dès 1908 ce péril fut dissipé. Il ne restait plus qu'à supplanter les forains, en offrant aux masses des "palais du peuple"..." "traitant" jusqu'à six mille clients à la fois, cela peut paraître de la mégalomanie, du délire. Ce fut pourtant une réalité d'autant plus enivrante que (...) dans un cinéma il suffit d'héberger le client dans un fauteuil: il n'emporte rien, et une seule copie indéfiniment déroulée et rembobinée - une copie qui demeure la propriété de celui qui la montre - suffit à la bonne marche de ce commerce exceptionnel.

Donc, il loua ses copies, et tous les producteurs du monde l'imitèrent. "... La location impliqua (alors) davantage de travail: il fallut établir le plan de voyage de chaque copie(...) envoyer à l'avance le matériel publicitaire (...) assurer correctement l'expédition et le retour en fonction des horaires de chemins de fer, vérifier la bande avant de la réexpédier etc. Un travail qui devint une affaire de routine mais étrangère à l'activité habituelle d'un producteur. D'où la naissance de sociétés spécialisées appelées sociétés de distribution qui offrirent leurs prestations de services, *moyennant un forfait d'abord, puis un pourcentage sur les recettes qu'elles se chargèrent aussi de comptabiliser et de faire rentrer.*

Le distributeur, à l'origine ne fut donc qu'un manutentionnaire, un serviteur et un intermédiaire. Rien ne justifiait qu'il devint un patron dictant ses volontés et imposant ses goûts en matière artistique. Rien ne l'y qualifiait.

Il le devint pourtant, le jour où un producteur en difficulté de trésorerie lui demanda une avance sur les bénéfices de son prochain film. De serviteur, alors le distributeur se fit banquier, et très rapidement usurier, choisissant *bientôt les films qu'il consentirait à distribuer, refusant ceux qui ne lui plaisaient pas, et plaçant ses gains dans l'achat de salles, établissant des "circuits", bref: contrôlant entièrement le marché, de la production à la consommation.*

Le "coup d'état" de Charles Pathé (...), aboutit ainsi dès 1914, à établir le règne du distributeur-exploitant tout puissant.

L'aliénation

Ainsi le concept du "spectacle de cinéma" est né de la notion fondamentale de *profit.* D'un profit réalisé dans ce cas, comme dans toute la structure du capitalisme, par les intermédiaires en place: ceux qui possèdent les moyens de "distribuer" et de "montrer" les films et qui très vite, comme on l'a vu, se sont appropriés les moyens de les produire, directement ou indirectement, en dictant les critères, les règles du jeu.

Rien de plus merveilleux en effet, pour un capitaliste habile comme Charles Pathé, que l'idée de vendre quelque chose qui n'existe pas. Car comme le suggère Boussinot, (si on extrapole un peu) ce film, ces images magiques, ces "vues animées", sur l'écran, n'existent pas dans les faits. Le mouvement se produit *entre* les images. Même si le spectateur pouvait acheter une copie du film, sans posséder le projecteur il n'y verrait qu'une bande d'images à la suite l'une de l'autre. En s'accaparant les moyens de projeter cette image, de manipuler copies, appareils, et de "faciliter" l'accès du public au "spectacle" cinématographique, Pathé en fait vendait des ombres, des illusions. Nous n'avons pas parcouru un bien long chemin depuis la Lanterne Magique! On continue encore de se faire avoir par les mêmes intermédiaires aujourd'hui. Pathé fut donc abominablement génial, réalisant en fait le rêve parfait de la notion du capital: vendre la plus-value d'une chose et non la chose elle-même; la "chose" étant le produit cinématographique. Il s'agissait donc, comme le dit si bien Boussinot, d'un véritable "coup d'état".

La finalité du cinéma, tel qu'on le connaît jusqu'à aujourd'hui, est donc essentiellement basée sur la spéculation, le profit: la règle absolue de la *plus-value.* Pas surprenant alors que cette finalité comme celle de toute la production capitaliste, ait prioritairement servi, jusqu'à ce jour, les visées expansionnistes des spéculateurs, des banquiers, des conglomérats et dans le stade du capitalisme avancé celles des multinationales.

Historiquement, donc le "problème" ou la "crise" (éternelle) du cinéma est dû principalement à la structure d'économie de marché, celle de la fatidique *Free enterprise* dans laquelle nous vivons: c'est-à-dire la société capitaliste. Par ce fait le type de production est déterminé par les intérêts et les perspectives de profits des investisseurs (spéculation) et non par des considérations culturelles et/ou sociales.

Chez nous au Québec, c'est la première des mésententes. Là réside, en effet, le fond du conflit car dans notre contexte le gouvernement doit d'abord répondre de ses faits et gestes aux intérêts financiers en place. Il tentera d'autrepart de sauver verbalement la face sur le plan des slogans de mise: "souveraineté culturelle", "spécificité culturelle", "culture cinématographique" et "liberté de création et d'expression" etc.

Voyons maintenant, à l'aide de quelques données exposées par Henri Mercillon (2) et Thomas Guback (3) quels sont ces *faits* et comment ils s'inscrivent directement dans le processus créé par cette condition historique fondamentale.

Les banques vs le cinéma

De 1909 à 1929 (donc immédiatement dans la coulée du coup d'état Pathé) s'effectuera, selon Mercillon, dans le cinéma américain de l'époque, le passage du capitalisme concurrentiel au capitalisme monopolisateur. On verra alors la prise en charge de l'industrie cinématographique par le capital bancaire. Comme ailleurs dans d'autres domaines le cinéma n'est qu'un aspect d'un complexe industriel vertical hiérarchique, programmé, marketé sur une échelle mondiale. Voici donc comment Henri Mercillon décrit ce passage, cette transition:

De 1896 à 1908, le cinéma vient de naître. Il passe du contrôle de ses inventeurs à celui des businessmen. Durant cette époque, le cinéma sera un "competitive small business"; la concurrence joue à plein, les investissements exigés sont minimes. Mais l'année 1909 arrive, et verra la première tentative de concentration et le début de la grande bataille pour le contrôle.

De 1909 à 1929 ce sera l'époque des conflits entre trusts, marquée par trois faits dominants: la constitution du premier monopole de cinéma: la "Motion Picture Patents Company"; l'influence prédominante d'Adolph Zukor au sein de la nouvelle industrie; le rôle des petites banques. Chaque entreprise essaie d'atteindre à un monopole absolu mais aucune ne peut y parvenir; cependant une certaine concentration a lieu.

De 1929 à nos jours, grâce aux brevets du son qu'elle contrôle à la faveur du cinéma parlant, la haute banque américaine prend position au sein de l'industrie du cinéma. La crise lui permet de resserrer encore ses contrôles. Cinq firmes (elles sont maintenant huit) domineront désormais l'industrie, elles constitueront une structure oligopolistique originale et un certain "fair play" régnera entre elles. Un but est atteint: la domination est réalisée.

...De son histoire, il résulte que le cinéma américain est passé rapidement du stade artisanal au stade industriel.(...) De 1908 à 1929, le rêve incessant des "leaders" de l'industrie du cinéma sera une domination complète du marché qui assurerait à leur production industrielle des débouchés sûrs et constants. En léger décalage chronologique avec les autres industries, l'industrie du cinéma se verra appliquer toutes les formes connues et recensées des structures capitalistes déjà expérimentées...

L'histoire des grandes compagnies nous permet d'assister à l'élaboration des règles du jeu, la compréhension de leur état présent en sera facilitée.

La première tentative de concentration, écrit Mercillon, prendra forme avec la création de la MPPC (Motion Picture Patents Company), ancêtre de la MPAA (Motion Picture Association of America) et de la MPEA (Motion Picture Export Association).

Ce premier conglomérat avait pour but d'éliminer la concurrence. Voici ce qu'en dit Mercillon:

Devant le péril grandissant, les dix compagnies s'entendirent vite sur un programme de "stabilisation". En 1908, elles constituèrent un trust important, la Motion Picture Patents Company (4) Ces entreprises placèrent en pool leurs brevets, par contre chacune d'elles obtenait des licences de production d'équipement et de films. La M.P.P.C. signa un accord avec Eastman Kodak dans lequel cette compagnie s'engageait à ne fournir de film vierge qu'aux membres du trust. Elle étendit son contrôle - sur la distribution, en ne louant des films qu'aux distributeurs qui se servaient uniquement chez elle - sur l'exploitation en faisant payer aux exploitants une "royalty" de $2.00 par semaine pour l'usage de son matériel breveté et en saisissant l'équipement des exploitants qui louaient des films produits par des "indépendants".

Mercillon décrit ensuite le rôle d'Adolph Zukor dans la première grande bataille entre les Trusts. Zukor avec d'autres noms comme Carl Laemmie, William Fox, Marcus Loew, Joe Scheak, les frères Warner, la plupart immigrants européens ou petits prolétaires des villes américaines, se retrouvent à chaque moment de la fondation des grands monopoles du cinéma américain. Zukor lança alors l'idée du "Star System" et ébranla le trust de la M.P.P.C.

Adolph Zukor qui était à la tête de la maison de production Famous Players fut l'un des premiers à s'organiser de la sorte. Ses films étaient distribués par la Paramount Pictures, il n'eut de cesse avant de l'avoir contrôlée. Zukor créa, en 1916, la Famous Players - Lasky Corp. Avec son organisation groupant production et distribution Zukor devait faire face à un nouveau risque.

Longtemps il avait lutté pour libérer sa production des monopoles d'équipement et de films. A présent il pouvait faire des films, mais il fallait leur assurer un marché stable. Le marché était représenté par des milliers de théâtres, il n'était pas question de le monopoliser. Zukor tenta une nouvelle manoeuvre: le contrôle du talent. Il engagea Douglas Fairbanks, Gloria Swanson, Mac Sennett, Cecil B. de Mille. Sa compagnie eut bientôt sous contrat 75 pour cent des plus grands acteurs. Ce contrôle du talent lui permit de développer une pratique de l'industrie du cinéma: le block booking. *Il obligeait les exploitants qui désiraient louer les films de Mary Pickford, par exemple, à contracter pour une autre série de films. (5)*

Ainsi Zukor dût bientôt faire face à une contre-attaque de la part de la First National Exhibitors Circuit, qui, pour contrecarrer le "block booking", créera une unité d'achat des films pour les 26 exploitants de premier rang d'alors. Zukor décida d'entrer alors dans l'exploitation aidé en cela par les banques. Dans un rapport de la Famous Players-Lasky Corp., du même Zukor, on peut lire, rapporte Mercillon: *Les plus grandes recettes de cette industrie résultent de l'exploitation des films et non de leur production. Le service des ventes de la Famous Players-Lasky Corp. estime que les recettes brutes annuelles des 15,000 cinémas américains en 1919 seront de 800 millions de dollars et que le montant total touché par les producteurs pour les ventes et locations de films et accessoires ne dépassera pas 90 millions de dollars.*

Les choses étant ce qu'elles sont au paradis de la "free enterprise", la concentration bancaire fut rapide. Entre 1921 et 1924 poursuit Mercillon: *... les actions de Loew, Pathé et Fox furent cotées à la bourse. Fox recourut au groupe John D. Dryden Prudential Life Insurance, puis à Halsey Stuart & Co. et à S.W. Strauss and Co. Dupont et la Chase National étaient derrière Edgar Selwyn et Samuel Goldwyn. Halsey Stuart & Co. soutenait aussi Loew's dont les deux directeurs étaient W.C. Durant qui dirigeait la General Motors et Harvey Gibson, président de la Liberty National Bank. M. H. Flint, de Los Angeles; Goldman, Sachs and Co.; Hayden, Stone & Co.; Dillon, Read and Co.; Shields and Co.; A.H. Giannini et Randolph Hearst prirent aussi des intérêts dans les affaires du cinéma. (6)*

Guy Borremans

La lutte devint chaude. Ce fut la période "company eat company". On pratique sur une grande échelle le système des "mergers". Loew's Inc. une grosse compagnie d'exploitation rachetait par contre Metro Picture Corp., une compagnie de production-distribution en difficultés. En 1924, ils constitueront un "merger" en compagnie d'une unité de production contrôlée par Louis B. Mayer et la Metro Goldwyn Mayer apparaîtra alors (M.G.M.) ... Adolph Zukor régnait en maître incontesté avec son groupe Paramount Famous Players Lasky. Laemmle contrôlait Universal, Loew, Fox et le groupement First National étaient les principaux concurrents de Zukor. Zukor parvint plus tard à contrôler First National.

Ainsi dès 1926, ce que l'on a appelé les Majors contrôlent déjà le cinéma américain, et influencent fortement une bonne part du cinéma mondial de l'époque. Les Majors d'alors sont: Paramount Famous Players-Lasky, devenu Paramount Pictures Inc. Metro Goldwyn Mayer, (M.G.M). sous la Loew's Corp., Fox Film Corp. devenu 20th Century Fox. Warner Brothers Pictures Inc., autrefois Sam Warner. Radio-Keith-Orpheum. (R.K.O. Pictures). Ces cinq compagnies sont bâties dès lors sur un modèle analogue, elles exercent leur contrôle sur la production, la distribution, l'exploitation. Les trois autres sont: Columbia Pictures Inc., Universal Pictures Corp., et United Artist qui fut organisée en 1919 par Mary Pickford, Douglas Fairbanks, Charlie Chaplin et D.W. Griffith et qui est essentiellement une compagnie de distribution. Toutes vont subir des transformation dans leur évolution.

Contrôle économique veut donc dire contrôle des idées que véhiculent les films. Les Majors n'allaient donc pas en rester là. Au contrôle économique il fallait donner une structure, une organisation qui assurerait celui d'une certaine "stabilité" du marché, et du système qui lui avait donné naissance. Il fallait donc trouver le moteur de l'élimination des risques d'ordre social qui allait garantir la stabilité du "marché".

Retournons à Mercillon: *Très tôt, consciente de ses gigantesques investissements, l'industrie prit des mesures pour diminuer les risques provenant du contenu intellectuel des films. En 1922, producteur et distributeur formèrent la Motion Picture Producers and Distributors of America (MPPDA) - devenue en 1946 la Motion Picture Association of America (M.P.A.A.) - qu'ils placèrent sous la direction de Will H. Hays ancien Postmaster General des U.S.A. (...) Le MPPDA eut pour mission de veiller à l'observation des règles morales et politiques bien déterminées.*

Si le code moral a passablement été transformé depuis, afin de permettre (toujours dans une perspective de spéculation) la réalisation de films de plus en plus "libéraux" jusqu'à la production "érotique" et "porno" d'aujourd'hui, c'est bien que ce type de production sert spécifiquement la "stabilité" du système: parce qu'ils rapportent vite et bien. Il n'en va pas de même sur le plan politique et Mercillon poursuit en disant: *"Or, les Major Companies ont intérêt lié avec le haut capitalisme américain. Certains sujets seront donc interdits et rares seront les concessions à l'opinion publique. Le système concourt à renforcer les vieux mythes de "l'American way of life" et permet de noyer les revendications sociales dans le flot de romances sucrées (...) En effet la M.P.P.D.A. (M.P.A.A. depuis 1946) fondée en 1922 par les grandes firmes pour remettre de l'ordre dans la maison, est devenue surtout l'agent de leur coopération. Cet organisme a pris en mains l'intérêt des grands monopoles, sous le couvert d'une défense de l'industrie du cinéma contre les pressions politiques et sociales extérieures. (...) les activités de la M.P.P.D.A. sont cartellisantes. Ces organisations assurent le règne du cinéma américain, c'est-à-dire des cinq grandes compagnies, sur le marché intérieur et sur les marchés internationaux (à travers la Motion Picture Export Association). Ainsi les risques d'ordre social encourus par l'industrie ont contribué à lui donner également sa structure et son climat. Les monopoles économiques ont poussé au maximum leur logique interne et sont parvenus à contrôler étroitement le contenu intellectuel ou social de leur produit. Il y a peu d'exemple d'emprises si étroites.*

Ainsi Thomas Guback, dont l'étude du phénomène commence dans l'après-guerre, viendra renchérir le point de Mercillon en disant justement que: *La guerre froide des années 50 viendra ratifier la présence du cinéma américain sur tous les écrans du monde, entérinant ainsi la politique d'aide au cinéma U.S. en tant "qu'ambassadeurs de bonne entente" dans la "lutte idéologique" pour "s'accaparer la pensée des hommes".*

Mais revenons aux mécanismes de la construction de cet empire. Selon Thomas Guback, c'est le Webb Pomerene Act de 1918 qui a servi de prétexte à la création du M.P.E.A. (Motion Picture Export Association) dont on parlait plus haut, et qui est le pendant international du M.P.A.A. refondé en 1946.

Guback: *L'expansion internationale des sociétés américaines a été activement encouragée et aidée par le gouvernement. Le "Webb-Pomerene Export Trade Act" de 1918 fut l'un des premiers efforts réalisés en vue de stimuler l'exportation par des firmes de petite et moyenne envergure au moment où peu de sociétés, y compris les plus grosses s'intéressaient aux marchés étrangers. Les choses avaient commencé à bouger vers 1900 au moment où l'intérêt pour le cuivre avait fort occupé les membres du Congrès. Cette loi permettait aux concurrents locaux de coopérer sur le plan commercial en formant des associations d'exportations qui autrement auraient été illégales aux termes des lois anti-trusts soit du Sherman and Clayton Antitrust Acts* (et on verra plus loin comment les Majors ont dû contourner habilement cette loi, pour renforcer justement leur monopole). *De fait cette exemption a permis aux sociétés américaines de s'associer. de fixer les prix et de se répartir les marchés étrangers.*

Ainsi la Motion Picture Association of America et la Motion Picture Export Association (of the same America) regroupent tous les majors dont on a parlé tout à l'heure. Au niveau de l'Export Trade Act les compagnies suivantes: Allied Artists, Seven Arts, Levine Embassy Pictures s'ajoutent aux Majors connus. Ainsi depuis 1946 la Motion Picture Export Association of America (M.P.E.A.A.) est l'agent d'exportation pour le cinéma américain, à l'étranger. (7)

Cette Association est présidée par M. Jack Valenti, ex-conseiller de Lyndon B. Johnson à la Maison Blanche, qui a déjà eu des contacts avec des représentants de notre industrie nationale. La M.P.A.A. entretient, elle, des relations plus que directes avec les valets de l'industrie américaine au Canada: Famous Players, United Theatres, et les représentants des maisons de distribution américaines sur le plan canadien et québécois.

La conspiration expansionniste

Toujours selon Thomas Guback, le M.P.E.A., s'est sur-

photo Guy Borremans

nommé lui-même "The Little Secretary of State".

"Comme Jack Valenti l'a fait remarquer: "A ma connaissance, l'industrie cinématographique est la seule entreprise américaine qui négocie directement avec les gouvernements étrangers." Il n'y a rien d'étonnant à ce que la M.P.E.A., soit souvent appelée "le petit département d'Etat" car ses buts et ses méthodes sont souvent parallèles à ceux de ce ministère. Cette association dispose d'un réseau impressionnant (8)... Lorsque les films américains alimentent la moitié des cinémas d'un pays, et créent des revenus sous forme de taxes sur les spectacles, de salaires etc., la menace de boycott d'un marché par le retrait des films peut contraindre les adversaires étrangers à rechercher un accord. Il est difficile de bien voir toutes les conséquences de cette situation, mais d'après Jack Valenti les gouvernements étrangers tirent plus de revenus de l'exploitation des films américains (grâce aux taxes sur les importations, sur les recettes des salles et sur les revenus) que les producteurs de ces films. (9)

A titre d'exemple plus concret de cette situation, il y a quelques mois au moment de la "crise du pétrole", ce même M. Valenti avait envoyé aux Emirs du pétrole un petit ultimatum par lequel il leur signifiait que si les pays arabes ne levaient pas leur embargo sur les livraisons de pétrole destiné aux U.S.A. et à ses pays amis, la M.P.E.A. cesserait de les approvisionner en films américains.

Mais, comme on l'a évoqué plus haut, il y a quand même une loi antitrust (le Sherman Clayton Antitrust Act) qui a forcé les Majors à se départir de leurs cartels au niveau de la distribution/exploitation sur le territoire des E.-U. Comment alors cette monopolisation a-t-elle pu se réaliser?

On a vu plus haut que le Webb Pomerene Act avait permis aux Majors, compétitifs sur le marché domestique, de se regrouper sur le plan de l'exportation. Ainsi les Majors de l'industrie du cinéma furent les premiers à réaliser un monopole sur la distribution internationale, donnant ainsi un caractère multinational à leur commerce. Avant d'être absorbés par les grands conglomérats actuels, les Majors avaient pu réaliser objectivement des monopoles sur le terrain (U.S.A.) malgré ce fameux Antitrust Act. C'est donc en jouant sur deux paliers, à savoir: une monopolisation internationale à travers la MPEA d'une part et sur le plan national par l'absorbtion de secteurs de leur activité par des firmes multinationales, que le tour fut joué et l'emprise consolidée.

Ainsi dira Guback, (op. cit.): *Même si la 20th Century Fox avait été détachée de sa chaîne de cinémas du même nom, conformément à une décision judiciaire, à partir du moment où le conglomérat National Général, en plus de ses opérations bancaires, d'assurances, d'éditions s'est occupé de distribution et de production cinématographique, l'absorption de la 20th par la National General redonna à 20th le monopole de fait sur les salles par le biais de la National General Cinemas . Il n'est pas surprenant de découvrir par la suite que Gulf and Western Industries s'est appropriée Paramount Pictures et Desilu Productions pour ensuite procéder au même manège. Paramount Pictures a été absorbé par The Leisure Time Group de Gulf and Western Industries Inc., dont les activités s'étendent des pièces d'automobiles à la finance, aux assurances, aux immeubles jusqu'aux industries alimentaires, les minéraux et les cigares. En formant la United Paramount Theatres, qui en 1953 se fusionna avec le réseau de télévision A.B.C., le conglomérat multinational Gulf Western s'assurait ainsi, tout en "diversifiant" légalement ses activités, le contrôle de 172 stations de TV et environ 400 salles de cinéma.*

Depuis 1950 s'est opérée cette "fractionnalisation" et/ou "diversification" par absorption, de presque toute l'industrie américaine, qui aujourd'hui dépend d'une quinzaine de sociétés multinationales. Un chercheur chilien du nom d'Armand Mattelart a lui aussi fouillé plus particulièrement ces mécanismes de contrôle et comment s'y rata-

chent les Majors. Dans **Ecran** No 24 (avril 1974) il écrit à propos des autres Majors et de leur absorption par les firmes multinationales: *En 1967 le groupe Time-Life,(...) acheta un paquet d'actions de la M.G.M. pour réaliser en collaboration des films éducatifs et artistiques. De son côté la maison M.G.M. commenca en 1971 à diversifier ses activités: construction d'un hôtel casino à Las Vegas, de navires de croisière. (...) L'autre fraction de la M.G.M. née sous l'aile de la Banque Loew forme une partie de la Loew's Corp., qui oeuvre dans les industries du divertissement, de la consommation et de la construction, et possède en outre une chaîne internationale d'hôtels. La Warner Brothers a été achetée par Kinney National Services: Warner Brothers-Seven Arts. (...) Plusieurs producteurs moyens comme la United Artists par exemple sont aussi sous contrôle des groupes financiers. La United Artists est une unité de la Corporation Transamerica, qui dirige des banques, des lignes aériennes, des assurances...*

La collusion gouvernements/M.P.E.A.

C'est donc grâce à cette puissance, à son influence économique, culturelle, et partant politique, donc à ses possibilités de "lobbying" et/ou d'infiltration, et à ses immenses ressources de récupération, que le rôle des Majors américains est déterminant. Dans ce processus de nivellement des cultures, les gouvernements ne sont pas victimes, mais complices des Majors.

Déjà entre 1924 et 1927, toujours selon Guback, 77 pour cent des 2,543 films montrés en France dans ces trois années étaient américains. Depuis, le gouvernement français a voté des lois réformistes et soi-disant protectrices qui de fait ont assuré la présence de la production française sur les écrans, la création d'une industrie. Pourtant conclut Guback, en 1972, 42 pour cent des recettes du box-office sont allées à 7 compagnies américaines. Pourtant la France a un contingentement. Le reste, soit 58 pour cent a été réparti entre 115 compagnies françaises. En Grande-Bretagne en 1972 ce sont 82 pour cent des recettes qui sont allées à 7 distributeurs U.S. Et ainsi de suite... Au Québec en 1972-73 les recettes salles (box-office) furent de $32,643,953. Quelle part de ces revenus est allée dans les coffres des Majors, qui possèdent ou contrôlent, par l'entremise de leurs émissaires locaux Famous Players-United Theatres (dont 49 pour cent des parts sont américaines) et Odeon (10), près de la moitié des salles de cinéma au Québec? Dans un marché où 96 pour cent des films projetés sont étrangers, dont 55 pour cent le sont en anglais seulement, toute approximation est éloquemment en faveur des Majors.

Etrangement, ici comme dans d'autres pays, les chiffres n'existent pas. Parce que ces opérations se font avec le minimum de contrôle des gouvernements. Parce que les "émissaires" nationaux ou locaux de ces grandes firmes sont aidés dans leurs tractations par la complicité du silence des gouvernements qui sont voués à la défense du Free Enterprise. Ces corporations paient souvent de lourdes taxes à divers niveaux et engendrent une activité économique importante. On n'ose donc pas leur demander de comptes vis-à-vis le rôle qu'ils jouent pour ou contre l'existence de notre cinéma. (11)

D'ailleurs certains ne vont-il pas jusqu'à investir dans notre cinéma? De 1971 à 1974, la Compagnie Famous Players a investi $1,285,116 dans le seul cinéma québécois. A qui ont profité les investissements?

On l'a vu le contrôle de la circulation des films (comme ce fut le cas au moment de l'invention du cinéma) qu'il soit direct ou indirect (par les représentants locaux ou ceux qui calquent les modèles américains) coupe le cinéaste de son produit et de sa finalité. La spéculation des intermédiaires fausse également la perspective de récupération du coût de production pour le cinéaste isolé, tandis qu'elle maximise les profits de celui qui détient le pouvoir de faire circuler les films. La répartition des dollars au "box-office" indique clairement à qui profitent ces investissements, à qui profite le cinéma.

Voyons donc un peu où va le dollar que vous payez quand vous allez au cinéma.

S'il s'agit d'un film québécois: (chiffres approximatifs) $0.65 va à l'exploitant, soit le propriétaire de la salle de cinéma (on l'a vu, près de 50 pour cent des salles de cinéma du Québec appartiennent à des corporations étrangères, principalement Gulf & Western représenté par Famous Players Canada/United Theatres): de ce $0.65 l'exploitant devra déduire 10 pour cent soit $0.06 qui ira à la ville de Montréal en taxe d'amusement. Le reste — $0.59 servira à payer ses frais d'administration, salaires, etc. La balance sera un profit net pour lui.

Sur le $0.35 qui reste et qui est la quote-part du distributeur et ce dans le cas d'un contrat avantageux pour l'exploitant (en général le partage se fait à 50/50) celui-ci prendra $0.12 comme sa propre quote-part du revenu de la caisse (box office) (contrat 65/35). Du reste, soit $0.23, il déduira souvent les frais de copie, publicité, visa, pour remettre le reste au producteur ou cinéaste, soit environ entre $0.15 et $0.18.

Dans le cas d'un distributeur qui sera en même temps propriétaire de la salle cela signifie qu'il prendra environ $0.77 sur le dollar à la caisse, en déduisant à la source ses frais de publicité, de visa et de copie avant de remettre les $0.23 sous restants au producteur. S'il est coproducteur/distributeur et exploitant le montant prélevé au box office peut aller jusqu'à $0.90-$0.95 sur le dollar.

Dans le cas d'un film américain, déjà amorti sur le marché U.S.A., comme c'est le cas pour plus de 75 pour cent des films sur nos écrans, $0.10 du box office ira dans les coffres de la ville de Montréal en taxe d'amusement, quelques fractions de sou pour la publicité, les frais de visa et d'administration, et le reste soit entre $0.80 et $0.90 tombe directement dans les coffres des majors américains ou étrangers.

Dans ce dernier cas on appelle cela le "dumping". Les films qui rapportent encombrent les écrans au détriment de productions de qualité. Ou encore ici la technique du "block booking" joue sur l'écoulement de ces sous-produits contractés contre les films à succès. La crise actuelle du cinéma, chez nous comme ailleurs, donne lieu à une augmentation annuelle des profits de ces même Majors. Pourquoi donc cela?

Il est bien évident que la crise à laquelle est confronté le cinéma partout dans le monde, affecte tout autant l'industrie américaine. Toujours selon Guback, en 1972 la moitié des membres du Screen Actors Guild a touché moins de $1,000 chacun. En 1973, les chiffres de l'I.A.T.S.E. (International Alliance of Theatrical Stage Employees) montrent que 22 pour cent des monteurs sont en chômage et que près de 58 pour cent des électriciens et divers autres métiers du cinéma aux U.S.A. sont aussi en chômage. Pour-

tant les Majors réussissent à augmenter leurs profits d'année en année, et malgré la récession actuelle, ils réalisent $1,4 milliards de revenus en 1974.

C'est que d'une part, le cinéma qui se fait maintenant aux U.S.A. est partie prenante de complexes industriels parfaitement intégrés, pensés par des technocrates en administration et que toute cette structure tend de plus en plus à maximiser la spéculation pour maximiser le profit net. Comment donc les Majors maximisent-ils leurs profits?

Voici quelques exemples:

Depuis quelques années et depuis leur absorption par les grandes firmes multinationales, les Majors sont dirigés par des technocrates de première ligne. Finie l'époque des grands financiers/promoteurs, des Zukor, des Warner, des Zanuk, des Goldwyn Selznick et autres. Partie prenante de gigantesques et monstrueuses Sociétés, hautement sophistiquées, le produit *film* fait partie d'une économie intégrée qui touche, compagnie par compagnie, divers aspects de notre vie de "consommateurs". Ainsi, d'une part une compagnie comme M.G.M. qui produit des films (manufacture des films) et qui fait partie d'une structure multinationale, en l'occurence la Loew's Corp. qui, elle, construit des hôtels et des immeubles à bureaux, doit produire en fonction de cette hiérarchie. La Loew's a breveté des mécanismes de distribution/exploitation qui en plus de l'exploitation courante des salles de cinéma, permet de maximiner les profits. Dans les hôtels de la Loew's on vient d'installer des "pay movies" qui pour la modique somme de $3.50 vous permet de voir un grand film en primeur dans votre chambre d'hôtel. Avec un minimum d'intermédiaires entre le produit (MGM) le lieu (Hôtel Loew's) et le mécanisme breveté (Loew's) on collecte les sous du "robot spectateur". C'est pourtant simple! Il fallait y penser! Que dire alors des "movies in flight". On vous "collecte" $2.50 pour les écouteurs... que l'on reprend après le film! A qui va cet argent? Et quels films y montre-t-on? (12)

photo Guy Borremans

D'autre part les défenseurs de la Free Enterprise locale et/ou nationale, se doivent d'être compétitifs. Ils veulent voir leurs produits financés et distribués dans les meilleures "conditions". Ils savent bien que leurs produits doivent correspondre aux critères quantitatifs et qualitatifs des principaux bailleurs de fonds. Leur produit doit correspondre aux standards du marché. Besoin est donc d'utiliser ces canaux pour diffuser nos produits. Besoin est de nous soumettre a priori ou a postériori à leurs structures de diffusion.

En bons spéculateurs, ils investissent donc dans notre production, ce qui en définitive représente peu par rapport à leurs recettes annuelles et cela contribue à maximiser leurs profits, puisqu'ils récoltent à la source. Dans ce processus, où en est le cinéma français? Existe-t-il encore un cinéma britannique? L'Espagne produit plus de 50 films par année, mais y a-t-il pour autant un cinéma espagnol?

L'idée Pathé a fait du chemin comme on le voit. Plus on paie moins on en a si ce ne sont que les mêmes illusions encore plus illusoires. La technologie mécanique et financière a tout simplement permis à l'intermédiaire de supprimer de plus en plus ses frais de manutention, transport, et automatisé la perception de l'admission traditionnelle, tout en faussant la finalité de ce profit qu'on réoriente vers des secteurs immobiliers, bancaires, de commerce diversifié plutôt que vers le cinéma. Les Américains ou leurs émissaires n'ont jamais signé d'accord de co-production avec aucun pays, pourtant derrière les productions nationales de France, d'Italie ou d'Espagne et même de Suède, on trouve souvent des filiales américaines ou des prêts américains à la production, qui font de ces films, dans leur finalité même, des produits américains, qui rapportent, contre des miettes d'investissement, plusieurs fois leur mise de fond, alors qu'ils laissent les producteurs ou leurs créateurs avec des manques à gagner qui entravent la continuité et la finalité mêmes de leur travail.

Pourtant, il existe des lois protectrices dans ces pays. Mais ce sont des lois qui sont autant de stigmatisations de conditions aberrantes, des lois statu quo. Prenons pour exemple un cas récent. Celui du film de Bertolucci **Last Tango in Paris.** Le cas est décrit par Guback. *Il s'agit bel et bien ici d'un film franco-italien, avec un financement 60/40, une coproduction conforme aux clauses de l'accord conclu entre ces deux pays. Si le film remplit les conditions légales d'une coproduction italo-française, c'est en réalité une entreprise italo-américaine, et pas seulement parce que Marlon Brando tient le rôle masculin principal ou parce qu'environ un tiers du dialogue est en anglais. Un examen plus précis du producteur français révèle qu'il s'agit des productions Artistes Associés, une filiale de United Artists. Selon les termes du contrat de production datant du 10 janvier 1972, le producteur "français" a contribué à raison de 40 pour cent du budget estimé à environ $1,200,000, United Artists recevant les droits de distribution pour le monde entier. Les recettes des salles devaient être réparties à 60/40 sauf pour les régions de langue italienne ou française où la totalité des recettes revenait respectivement au producteur italien ou français. D'autres*

clauses spécifiaient que le film devait être réalisé selon les termes de l'accord italo-français et que le rôle principal, donné à Brando, devait être rémunéré par le producteur italien, à qui Bernardo Bertolucci avait transféré ses droits sur le scénario. Le contrat stipulait aussi que les aides à la production en Italie et en France devaient être versées respectivement aux producteurs italien et français. Dans ce cas comme dans d'autres, multiples aujourd'hui, la contribution américaine au budget annoncé n'était que de 20 pour cent, le minimum légal, mais suffisant pour assurer au film la nationalité française et par cela même l'accès au système d'aide à la production en France soit environ 13 pour cent des recettes nationales du film. (op. cit.)

Le cas **Last Tango** n'est pas isolé. Il s'agit là d'une tendance de plus en plus pratiquée, mainte fois spéculée sur des cinématographies nationales diverses. La production américaine tend de plus en plus à pénétrer et à récupérer les marchés potentiels protégés, justement dans le but de diversifier sa production, de la colorer, et de produire ainsi à un coût moindre qu'elle ne le ferait sur son propre terrain.

En 1969, les Américains produisaient directement ou indirectement 183 films à l'étranger pour un montant total de $235,000,000. Pendant ce temps aux U.S.A. ils produisaient 142 films pour un montant de $288,000,000. Si l'on fait un calcul rapide on constate qu'ainsi réparti et en utilisant les avances ou aides diverses de ces pays le même nombre de productions totales pour l'année, soit 325 films, produits aux U.S.A. seulement auraient signifié un accroissement du budget total de l'ordre de $57,000,000, puisqu'un film produit à l'étranger coûte environ $300,000. de moins que produit aux U.S.A.

C'est donc dans le but de conserver et/ou consolider leur emprise sur un marché donné que les Majors investissent, directement ou indirectement dans la production nationale de plusieurs pays. Qu'ils distribuent ou montrent ces mêmes films dans leurs salles ne change rien objectivement à ce contrôle. En effet, un investissement de $300,000 par année au Québec, comme c'est le cas de Famous Players, rapporte plusieurs fois ce montant sur plusieurs plans. De toute façon dans l'absolu ce montant est économisé sur chaque production faite à l'étranger.

La complicité silencieuse des gouvernements sur ce plan entretient et perpétue cette emprise. Cette fresque, bien que fragmentaire, tend à démontrer néanmoins quel a été le rôle des Majors dans l'exercice de ce contrôle direct et/ou indirect sur le cinéma mondial à partir d'une réalité historique fondamentalement vouée à cette finalité.

Ce modèle est celui qui détermine de plus en plus le type de fabrication et de circulation des films au Québec. En plus de fonctionner sur le plan de la distribution et de l'exploitation de plus de 96 pour cent des films qui paraissent sur nos écrans.

Il est donc de plus en plus déterminant sur le type de cinéma qui se fait et se fera. Les gens qui ont le *pouvoir* de faire du cinéma, c'est-à-dire qui possèdent le pouvoir, et qui l'exercent en vertu du maintien de leur contrôle, ne peuvent donc faire autrement que de défendre cette finalité du cinéma, axée sur le profit, l'expansion et éventuellement la diversification spéculatrice. Pour ce faire eux aussi ont besoin des gouvernements.

Toute mesure, ou forme d'action qui ne vise pas à renverser ce courant, à enrayer son implantation que ce soit directement ou à travers les émissaires locaux qui l'utilisent comme modèle et qui s'en font les défenseurs, est vouée à l'échec à plus ou moin court terme.

Guy Borremans

Il faut donc que la lutte à plus long terme se déroule sur ce plan. Qu'elle soit caractérisée par ce biais, par cette option fondamentale: celle de *reprendre en main* notre cinéma et de nous donner les moyens de le faire voir, de le faire comprendre, comme une entreprise de décolonisation culturelle.

> *Tout film est un agent programmé par qui possède les salles, les moyens de publicité, les réseaux de distribution, en fonction non pas du plaisir qu'il procure, mais plutôt de son efficacité à jouer le jeu du système...*
>
> *Jean Chabot*
> *"Pour Une Libération du Regard"*
> *(in)* **Cinéma Québec** Vol. 1 No 2, été 1971.

En guise de transition

"C'est le cinéaste qui peut intervenir dans le rapport de forces existant. C'est lui qui oblige le public à voir les films qu'il *veut* faire... On va au cinéma un peu à la *proposition* du cinéaste. Dans le rapport de forces, objectivement, ce peut être la plus importante. C'est donc LUI qui fait le cinéma. Qui le fait une fois qu'il est distribué bien entendu. Mais il ne faut pas oublier que le cinéma est un moyen "d'entrisme" fantastique, d'obligation terrible. C'est basé sur l'ennui. Le chômeur va au cinéma, le cadre va au cinéma, le petit bourgeois va au cinéma. Et c'est là un moyen d'obligation spectaculaire."

Extrait d'un entretien avec le cinéaste mauritanien Med Hondo

LE BACK·LASH
DES STRUCTURES ÉTRANGÈRES

Aucune audace artistique n'a jamais vu le jour qu'elle n'ait été auparavant présumée rentable. Toute expérimentation qui n'eût pas laissé la moindre chance de profit a toujours été refusée (au cinéaste)...
Roger Boussinot
(in) **Le Cinéma est mort, vive le cinéma!**
Dossiers des Lettres Nouvelles
Denoel, Paris, 1967.

On peut constater aujourd'hui comment le poids du modèle américain pèse lourd sur toute entreprise de construction d'un cinéma national. On peut constater aussi comment depuis 1968, la première mesure gouvernementale adoptée pour favoriser le développement d'une industrie au Canada, a finalement baillonné notre cinéma, à toute fin pratique. Ne laissant passer que des oeuvres qui ne remettent pas en question ce rapport de forces ou au mieux servent à justifier ses politiques discriminatoires.

On parle beaucoup, depuis le début de ce débat pour une loi-cadre, de la nécessité du contingentement: mesure dont le but est d'assurer aux films nationaux un temps d'écran équitable, et/ou même de privilégier les films nationaux dans le cas d'une plus grande production.

Il me semble important, dans ce contexte de duperie, de tenter de démontrer comment et pourquoi ce fameux contingentement tant souhaité pourrait tout aussi bien être encore un autre cadeau piégé. On a vu comment certaines mesures rectificatrices jouent le plus souvent un rôle régulateur, un rôle de "statu quo". On sait d'autre part que tant que la direction de l'ONF a pu croire que nos films n'étaient que de la "poésie" un peu "exotique" elle les a tolérés, mais que du moment où le processus de prise de conscience a réclamé une démocratisation par les structures, ces mêmes structures, toujours mouvantes, se sont finalement resserrées jusqu'à la carcanisation actuelle. C'est là question d'historicité. L'on sait trop bien maintenant que le temps du cinéma-comme-geste-politique-en-soi, est révolu. Réaliser un film au Québec n'est plus un geste politique. Mais je m'éloigne du sujet, me direz-vous! Revenons-y donc. Le contingentement et sa partie cachée.

Je l'ai dit au début. Le contingentement, théoriquement, pourrait jouer un rôle sur le *quoi* et le *comment* de nos films. J'ai dit en théorie. Il faut distinguer deux sortes de contingentement: l'un est "interne" l'autre "externe". Le premier régit le temps d'écran, c'est-à-dire le nombre de films ou pourcentage de films que certaines et/ou toutes les salles doivent garantir à la production nationale, sur une période de temps qui varie selon les modalités au cours de l'année. C'est un mécanisme qui facilite, en d'autres termes, à l'intérieur d'un marché qu'il ne saurait être question de remettre en doute, l'accessibilité du public aux films nationaux.

Le second peut limiter le nombre de films qu'un distributeur ou des distributeurs, peut/peuvent importer d'un ou de plusieurs pays nommés. Autant de mesures qui peuvent aller de l'incitatif au coercitif. Toutefois, le contingentement au "temps d'écran" est celui qui nous intéresse. Pas question dans la conjoncture actuelle de limiter l'entrée au pays des films étrangers.

Ce serait être vraiment naïf que de croire qu'une telle mesure peut à elle seule régler le problème. Elle peut à coup sûr favoriser la production d'un plus grand nombre de films, puisqu'ils seront assurés d'une présence à l'écran. Encore faudrait-il spécifier quels films? Car le distributeur/exploitant, dont la finalité est le profit ou du moins le chiffre d'affaires, peut toujours remplir ce temps prérequis et pré-établi par la présentation de films qu'il jugera "rentables". Ou encore il viendra suppléer le manque à subvenir, selon le prorata pré-déterminé par ce contingentement, en déguisant des produits faciles aux couleurs locales ou nationales. Même en produisant des films de plus grande envergure qui lui permettront de garder un pied dans la porte. (Voir le cas **Last Tango** en Italie-France et celui de **The Immigrants** en Suède.) Une statistique récente prouve bien qu'un tel contingentement ne garantirait pas une sortie automatique à tous les films québécois produits. Il y a quelques mois de cela, 53 salles du Québec présentaient du cinéma québécois au cours de la même semaine. Toutefois ces 53 salles montraient 3 (trois) films québécois.

La question se pose alors, comment assurer une présence/écran équitable à l'ensemble de la production québécoise? Comment assurer la représentativité de sa diversification?

Réclamer un contingentement sans procéder à une étude en profondeur de la question, sans tenir compte des *énormes* capacités de récupération des structures en place (et "en coulisses") sans se méfier des critères qui les gouvernent, sans colorer les modalités de ce même contingentement à la spécificité de notre production et de notre diffusion, pourrait bien être un moyen d'assurer un enterrement de première classe à une bonne part de notre production, qui est "antagoniste" au type de distribution en cours.

Il faudrait pour ce faire systématiser les recherches entreprises il y a quelques années dans le domaine de l'ex-

ploitation, de la diffusion dite "non commerciale" et investiguer scientifiquement tous les autres secteurs afin d'assurer cette spécificité au contingentement. Par exemple, l'on possède des chiffres, bien que fragmentaires, sur la situation des grands centres. (Montréal, Toronto, Vancouver, Québec) mais il faudrait pouvoir pousser le calcul du temps/écran plus loin, et analyser le rapport qui existe en dehors de ces grands centres, surtout au Québec, dans les plus petits centres, les villages, toujours dans le but de bien s'assurer que les modalités tiennent compte des réalités de l'ensemble du territoire, comme de ses particularités. En cela appliquer une grille qui elle aussi tient compte des particularités dans la diversification de la production.

Cependant, si comme le disait si bien un personnage de **T'es pas tannée Jeanne d'Arc** le critère déterminant est de pouvoir "réussir dans c'te patente-là!" voilà autant de mots perdus dans le désert amorphe du Québec cinématographique. Car l'on sait très bien maintenant qu'au Québec, on peut fabriquer des films qui s'inscrivent dans les schémas d'exploitation en cours. On est capable au Québec de faire du cinéma comme à Hollywood, à Paris, ou à Cinecitta, techniquement, artistiquement, professionnellement; le problème au bout du compte c'est que l'on semble de moins en moins capable de faire du *cinéma québécois* au Québec, et que ceux qui réussissent à en faire ne trouvent pas le moyen de rejoindre le public à qui ces films s'adressent, et pour lequel ils sont faits.

Comment et Quoi/Comment on fait les films? Comment on les fait circuler détermine le Quoi, c'est-à-dire quel type de films qu'on fait.

Jusqu'à quel point alors "un contingentement" peut-il perpétrer un changement profond de la réalité cinématographique du Québec? Encore une fois, loin de moi l'idée de contester la "notion" de contingentement. Au contraire: c'est là une *étape* (mais seulement une étape) *primordiale*. Toutefois, sur acceptation par les structures en place, il pourrait n'être au contraire qu'une sorte d'écran "libéralisateur" destiné à faciliter l'accessibilité au marché des seuls produits du *commerce* cinématographique national. Il pourrait en cela consolider la pénétration du cinéma "industriel" qui déjà aliène la majorité des structures en place.

Son application, ou la conception de ses modalités, doit allier science et spécificité. Car ce peut être un instrument capital dans le processus engagé, et qui dans un deuxième temps *doit remettre en question la propriété des moyens de diffusion.*

L'étape transitoire

> *Le seul moyen de réaliser un projet non standard c'est de créer des conditions non standard et de présenter des exigences non standard pour le scénario, le tournage, le montage et tout ce qui concerne la création technique et l'organisation.* Dziga Vertov, 1938.
> (in) **Articles, Journaux, Projets.**
> *Coll 10/18, Paris 1972.*

Légiférer veut dire, "autoriser", "permettre" mais aussi "interdire". La loi peut changer des choses, mais elle peut aussi assurer le statu quo. Elle peut protéger, mais aussi régulariser et désamorcer.

Le rôle de l'Etat peut et doit être déterminant dans l'adoption de cette loi-cadre. De son geste, pourront découler les textes d'application qui contribueront au franchissement des étapes vers la création d'une cinématographie nationale authentique, ou l'entraveront.

Pour ce faire cette loi et ses modalités doivent privilégier, protéger et défendre prioritairement les éléments, les manifestations de notre culture, spécifiquement, contre les intérêts en place, qu'ils soient directement tributaires, et /ou aliénés aux modèles étrangers.

On peut donc parler de "responsabilité" du gouvernement. Il faut bien avouer alors, que la priorité du gouvernement actuel, en matière de responsabilité est celle qui concerne la survie du système, et sa continuité. Cela, chaque jour nous en apporte la preuve. Et de plus en plus. La priorité de ce gouvernement ne semble donc pas être la souveraineté culturelle, non plus même la "survivance" de cette culture, etc, il va sans dire, encore moins et absolument pas la décolonisation ni la libération du peuple québécois.

Il n'en tient donc qu'à *nous* de transposer, de choisir, et d'opter pour *nos* priorités. Celles que nous nommons, celles pour lesquelles nous nous sentons le plus responsables et/ou concernés, en tant que Québécois, sur un plan sociopolitique.

Déjà la S.D.I.C.C. fédérale a annihilé une bonne part des perspectives de continuité des oeuvres par ses politiques de mercantilisme absolu. Elle a au moins ralenti l'évolution d'un modèle de pratique cinématographique qui nous a donné nos lettres de créance . Rien n'indique, et encore moins les nouvelles de ce projet de loi, que le Québec favoriserait des politiques qui seraient différentes de la norme en cours. Aucun renversement prévisible de cette attitude n'est en vue, qui permette de croire que cette attitude unilatérale pourrait subir un changement radical. Politiquement cela est impossible, et impensable.

Si ce régime veut être conséquent avec lui-même (seule cohérence dont il est capable) il ne peut qu'entériner des lois, des mesures qui soient légèrement incitatives, et qui protégeront l'entreprise capitaliste nationale, et non une démarche, un cheminement qui propose une décolonisation et/ou un renversement des choses. Que ce renversement soit fait par voie "démocratique" légale, ou autrement. Il faut bien se rendre alors à l'évidence et constater que dans le contexte actuel il n'y a aucune possibilité de permanence ou de continuité qui soit concevable pour un cinéma "culturel".

Tout geste de ce gouvernement de comptables ne peut donc que consolider l'emprise des structures existantes sous le déguisement d'une aide dont le but le plus immédiat serait celui de compenser un "manque-à-gagner" calqué, déterminé par les besoins du marché actuel. Il faut peut-être se rendre compte que nous vivons dans un régime absolu (absolument démocratique), où les chevaliers de la "free entreprise", défendent de plus en plus leur raison de vivre présentement.

Les outils en place. Leur utilisation dans la re-construction.

Ici comme en Suède (et dans plusieurs autres pays de petite production) le travail accompli à date semble négliger dans sa plate-forme de travail le rôle de la télévision,

des circuits autres que commerciaux, des clubs, et d'une multitude d'autres organisations qui utilisent le film: l'éducation, l'information, les groupes ou associations diverse, les coopératives etc . . Ce sont là des secteurs importants qui sur le plan de la production pourraient être d'un apport consistant, pourvu qu'on y mette du temps et un travail de recherche réfléchi. D'autre part ces mêmes secteurs, on l'oublie trop souvent, sont la source de revenus plus que consistants pour les structures en place (ces secteurs sont voués à l'exploitation dite non commerciale). Des recherches préliminaires sur ce seul plan, faites il y a quelques années par un groupe de cinéastes québécois, démontrent (ou auraient pu démontrer, pourvu qu'on leur donne les moyens de poursuivre et planifier le travail de recensement) que ce seul marché au Québec engendre un commerce évalué à environ $7,000,000 annuellement, si ma mémoire est bonne. En termes strictement d'économie capitaliste minimum, ce me semble un secteur important sur le plan de la diffusion. Sans compter que sur un autre plan, celui d'un travail à partir des besoins culturels du Québec, le même secteur mériterait d'être "investi".

A trop analyser de façon exclusive les conditions économiques du film de type industriel, aux dépens de ces secteurs souvent plus près des gens que l'on veut rejoindre, on semble avoir du même souffle négligé de prendre en considération les conditions futures de cette même industrie. De son potentiel, de ses possibilités et de sa diversification sur le plan "fonctionnel" qui au Québec en fixa les caractéristiques fondamentales jusqu'à ces dernières années. On a donc, le plus souvent canalisé nos énergies dans des analyses statiques, qui laissent pour compte un secteur important de notre métier.

Il me semble que nous ayons par là démontré un manque fondamental de perspective par rapport à l'analyse et à la tâche à long terme, au profit d'une sorte de pragmatisme utopique.

Je ne conteste pas le fait que l'importance de rejoindre un "large" public, le "grand" public, passe par la nécessité, pour nos films, de pénétrer dans les salles existantes. Cela fait partie intégrante du processus de rapatriement de nos structures. Les salles de cinéma traditionnelles, certaines salles spécialisées, peuvent être elles aussi des ghettos, où l'on pourrait se contenter de reléguer nos films. L'idée du circuit de la SDICC en faisait partie.

Mais au-delà de cet engagement prioritaire, il me semble qu'il faille encore ici travailler sur un deuxième, un troisième et sur autant de fronts qui pourraient contribuer à décloisonner et à subvertir cette infrastructure dans le contexte et/ou à travers une démarche appliquée, continue et re-constructive.

Nous possédons précisément un outil fondamental en rapport direct avec cette re-construction, à savoir le Conseil Québécois pour la Diffusion du Cinéma (le CQDC). On peut être ou ne pas être d'accord avec le travail accompli par l'organisme sur un plan individuel. Cependant il faut bien se rendre à l'évidence qu'objectivement le Conseil est un outil précieux (une tête chercheuse) qui a et doit jouer un rôle déterminant sur le plan de ce décloisonnement. Toutefois la légifération pourrait avoir comme résultat sa remise en question, ou tout simplement sa disparition.

C'est, à mon sens, une réalité qu'il faut voir bien en face. Le CQDC est un instrument objectif de recherche et de dynamique qu'il faut utiliser. Mais il m'apparaît comme décisif que l'affirmation du rôle du CQDC pourrait être déterminant dans la reconstruction de notre cinéma.

Soumis au rapport de forces existant, il ne remettait pas en question la nature de la diffusion dans son sens le plus global. Il a, pendant un certain temps, existé à des niveaux où on lui a permis d'exister. Qu'il travaille plus directement à l'application de son rôle dans une perspective de continuité et de développement d'un cinéma de décolonisation, et l'on commencera alors à sentir les menaces qui vont peser sur son existence.

Il faut donc, au-delà des résultats accumulés, voir à ce qu'un tel instrument critique puisse poursuivre son travail. A tout le moins s'agit-il là des conditions élémentaires au développement d'un cinéma qui puisse enfin correspondre à notre identité culturelle, tant recherchée, et tant galvaudée. C'est le seul instrument qui peut sensibiliser les cinéastes ou les travailleurs du cinéma en général, à la "chose" diffusion, qui peut rétablir le lien entre le cinéaste et le public, faire que ce lien rétablisse les rapports et la responsabilité public/cinéaste. C'est le lien qui peut permettre de retrouver la finalité de notre travail.

La question est donc de faire maintenant ce choix, afin de travailler pour une meilleure intégration de l'expérience de diffusion, riche en diversification, et ce dans l'optique que cette expérience ait une incidence sur la production nationale.

Ce travail ne doit pas uniquement s'appuyer sur les structures en place, car souvent il ne fait que confirmer leur emprise (on a cru un moment au CQDC qu'il fallait payer les propriétaires de salles pour présenter du film québécois) mais aussi secouer et remettre en question ces structures par des actions mobilisatrices, ou du moins par des actions qui nous permettraient de faire avancer nos options.

Le CQDC ne doit pas devenir une "institution"! Il doit être un outil de travail qui contribuera, par son action et son rôle dynamique à cristalliser un regroupement des forces de travail du cinéma québécois. Il est et doit rester un élément dynamique fondamental à l'avancement de notre cinéma dans son processus de décolonisation. Il doit travailler de concert, et dans une perspective de mobilisation, avec le cinéma qui se fait, sur la notion des structures qui sont à remettre en question et à re-construire.

Travailler sur plusieurs fronts

Le contingentement est partie intégrante de cette démarche. Puisque notre aliénation s'est accomplie dans les salles de cinéma capitalistes c'est aussi par là qu'il faut entamer le processus actuel. "Les habitudes du public" sont aussi celles des cinéastes.

D'autre part si l'on rebâtit un cinéma que l'on veut "national" sur les mêmes bases que celles utilisées par les représentants du *profit net*, nous allons vers un cul-de-sac. Un cinéma national doit se reconstruire sur tous les plans. Se re-prendre en main. Quitte à ce que nous soyons moins "célèbres" mais au fond plus réalistes face à notre propre culture, à notre propre peuple.

> *Le cinéma est un outil qui ne prend de sens qu'en fonction d'un contexte . . . La bourgeoisie, en utilisant exclusivement le cinéma pour imposer et entretenir sa vision du monde et sa manière de vivre, tait et refoule la "culture nationale authentiquement populaire"...*
> Jean Chabot *(in) "Pour Une Libération du Regard"*
> **Cinéma/Québec** Vol. 1, No 2, été 1971.

CONTRE LE SYSTÈME CAPITALISTE DE CINÉMA

"Exiger un art politique...
pour des raisons politiques"
Bertolt Brecht
(in) **Sur le Cinéma** Ed. de l'Arche, Paris

"C'est la situation générale du cinéma au Québec qu'il faut essayer d'éclaircir"
(in) Manifeste de l'A.P.C.Q. 1971.

Historiquement donc le "problème" du cinéma est tributaire de la structure d'économie de marché de la Free Enterprise. Par ce fait, le type de production est déterminé par les intérêts et les perspectives de profits des investisseurs et non par des considérations culturelles et/ou sociales.

Dans cette perspective, les aides étatiques ou même les législations réformistes, sont le plus souvent décrétées dans le but d'aider le développement des intérêts commerciaux mercantiles ou financiers en place afin de les empêcher d'être trop la victime d'une compétition étrangère.

Le choix qui semble conséquemment se poser est de savoir si l'on préfère se soumettre au diktat du marché américain directement ou indirectement, à travers les émissaires locaux ou nationaux, c'est-à-dire les structures proposées par la bourgeoisie nationale en place, qui a déjà commencé à les édifier avec l'aide venue de Papa Ottawa par la S.D.I.C.C. depuis 1968. En fait il s'agit de choisir entre le contrôle américain, ou "l'américanisation" de nos produits culturels. (J'utilise ici le terme "américanisation" au sens large, pour ce qu'il soustend sur le plan du modèle de l'appareil/produit/circulation des produits *film*).

"Donc le cinéma québécois n'est pas pauvre. C'est autrement qu'il est colonisé. 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... Au cinéaste colonisé, spectateur colonisé...". Fernand Dansereau, (in) **Dossier sur le cinéma,** des Rencontres pour un Nouveau Cinéma, Montréal, juin 1974.

Ce choix implique donc que l'on doit procéder dès maintenant à une *décolonisation culturelle* qui remettrait fondamentalement en question cette structure, cet appareil qui précisément fausse la finalité de notre travail.

Décolonisation culturelle ou industrie culturelle?

Il faut peut-être penser dès maintenant à se donner les moyens de "circuler" les films qui serviront à cette décolonisation de la collectivité québécoise. Et cela implique l'invention de mécanismes qui soient directement tributaires de cette fonction prioritaire. Penser aussi dans un deuxième temps à récupérer les mécanismes en place dans le même esprit, dans la même perspective de travail.

On l'a vu ces derniers jours, le projet de loi qui sera déposé à l'Assemblée nationale dans les semaines à venir n'apporte rien que des mots et des phrases sur ce plan. Les modalités prévues n'auront de pouvoir efficace que pour consolider l'appareil existant, et ne contribueront qu'à enrichir les gens qui font déjà de l'argent avec le cinéma québécois. Dans la structure actuelle il ne saurait en être autrement.

Les événements des jours derniers nous montrent jusqu'à quel point il ne faut jamais perdre de vue que s'il fallait dénoncer le rôle historique des Majors, et leur emprise sur le cinéma en général, il faut maintenant dénoncer (ou du moins être tout à fait conscient) le rôle opportuniste où se sont placés les "Majors locaux": ceux qui ici même au Québec possédants de la culture dominante ne font, a) qu'assurer par pouvoir interposé l'emprise directe des Majors/ multinationales b) qu'envisager leur remplacement éventuel par une structure identique qui serait québécoise.

Ne dénoncer que les Majors dont les directions sont à New York, Hollywood, Londres ou ailleurs serait fermer les yeux face à notre situation. Ce sont ces modèles qu'une classe nationale parfaitement néo-coloniale s'apprête à imposer de plus en plus unilatéralement, et impose déjà à la pratique cinématographique que l'on vient de décrire et qui est celui de leurs patrons ou de leurs idéaux.

La création au Québec s'est toujours faite en dehors et en dépit du ministère des Affaires Culturelles.Pour ce ministère, culture égale loisirs, donc *surplus* et non *besoins.* Pour se justifier auprès de la finance gouvernementale, et de la finance tout court, les technocrates libéraux sont obligés de faire valoir en termes économiques la rentabilité de leurs activités: création d'emploi, génératrice d'argent à travers divers secteurs économiques (gardiennes, placiers, parking, transport, restaurants, boutiques etc.). Donnant ainsi une position de force au moteur principal de cette ex-

trapolation mercantile: la notion d'industrie culturelle (Entertainment Industry), et aux financiers qui la contrôlent.

Dans la plupart des cas la politique du gouvernement du Québec en matière de culture en a toujours été une de sauvetage. Le ministère des Affaires culturelles est une sorte de remorqueur de haute mer qui récupère des bateaux qui coulent. Il intervient quand et lorsque les "politiques" qu'il entérine ne risquent en rien de changer ou même d'infléchir la Free Enterprise.

"Pour que ce ministère ait une politique culturelle cohérente, il faudrait que l'Etat du Québec soit un état cohérent" disait lors d'une entrevue à la télévision, le cinéaste Roger Frappier. Tant et aussi longtemps que le gouvernement du Québec ne prendra pas en mains ses responsabilités vis-à-vis le peuple et non vis-à-vis la Finance, nous serons, sur le plan de la culture (comme sur bien d'autres plans d'ailleurs), dans une perspective de survivance. D'autre part les technocrates libéraux ont toujours eu une conception pseudo-aristocratique de la culture; celle qui tend à recréer ce à quoi ils s'identifient. Ainsi les subventions aux artistes ou aux arts, renvoient toujours à une conception dépassée de la culture: musées (le plus loin possible des centres-villes), orchestres symphoniques, beaux-arts etc.: le Moyen-Age quoi!

Il serait donc utopique de croire que le gouvernement du comptable Bourassa, des défenseurs de la Free Enterprise, applique au cinéma une loi qui pourrait être différente de celle du Bill 22, du Bill 58, du Bill 84, et combien d'autres qui tendent toutes à mettre le Québec sous carcan.

Il faut être bien conscient dans nos actions d'un danger qui nous guette tous au Québec: celui de l'illusion de la proximité du pouvoir. L'apparente démocratie libérale nous donne des moyens d'intervention qui, par rapport à certaines structures européennes, peuvent nous sembler en prise directe sur le pouvoir. Un pouvoir qui à travers cette grille nous refuse un tas de choses, mais qui nous laisse toujours entrevoir l'accès ou du moins l'illusion de l'accès à ce pouvoir, ou celle d'agir sur lui. Tous nos organismes sont structurés en fonction de cette duperie. Astucieuse manoeuvre qui retarde toujours la remise en question du rapport de forces de cette libérale société.

Nous faisons face ici à un climat qui entretient la mentalité "petite bourgeoise" de l'"artiste", du "créateur". C'est un climat qui nous laisse toujours entrevoir la possibilité d'avoir *plus*, plutôt que d'exister *autrement*. D'avoir donc plus d'argent pour faire des films plutôt que de les faire autrement. Dans ce contexte de duperie, ce qui vient de transpirer sur le dirigisme de la loi-cadre, nous montre bien jusqu'à quel point il est impossible maintenant de faire confiance à l'ambiguïté de la social-démocratie à la Bourassa. Comment en effet, ce système brouillon, qui s'identifie plus forcément et nécessairement à la Free Enterprise et au Profit net, pouvait-il favoriser dans une législation les conditions de création d'un *cinéma national authentique;* quand d'autre part il se gave de "démocratie" et de "souveraineté culturelle", mais ne tolère d'autre forme de démocratie que celle qu'il a lui-même dictée. Qu'il verbille sur la souveraineté culturelle avec un mépris et un dirigisme qui seuls auraient le droit d'être qualifiés de "souverains". Quand dépassé par sa propre logique (celle de son appartenance de classe) il fonctionne et propose un mode de vie en cartes perforées. Trompant, organisant, planifiant et coulant à la fois "l'Option Québec" et il va sans dire toute perspective de libération véritable, dans les moules préfabriqués par l'idéologie des multinationales.

A trop attendre de ce gouvernement, à être dupe de ses palabres, ne risque-t-on pas plutôt de substituer, ou d'ouvrir la brèche à ceux qui se substitueront au libre épanouissement de notre culture, de notre peuple, à savoir les "intermédiaires" en place, et qui installeront ici un cinéma conformiste!

Pour une prise en mains des moyens

On le voit maintenant, ce projet de loi-cadre affiche très clairement cette tendance dirigiste. Il ne s'agit pas pour autant d'abandonner la lutte pour son "amélioration" car dans la perspective d'une stratégie à plus long terme cette loi peut et doit produire des outils importants.

Mais il importait d'identifier à ce stade-ci la démarche que nous affrontons, et le processus qui a donné lieu à l'aboutissement actuel de ce projet de loi.

Reste donc à débattre cette loi ou ce projet de loi, dans une perspective plus immédiate. Qu'en résultera-t-il? Quelques amendements? Ou un durcissement des positions? Quoiqu'il en soit cette loi-cadre ou l'Institut qui risque d'en découler ne sont qu'une étape. Ce qui signifie qu'il faudra de plus en plus compter sur nos propres moyens. Utiliser tactiquement, stratégiquement les marges de manoeuvre que l'on pourra déceler, les failles qui pourront se pratiquer dans ce système pour travailler sur *nos* perspectives à plus long terme. On le voit clairement maintenant, les conditions espérées, cogitées depuis 12 ans, ne sont pas pour demain.

Instrument de la démocratie politique, la consultation (ou même les commissions parlementaires) en est parfois la caricature. Car dans notre société libérale québécoise, les élus proposent mais c'est le pouvoir qui décide. Voir, aux U.S.A., le Watergate qui a toute fin pratique n'a fait que renforcer le pouvoir. Un Watergate qui d'ailleurs était plus une bataille de pouvoir qu'un mouvement populaire. Voir ici la Commission Gendron et son avorton le Bill 22. De quoi la Commission Cliche, malgré toute sa bonne volonté, accouchera-t-elle? Une trahison des lois syndicales est à prévoir plus qu'un aveu de corruption au niveau du pouvoir. Et ainsi de suite...

Des droits plus substantiels, c'est le prétexte de ces "ballons". Des mécanismes régulateurs c'en est plus le résultat et la limite. Car si ces consultations ont pour fonction de protéger soi-disant les citoyens contre la tentation *totalitaire* inhérente de *tout pouvoir* (ce sont bien des *"pouvoirs"* que cherche le ministre de la Culture dans la loi qu'il propose), elles peuvent également servir à désamorcer un conflit et à égarer les revendications démocratiques dans les sables de la procédure. Ce qui protège le citoyen, ce qui pourrait protéger le cinéma québécois et les travailleurs de ce même cinéma, peut tout aussi bien protéger l'Etat, le Pouvoir. Comme le rapport de forces n'est pas remis en question, que la force reste donc du côté du pouvoir, il arrive que les droits de citoyen soient sensiblement réduits dans cette entreprise de coulage.

Il est donc essentiel que dans une telle loi-cadre les cinéastes, les travailleurs du cinéma québécois, aient une part prioritaire sur ce qui déterminera en fin de compte la finalité de leur travail. On voit, maintenant, comment la social-démocratie larvée de notre gouvernement voudrait traiter ceux qui font le cinéma au Québec. L'attitude et la volonté dirigiste du ministre montre comment et pourquoi notre option fondamentale doit viser la récupération de nos moyens de production et de circulation des films.

Que faire maintenant?

Dans toute situation "d'avant-garde", quand à un moment donné dans le temps un groupe d'individus pose un geste qui devance l'histoire, il se crée un motif de solidarité. La notion d'individualisme se transforme alors en geste collectif, il se produit une *mobilisation.*

Au contraire quand le même groupe d'hommes ou d'individus est à la remorque de l'histoire, les causes de mobilisation s'atténuent. La tendance à l'individualisme (sauve-qui-peut) renaît face à cette situation isolationniste, où chacun est laissé pour soi.

L'occupation du B.S.C.Q. par l'A.R.F.Q. en décembre dernier fut un travail d'anticipation. Il s'agissait alors de prendre de court le gouvernement ou l'ennemi. Dans la nouvelle conjoncture actuelle le besoin d'une seconde série d'actions, à court et à long terme, liées cependant à une stratégie globale, peut seul assurer que nous pourrons déterminer cette loi, plutôt que de la subir.

Il est bien évident que pour un laps de temps à venir, nous allons devoir marquer le pas: celui du gouvernement! L'analyse démontre que pour le moment l'échéancier est à l'heure du gouvernement.

Il devient donc essentiel pour les cinéastes québécois dans cette perspective de travailler dans le sens de l'histoire, avec l'histoire. Dans une forme d'action ou de prise de position d'avant-garde qui mobilisera maintenant non seulement les cinéastes, mais tous les travailleurs du cinéma et le public. A ce moment donné de l'histoire, tout compromis ne peut qu'être à l'avantage du gouvernement et des intérêts qu'il défend.

Il n'est pas d'évolution sans violation des règles. Si nous l'oublions nous nous engageons dans une impasse. Dziga Vertov, **Journal**/1944.

Le Cinéma québécois est donc dans une situation aujourd'hui où il se doit de devancer l'histoire. C'est là maintenant son rôle essentiel, tant sur le plan de son évolution propre (par les films) que sur celui d'une nécessaire structure qui privilégiera son rôle de décolonisation culturelle plus large, et dont l'action passe essentiellement par *le politique.* Non pas le politique du lobbying, de la contestation, ou de la revendication. Il faut maintenant poser les gestes dans une perspective de changement, de transition vers un "autre cinéma québécois". *"Sans quoi il nous faudra peut-être abandonner l'espoir d'une transformation profonde et durable de notre cinéma. Nous n'aurons plus alors qu'à choisir une fois de plus, entre l'opposition permanente (revendication, contestation) et/ou une gestion des affaires du cinéma capitaliste."* (in) Manifeste des Rencontres internationales pour un nouveau cinéma, Montréal, juin 1974. (13)

Ainsi tant que nous resterons à la remorque des décisions gouvernementales, notre cinéma ne pourra contribuer à cette décolonisation. Dans la conjoncture du Québec actuel, face à la situation internationale sur le plan économique et politique, le cinéma québécois est dans une situation où il risque de manquer le train de l'histoire.

Par ailleurs et conséquence de cette situation historique, jamais les conditions ont-elles été aussi favorables à la détermination d'un choix qui est fondamental pour notre cinéma, pour la culture québécoise et pour le peuple québécois. (14)

Force nous est de constater que le "glissement" des structures a provoqué l'existence d'un certain cinéma ici, qui est aujourd'hui de plus en plus empêtré dans l'évocation de drames bourgeois, de saynètes débiles, filtré par des scénarios enclins à l'auto-censure, conditionné par des règles étrangères à la pratique qui fut en vigueur au Québec dans le cinéma des années 60, fermant ce faisant obstinément les yeux sur la réalité, au profit d'une sortie en salle souvent arrachée comme une faveur aux possédants en place, le plus souvent encore maintes fois différée quand elle n'est pas carrément galvaudée.

Il est clair que le moment est venu au Québec de faire et de défendre un cinéma qui renoue les liens avec son milieu, un cinéma "progressiste". Un cinéma qui peut faire comprendre les menaces politiques latentes. Le défi auquel fait face le cinéma québécois comporte en soi l'outil de la relève de ce défi à savoir la nécessité pour le cinéma d'ici de contribuer au processus de décolonisation culturelle en cours partout dans le monde.

Il est de plus significatif de constater que l'emprise des banques et du capital sur le cinéma américain, s'est effectué pour une bonne part, précisément au cours des années trente, à une période de crise non tout à fait contraire à celle que nous traversons actuellement. Les banquiers et les affairistes ont vu dans le cinéma une façon de faire oublier les problèmes sociaux, et dans leur investissement une façon de dresser un rampart contre le pessimisme qui risquait alors de s'emparer des populations. Il est tout aussi significatif de constater que c'est à une époque similaire qu'a été établi le Code Hays de la M.P.P.D.A. dont nous parlions plus haut, qui sous prétexte de garder la moralité visait surtout à surveiller le traitement des problèmes sociaux. La volonté de dirigisme sur le plan de la censure dont fait état l'actuel projet de loi du gouvernement pourrait très bien être intreprétée dans le même sens.

Vendre sa force de travail ou travailler dans le sens d'une libération

Le prétexte maintes fois utilisé du combat pour la "souveraineté culturelle" est indissoluble de la réalité des luttes pour la libération du peuple québécois. Parler de culture sans établir, ou solidifier ce lien équivaut à faire le jeu du système et se battre pour des privilèges. La *diversité* du cinéma québécois permet justement de mener ce combat sur plusieurs plans et non seulement sur celui, trop restreint bien qu'également important à mon sens, du *seul* cinéma de "spectacle", tout de qualité qu'il soit. Il reste à "retrouver" la voie pour joindre cette lutte sur le plan de la fiction, du documentaire, de contre information etc. Se battre ici sur le seul plan du long métrage c'est faire un jeu de privilégiés. C'est un niveau essentiel, pour assurer une continuité aux travailleurs du cinéma, mais c'est un terrain qui comporte de dangereuses lacunes. Justement sur le plan culturel, parce qu'il risque de faire oublier la diversité, et la multiplicité de notre cinéma, au profit d'un seul secteur qui, BIEN OBJECTIVEMENT, nous échappe. C'est un secteur qu'il faut récupérer, mais il risque, à ce point de la lutte, de nous faire oublier les autres qui sont partie prenante de ce combat, et qui ont modulé, défini le cinéma qui se pratique au Québec depuis les années 60.

Il est donc de plus en plus fondamental que nos films soient de plus en plus identifiables à cette lutte plus globale. Que l'on s'éloigne ou du moins que l'on prenne une certaine distance par rapport à la tendance actuelle, pré-

cisément favorisée en grande partie par des mécanismes étatiques étrangers à notre démarche, à nos besoins et à nos préoccupations. (15) Mécanismes qui ont favorisé la production de films qui sont des constats quasi neutres, ou autant de fuites dans l'ironie, comme c'est le cas de plus en plus de films québécois récents.

On pourrait dire que c'est plutôt dans un certain "centrisme droitier" que l'on retrouve maintenant une bonne part du cinéma fait au Québec sous l'égide de la S.D.I.C.C. ou de l'O.N.F. L'un s'en prend aux affairistes et/ou aux parlementaires, pour les dénoncer. C'est un *constat* valable. L'autre préconise une prise en main violente du conflit sur une base individuelle, c'est celui qui traite du milieu de la petite pègre, et du fatalisme qu'il charrie. Dans les meilleurs des cas on a vu naître un cinéma qu'on peut apparenter quelque peu au "Cinéma Civile" italien, mais certainement pas à un cinéma de décolonisation. Pourtant ce cinéma existe en puissance chez plusieurs. Ce sont les conditions objectives qui le subordonnent aux règles du profit, ou qui lui interdisent carrément de voir le jour.

Il faut peut-être retourner au cinéma, et à l'attitude face au cinéma que nous avions dans les années 60 (16). L'histoire du cinéma d'ici est déjà inscrite en ce sens. Quand Gilles Groulx faisait **Le Chat dans le Sac** en 1964 il devançait en quelque sorte l'histoire, le niveau de prise de conscience culturelle et politique du Québec. Par contre depuis 1970 notre cinéma a été (à quelques rares exceptions près) à la remorque de notre propre histoire. Si bien qu'en 1974 nous avons droit à **La gammick** mais non à **24 heures ou plus.** Dans un cas comme dans l'autre ce sont les structures qui ont choisi le film qui, d'une part, se ferait, et d'autre part, ne sortirait jamais, et non pas les cinéastes.

On semble donc avoir oublié ceux pour qui l'on travaille, nous contentant de définir notre objectif en terme abstrait de "souveraineté culturelle", *sacrifiant ainsi à une illusion de pouvoir la finalité de notre cinéma.*

Il est peut-être plus significatif de constater par ailleurs, que depuis 1970 environ, nos films sont des constats d'impuissance. C'est comme si à force d'être réduits à regarder en témoins sans intervenir, ce même constat devient condition d'existence. Ainsi nous semblons avoir perdu toute dimension critique, toute perspective de réflexion et nous être limités à ne pouvoir faire autre chose que de cerner cette impuissance. L'absence du réel quotidien dans le cinéma québécois actuel est symptomatique de cette impuissance.

Le cinéma québécois, mis sous carcan par des structures étrangères à sa finalité semble donc avoir renoncé à son rôle d'avant-garde. Rôle qu'il avait pourtant commencé d'assurer spontanément, mais fondamentalement, dans les années 1960. Forcé par les circonstances, il est vrai, qui sont précisément le résultat de politiques qui nous échappent parce que trop concentriques, nous subissons de plus en plus les moyens en place, qui masquent la finalité de notre travail. Car ces structures sont parfaitement dissociables du cinéma que nous faisons, que nous voulons faire.

Que l'on cesse de faire des films demain, et ces structures continueront d'exister, de fonctionner.

Il importe donc de concevoir et de concéder que la tâche que nous affrontons comporte autant d'étapes, et de "maux" nécessaires; mais il ne faut jamais perdre de vue qu'il faut dépasser ces étapes. Et que pour cela il faut reprendre en main la finalité de notre travail. Révéler les nouvelles contradictions qu'il faudra pratiquer. C'est peut-être ainsi qu'il faut envisager l'étape qui s'amorce, et les actions futures. Autrement nous serons de plus en plus réduits à vendre notre force de travail à la bourgeoisie nationale qui contrôlera de plus en plus notre cinéma. A partir du moment où l'on se met dans une position où l'on a quelque chose à vendre, on risque fort de se faire acheter.

Il faut peut-être se mettre alors dans une position où nous n'avons rien à vendre; mais beaucoup à "donner". Trouver les moyens de "donner" ce quelque chose (17). Cela ne veut pas dire se mettre dans une condition de faire de mauvais films, ou vivre dans des conditions de famine. Mais cela peut vouloir dire procéder à un inventaire systématique des possibilités réelles d'intervention que nous avons. Chercher les brèches actuelles et/ou futures, qui nous permettent à la fois de franchir les étapes nécessaires de construction d'une industrie cinématographique qui nous appartienne, et qui nous permette d'assurer la continuité et la diversité de notre cinéma. Mais aussi de travailler maintenant sur la construction d'une cinématographie nationale, décolonisée, et populaire.

On pourrait prendre exemple pour ce faire sur l'attitude des cinéastes africains et latino-américains, qui mènent un combat différent mais dont la finalité est la même que la nôtre.

Ainsi à titre d'exemple les cinéastes africains réunis sous la Fédération Pan Africaine des Cinéastes (FEPACI) viennent de se donner, lors de leur congrès d'Alger en janvier dernier, une charte du cinéaste africain, qui entre autre préconise:

(que) . . . *face à cette situation de domination et d'extraversion culturelle* (il est) *nécessaire et urgent de reposer en termes libérateurs la problématique interne du développement et du rôle que doit jouer dans cette démarche globale et multidimensionnelle la culture et plus particulièrement le cinéma*. . . () . . . *Le problème n'est pas de chercher à rattraper les sociétés capitalistes et leur développement, mais plutôt de permettre aux masses de s'approprier les moyens de leur propre développement: en leur donnant l'initiative culturelle par l'exploitation des ressources de la créativité populaire complètement libérée* . . .() . . . *L'image stéréotypée du créateur solitaire et marginal répandue dans la société capitaliste occidentale doit être rejetée par le cinéaste africain qui doit au contraire se considérer comme un artisan créatif au service de son peuple* . . .() . . . *Par ailleurs la considération de rentabilité commerciale ne saurait être une norme de référence pour les cinéastes africains* . . .(). . . *Le seul critère de rentabilité à considérer en l'occurence est de savoir qu'il exprime les besoins et les aspirations populaires et non ceux des groupes d'intérêts particuliers. A ce titre le cinéaste africain doit être concerné par tous le problèmes de structures qui se posent à sa cinématographie nationale. L'engagement nécessaire du cinéaste ne saurait, en aucune façon, signifier sa subordination.*

De leur côté les cinéastes latino-américains eux non plus ne nient pas pour autant le cinéma en tant qu'industrie, pour se réfugier dans une démarche marginale. Ils ne croient pas non plus que l'affirmation de nos options fondamentales, que l'identification de la finalité de notre travail, soit un danger de ghettoïsation. Ils combattent justement et précisément pour la diversité de leur cinématographie et pour que leur rôle dans cette industrie soit celui, non pas de privilé-

giés mais de travailleurs comme les autres. Julio Garcia Espinoza, cinéaste cubain, déclarait lors des Rencontres internationales pour un nouveau cinéma à Montréal en juin dernier: "*Dans notre situation pré-révolutionnaire, nous nous sommes retrouvés dans une situation où il ne s'agissait pas seulement de contrôler le cinéma comme industrie, mais dans le besoin de développer une industrie qui soit un métier, une activité qui contribue à la prise du pouvoir. Nous sommes donc contre un cinéma de type industriel, mais non contre l'industrie du cinéma . . . La prise de pouvoir change les rapports de cette industrie, et exige que nous tenions compte de toute une variété, de toute une diversité de besoins de productions, diverses dans leur contenu autant que dans leurs formes. C'est justement en travaillant en relation directe avec la notion de cinéma comme industrie, avec les autres travailleurs du cinéma, en tant que travailleurs du cinéma, que l'on peut développer une conscience en relation avec la situation globale, avec le besoin et la nécessité de prise de pouvoir.*"

Cette attitude rejoint en quelque sorte celle d'un autre cinéaste, africain celui-là, et thérocien du cinéma africain. Il s'agit de Paulin Vieyra, cinéaste sénégalais qui disait: "*Les exigences morales, intellectuelles, et physiques que le cinéma réclame des hommes sont grandes. Ce n'est certainement pas là un prétexte pour faire d'eux, souvent, des êtres à part dans la nation. Le cinéaste doit être un travailleur comme les autres.*"

Il faut donc briser la mentalité qui veut que la diversité de la pratique ou de la forme cinématographique, qui au Québec est historiquement sa caractéristique même, ne soit qu'autant de couloirs de préparation au long métrage dramatique modelé sur le cinéma-spectacle qu'il soit "de qualité" ou pas. Il s'agit encore là de schémas véhiculés par une colonisation culturelle. On faisait à une certaine époque du documentaire. On cherchait, on découvrait, on jetait les bases d'un cinéma qui aurait pu nous appartenir, on établissait des liens avec le réel. On est bien forcé de constater maintenant que c'est là une époque révolue. Qu'encore là nous sommes à la remorque des structures. On constate maintenant, 15 ans plus tard que cette période fut celle où notre cinéma a le mieux assumé son rôle. Bien qu'il ait été peu vu, ou mal diffusé, force nous est de constater par ailleurs que pour plusieurs aussi cela représentait effectivement un couloir d'attente pour le long métrage dramatique traditionnel.

Victimes d'un certain attentisme, plusieurs ont ainsi accumulé des frustrations "créatrices", dues au manque de structures. Pour d'autres par contre, ce même manque de structures fut l'occasion de jouer des contradictions pour inventer des formes nouvelles de dire avec le film ce que nous étions. Dans plusieurs cas ici aussi on pouvait déceler cet attentisme du long métrage. Quoiqu'il en fût, cette période a donné lieu à une accumulation d'idées, au "stockage" de plusieurs scénarios dans des tiroirs. Plusieurs de ces oeuvres, réalisées aujourd'hui, apparaissent maintenant détachées de la réflexion historique qui aurait dû participer à leur création. Issus d'une réflexion des années 58-65, leur qualité de constat d'époque ou de situation, n'en apparaît pas moins désincarnée par rapport au contexte actuel.

Victimes de ce que Jean-Pierre Lefebvre appelait déjà dans **Objectif** des années 60 "la Long-métragite", et de l'imposition de structures qui nous ont placés à la remorque de l'histoire, nous nous refusons à réfléchir, et à prolonger la créativité de notre cinéma dans la réalité actuelle. Et ce au profit d'un certain pragmatisme utopique dont on a parlé plus haut.

Déterminer le *quoi et le comment* de la fabrication des films québécois doit être maintenant comme plus tard le moteur principal de nos actions! N'avoir rien à vendre, c'est contrôler la finalité de notre travail. Se donner les moyens de reprendre possession d'une structure qui nous appartienne pour l'utiliser dans la construction d'un cinéma national véritable.

Cette question posée, elle entraîne automatiquement un a priori que nous avons brièvement exposé au début et qui sous-tend cette analyse. Il s'agit ici de savoir si l'on veut simplement reprendre possession d'une structure capitaliste que l'on pourrait gérer, ou cogérer, ou s'il s'agit plutôt de tout mettre en oeuvre pour subvertir le système?

Poser donc la question de savoir si l'on veut faire des films avec plus de moyens, ou différemment?

Cette option implique à son tour un a priori qui dans une hypothèse de travail plus immédiat devrait pouvoir mobiliser les énergies pour travailler maintenant sur un projet à plus long terme; à savoir: la nationalisation des moyens de diffusion et/ou de circulation des films. Cependant un réseau de salles nationalisées, une structure de diffusion nationalisée, dans une situation d'économie de marché, dans un contexte de libéralisme économique, ne règle qu'une partie du problème. Par ailleurs cette option ne risque pas d'être endossée par le gouvernement actuel.

Il convient donc, à mon sens, de penser à mettre en branle dès maintenant quelque chose qui corresponde à la conjoncture dans laquelle nous nous trouvons. Plus près de nous il y a la réalité quotidienne de l'entreprise collective d'un peuple mal à l'aise dans un système qui ralentit son processus de développement et de décolonisation.

Travailler aujourd'hui sur le projet de fonder un cinéma qui ne serait pas un objet de consommation, un objet culturel monnayable mais qui est ou serait véritablement un cinéma de reprise en mains. Cela implique que notre cinéma, comme la société dont il est issu, puisse se donner les moyens de sa propre évolution: une évolution qui doit dépasser le cinéma de constat où nous ont confinés les appareils en place. Les moyens de pratiquer un cinéma qui déboucherait sur des analyses plus positives. Constater que cela va mal, c'est un peu faire le jeu des évidences. Le cinéma est un outil extraordinaire dans le processus que nous affrontons.

Il importe donc de compter sur nos propres moyens. Il en résultera une mobilisation plus large. Il faut aussi élargir le front, et lutter pour ces objectifs sur plusieurs fronts à la fois. Lier aussi notre lutte avec celles des cinéastes du Tiers-monde qui sont en confrontation directe avec l'impérialisme américain. En montrant qui nous sommes aux autres et en apprenant d'eux, non pas seulement au sens d'un certain humanisme du 19ième siècle, mais bien au sens du moteur de l'histoire qu'est la lutte anti-impérialiste actuelle: une lutte pour une décolonisation culturelle.

> "*Mais je tiens à affirmer en finissant, que la situation du Québec, qu'on le veuille ou non, est révolutionnaire, même s'il s'agit d'une révolution sans modèle et sans précédent. Nous ne saurons affirmer le cinéma d'ici, sans nous radicaliser à la mesure de cette révolution qui est unique: six millions de francophones vivant face à deux cent cinquante millions d'anglophones, au coeur du continent le plus riche et le plus techniquement développé de l'histoire du monde.*"
> *Fernand Dansereau (op cit)*

PROPOSITIONS DE TRAVAIL
POUR UNE PRATIQUE DIFFÉRENTE

(Cette pratique)... doit donc aboutir à la nécessité de l'action "politique" des cinéastes pour changer les conditions présentes de l'exercice de leur langage, de leur art (de leur métier) et, par conséquent, à la nécessité de l'organisation politique des cinéastes.
Jean Patrick Lebel
(in) **Cinéma et Idéologie**
Editions Sociales, Paris 1971

La recherche de la solution impose un bouleversement complet de l'idée que nous nous faisons du cinéma et de sa profession... un bouleversement de ses rapports avec le public... d'où... une restructuration complète de ses moyens de production et de diffusion.

Extrait du Manifeste des états généraux du cinéma. **Le cinéma s'insurge.** Eric Losfeld, Paris, 1968.

Il faut donc commencer par le commencement. Comment et quoi faire dans le cinéma, implique que l'on possède, pour ce faire, les moyens de production et que l'on puisse décider pour qui on fait les films. Il se trouve que le cinéaste au Québec (ou ailleurs) n'est pas différent des autres hommes; que ce n'est pas un être à part dans la société et qu'au contraire, même s'il peut avoir accès à des outils qui lui permettent de voir la réalité avec un certain recul, comme tout le reste du peuple québécois ses "patrons" sont à New York ou à Hollywood, ou ils sont représentés par les "contremaîtres" nationaux qui détiennent le pouvoir de production. Le rapport de forces est donc le même pour le travailleur du cinéma comme dans la société. Le travailleur du cinéma est pris souvent dans les mêmes contraintes, les mêmes contradictions, les mêmes ambiguïtés que l'ensemble des autres travailleurs. C'est l'attitude de chacun, son degré d'individualisme qui accentue ou colore, son appartenance de classe. A partir du moment où pour lui le métier est condition, et non seulement pratique d'un art abstrait , il en acquiert une conscience différente, plus aiguë mais qui doit néanmoins être liée à la lutte globale.

Il faut donc voir deux temps dans le combat actuel. Deux temps qui recoupent plusieurs secteurs où il est besoin d'intervenir, mais qui doivent être constamment liés. L'un est élémentaire: c'est celui du champ actuel de l'action. Du débat et de la lutte pour la loi-cadre enclenchés par et depuis l'occupation du BSCQ. Il recoupe tout le secteur des revendications faites auprès du gouvernement dans le but d'assurer à notre cinéma des mesures fermes et responsables qui lui permettent de "survivre" à tout le moins, et de récupérer la juste part du "marché" auquel il est en droit spécifique de s'attendre.

Ce premier temps doit, au-delà de nos options politiques, tenir compte du fait que..." *nous pratiquons ce métier dans une économie de marché. Qu'il nous faut donc tenir compte de cette réalité objective, afin de bâtir dès maintenant une stratégie possible à l'intérieur du contexte dans lequel nous devons travailler afin d'établir, de favoriser une continuité de notre travail... Cela implique que dans un deuxième temps nous proposions d'utiliser les contradictions du système capitaliste de cinéma comme marge de manoeuvre dans nos relations avec ce système."*

Il faut donc de plus en plus tenir compte de cette "marge de manoeuvre" qui seule peut nous permettre d'entamer dès maintenant la lutte sur le deuxième temps: celui du "rapatriement" de l'infrastructure. Cette attitude de reconstruction est, à mon sens, la seule base possible pour une cinématographie nationale authentique.

Autrement nous allons continuer à galvauder, comme le fait le gouvernement libéral actuel, les prétextes de souveraineté culturelle, de langue et de liberté d'expression, en courbant l'échine devant un gouvernement dont la duperie, la tricherie et la corruption n'est plus à prouver. Il faut donc entreprendre dès maintenant une reconsidération fondamentale des rapports qui composent la structure cinématographique existante, à laquelle nous nous heurtons continuellement. Voir sur cette base et plus résolument comment il nous faudra élaborer les mécanismes transitoires nécessaires, vers une *socialisation* de notre cinéma.

Par conséquent, il faut peut-être déjà commencer à penser à une *nationalisation* de certains secteurs vitaux de la distribution et/ou de l'exploitation.

photo Guy Borremans

Denis Hardy

On l'a vu, les aides à la production, primes à la qualité, contingentement, s'ils peuvent "colmater" certaines lacunes, favoriser la production de certains films, ils ne sont le plus souvent que des "soupapes régulatrices". Ils n'ont en aucun cas permis ou encore moins favorisé l'éclosion d'un cinéma national, non plus même qu'ils ont assuré une continuité des oeuvres en évolution.

Dans certains pays, comme en Angleterre, ces réformes n'ont fait que "momifié" une structure, qui s'est avérée un véritable cercueil pour le cinéma britannique. On peut dire à juste titre maintenant, que le mouvement du Free Cinéma en Grande-Bretagne, pour n'avoir jamais remis en question le rapport de forces qui existait en son temps, à entraîné non seulement sa propre disparition, mais celle de toute une relève. Ce n'est pas sans raisons alors, même avec un certain retard maintenant, que les syndicats britanniques à travers l'A.C.T.T. (Association of Cinematograph, Television and Allied Technicians) ont produit un rapport en août 1973, demandant la nationalisation complète de l'industrie du cinéma. L'absence d'une véritable politique responsable risque d'avoir le même effet chez nous comme ailleurs.

Les réformes de toutes sortes "régularisent", elles ne "changent" rien aux choses telles qu'elles sont. Tahar Cheriaa, un théoricien et un homme engagé à fond dans la lutte pour le cinéma en Afrique affirme ( ) ... (que) *le cinéma que l'on montre ou qu'on laisse montrer (ou faire) aux citoyens,... est toujours le fidèle reflet des régimes politiques des états et des structures socio-économiques conséquentes des pays. (18)*

Ainsi parler de nationalisation unilatérale dans notre situation politico-économique actuelle est utopique. Du moins est-ce une option, si elle est pensée, recherchée et sérieusement envisagée, comme stratégie, qui peut permettre des analyses plus scientifiques, plus pragmatiques. C'est aussi une stratégie qui implique un a priori politique. Par ailleurs on me dira justement que le cinéma seul ne va pas, ne peut pas changer les choses. Cependant le cinéma fait partie des choses qu'il faut changer. Nous travaillons dans le cinéma, nous nous appelons "travailleurs du cinéma", à nous de reprendre en mains ce qui nous appartient, en accord solidaire avec les autres secteurs de la société.

Cela dit, il n'en demeure pas moins qu'il serait possible à plus court terme, d'envisager la nationalisation de certains secteurs, comme on l'a suggéré plus haut. Il existe des précédents et il existe des situations de conflit où chez nous la solution de nationalisation a déjà été envisagée.

On peut dire, je crois, sans trop présumer ou extrapoler, que les mesures applicables par législation ou réformes risquent de ne faire autre chose qu'entretenir tout juste la survivance d'une activité aussi vitale que le cinéma sur le plan culturel. Que tant et aussi longtemps que le système de circulation des films restera entre les mains des mêmes intérêts, l'éventualité d'un "succès" ira enrichir encore une fois les possédants.

Par contre, dans l'hypothèse où l'on récupère une partie ou la totalité du contrôle de notre marché national, et où l'on reprenne en main son secteur de la distribution et/ou de l'exploitation en substituant simplement le capital national étatique au capital privé étranger ou local sans même remettre en question les rapports qui régissent ces secteurs, (i.e. les méthodes "professionnelles" d'exploitation du marché et le réinvestissement des bénéfices dans la production) notre cinéma à partir des bénéfices annuels (au Québec le box office brut était de $32,643,953 pour 1972) serait en mesure d'administrer un Centre ou une Commission, d'acheter des films de meilleure qualité et plus diversifiés (il faut voir la baisse énorme de films de qualité qui arrivent jusqu'au Québec, et la difficulté pour ceux qui arrivent d'être programmés, pour les mêmes raisons que nos films restent sur les tablettes) et de soutenir la production d'un nombre de films plus stable chaque année. Cette nationalisation partielle pourrait toucher certains secteurs, comme je l'ai dit. On pourrait nationaliser certains circuits étrangers, ou certains autres qui ont tendance à la monopolisation ou à exercer des cartels. Les secteurs ainsi nationalisés pourraient être auto-gérés, ou co-gérés sous forme de sociétés à économie mixte ou encore pourraient être des entreprises étatiques. Il existe plusieurs précédents tant au Canada qu'au Québec, qui peuvent servir de modèles.

De telles considérations prises dans leurs perspectives les plus primaires, "ne me paraissent devoir échapper *qu'aux aveugles et/ou à ceux qui ont leurs raisons de refuser de voir"* (dixit Cheriaa) qui en conclusion écrit (op. cit.): "... (qu'enfin) *le problème est fondamentalement politique, et (que) toute réforme des structures cinématographiques actuelles, quels qu'en soient l'itinéraire, l'économie, l'ampleur et le radicalisme, impliquera nécessairement une option politique préalable qui déterminera l'essentiel de la réforme et de toutes les conséquences éventuelles sur tous les plans."*

Conclusions provisoires

L'impérialisme culturel chez nous

"La puissance des empires est toujours à la mesure de la faiblesse des colonisés. Et cette faiblesse n'est pas seulement économique ou militaire. Elle est aussi - et peut-être surtout - d'ordre intellectuel." (19) Dès que la sclérose des faux compromis s'empare des esprits, par peur, ou par intimidation autoritaire, la recherche piétine ou régresse. Surtout dans les domaines où la pensée est appelée à modeler ou transformer les formes de la société.

Les structures politico-économiques (leur collusion de classe) auront alors tôt fait d'en prendre avantage par des

accords bilatéraux, par des ventes, des rachats, des alliances ou des contrats, qui seront autant de moyens d'exploiter et de dominer le plus faible. Le pouvoir économique ne se conçoit pas sans domination intellectuelle.

La fascination du colonisé, subjugué par le modèle prétendûment supérieur venu de l'extérieur (dans le cas qui nous intéresse les structures capitalistes de cinéma dans leurs origines historiques) Le modèle ainsi conditionné apparaît alors comme la manifestation d'une excellence culturelle qui la justifie. La recherche du profit gouverne les intérêts nationaux colonisés dans son fonctionnement, et ses collusions en ce sens, tendent toutes à imiter ce modèle asservi à l'estompement de la diversité et la richesse des cultures au profit d'une stérile homogénéisation (l'internationalisme et l'universalisme) qui systématise les profits.

Pas surprenant que notre état libéral colonisé prône sa volonté d'internationalisme en se gavant de "souveraineté culturelle" alors que dans les faits il n'a fait que démontrer son mépris et son hostilité vis-à-vis la défense de cette "illustration". A refuser le pouvoir comme le disait l'autre jour l'un de nos "célèbres" cinéastes, nous avons fini par le subir, et le faire subir à notre peuple. Nous sommes donc toujours tributaires des "agissements" des "immigrés de l'intérieur" selon la formule chère à Arthur Lamothe. Pris au piège du fédéralisme, nous risquons fort de continuer à produire des films financés par le fédéral (ou un gouvernement de province) et à les balader dans les festivals avec notre passeport canadien. Au mieux notre nouvel attentisme risque de nous entraîner à nouveau à exhiber un cinéma de "minorité" tout en gérant les affaires capitalistes du cinéma.

La crise actuelle du cinéma (tant ici au Québec qu'à l'étranger) concerne donc tous les domaines qui le régissent: l'économique, la politique et le culturel. Il serait par conséquent erroné d'attribuer cette crise aux seuls facteurs économiques. Bien qu'ils soient dans notre cas la clé de voûte d'une reprise en mains.

La solution de cette crise, en plus d'exiger maintenant une législation ferme et conséquente de la part du gouvernement, implique une période de plusieurs efforts pour produire plus mais aussi de façon rationnelle et différemment; autrement dit une période où il nous faudra changer certaines habitudes, sans toutefois négliger les critères d'efficacité et de rigueur qui sont les nôtres, mais dans le but de définir une autre raison de faire des films.

Ainsi le concept de nationalisation n'est pas un but en soi mais un plan, ou un outil dans cette option. La loi-cadre et ses modalités doivent conséquemment être non pas une proposition, mais une ligne, une stratégie qui implique non pas l'accord avec l'Etat, dans le but d'un partage du pouvoir, ou d'une co-gestion de ses affaires, mais au contraire un combat de décolonisation. Cette ligne devrait viser à la collaboration entre toutes les forces actuelles qui endossent cette finalité afin de sortir le cinéma québécois de la crise actuelle par un seul moyen: en travaillant à transformer la société québécoise.

Pour ce, les monopoles étrangers et nationaux s'étant confondus avec l'Etat, c'est tout l'Etat qu'on doit mettre en question et reconstruire de façon globale.

Quand je parlais plus haut de "socialiser" le cinéma, il faut entendre par là que ce geste comme ailleurs aurait pour but de donner le contrôle de tout un secteur (ou de plusieurs secteurs) par des nationalisations qui seraient des prises de majorités dans le capital. Ces secteurs, et leur prise en mains, laisseraient néanmoins une marge de manoeuvre à l'initiative des individus ou groupes d'individus sur l'aspect production. Car on ne peut pas immédiatement abandonner le système dans lequel on vit. On ne peut aussi le nier. Nous ne sommes pas encore dans une situation pré-révolutionnaire au Québec, il faut donc être réalistes, tenir compte des conjonctures actuelles, et des mécanismes dans lesquels on est "insérés".

Mais il faut dès maintenant se donner les outils de la re-construction. Créer par exemple des organismes ou des groupes de travail qui enregistreraient les statistiques, les évaluations de notre industrie du cinéma. Cela, tout en modifiant notre modèle d'infrastructure. C'est un travail fondamental dont il importe de jeter les bases et de favoriser les marges de manoeuvre dès maintenant.

Il faut dès maintenant se donner les moyens pour nous sortir du "quémandisme" où le mépris de ce gouvernement nous entretient par des promesses ambiguës. Il faut compter sur nos propres forces et notre propre organisation.

Déjà le Manifeste de l'A.P.C.Q. de 1971 dénonçant cette situation concluait par cette prise de position:

Le problème de la situation du cinéma au Québec n'est donc pas uniquement un problème économique, comme ont pu le laisser croire (les faits récents), mais bien un problème politique.

Par conséquent nous demandons au ministère des Affaires culturelles (de)...

1- (dénoncer) les entreprises étrangères (Famous Players, Gulf, Cinépix) qui dominent et exploitent le peuple québécois économiquement et culturellement et pren(dre) des mesures globales aptes à briser les monopoles de production et de distribution et d'exploitation du cinéma au Québec.

2- (d'articuler) en priorité une loi-cadre sur le cinéma sur cet objectif de nationalisation des monopoles étrangers.

4- (d'affirmer) la responsabilité complète et entière du gouvernement du Québec en matière de cinéma et en négociant avec Ottawa, le rapatriement du pourcentage des fonds publics fédéraux qui reviennent à la production nationale québécoise.

NOUS VOULONS QUE LA COLLECTIVITE QUEBECOISE RETROUVE AU CINEMA UN REFLET D'ELLEMEME QUI SOIT JUSTE, DYNAMIQUE ET STIMULANT.

Quatre ans plus tard la majorité de ces revendications restent lettre morte. Plusieurs sont en régression sur celles de l'époque. Il faut donc adopter, compte tenu des observations faites ici, un changement d'attitude fondamental envers le cinéma, la société et la politique qui la gouverne. Pour ces raisons je crois que plus que jamais...

LE CINEMA QUEBECOIS EST A L'HEURE DES CHOIX FONDAMENTAUX.

André Pâquet
Montréal, janvier, février, mars 1975

Notes

1) **Le Cinéma est mort, vive le cinéma**
Roger Boussinot, Ed. Denoël, Paris 1967

2) Cinéma et Monopoles
Le cinéma aux Etats-Unis: étude économique
Henri Mercillon. Ed. Armand Colin, Paris 1953

3) Thomas Guback auteur de **The International Film Industry**
(Indiana University Press 1970) Divers textes et conférences
(in) Ecran 74 no 24
Cinéaste vol. V No. 1 winter 71/72
Cinéma 71 No. 155
Cinéthique No. 6

4) Ces grandes firmes étaient: American Mutoscope and Biograph Company; Edison Manufacturing Company; Essamay Film M.C.; Chicago Kalem Co.; George Kleine; Lubin Manufacturing; Georges Melies Manufacturing Co.; Pathé Frères; Selig Plyscope Co.; Vitagraph Co.

5) Cette pratique est toujours en cours au Québec, et ailleurs, encore aujourd'hui. Contre un **Godfather,** un **Amarcord,** ou quelques autres succès rentables, les distributeurs obligeront les exploitants de salles à contracter 10-15 autres films de série "B" ou moindre qui bloquent le temps écran pour d'autres films de qualité, ou nationaux.

6) On voit ici, avec la présence de Hearst, pourquoi Orson Welles connut le sort qu'il a connu après avoir produit et réalisé son **Citizen Kane,** où il faisait une allusion presque directe à la carrière du même Hearst, à travers le portrait critique qu'il faisait de Kane dans son film. Film saisi, sorti entravé et interdit pendant plusieurs années, "black listing" de Welles, etc...

7) Toutefois le Canada est "privilégié" dans ce tableau. Nous ne sommes pas considérés comme "marché étranger". Nous sommes donc entièrement "domestiqués", puisque le marché canadien est considéré par les Majors américains comme Domestic Market. Pour eux les recettes d'un film à Buffalo ou à Montréal, à Newark ou à Halifax, c'est pareil! Il n'y a donc pas de relations "officielles" entre la M.P.E.A.A. et le Canada ou le Québec, ne serait-ce que sur un plan d'ensemble quant aux politiques de distribution ou de marketing, qui elles découlent de la M.P.E.A.A. en tant que le Canada est concerné.

8) Aujourd'hui donc cette M.P.E.A.A. toute puissante compte sur un réseau dont les chiffres sont révélateurs: 700 bureaux répartis dans 16 villes étrangères et dans 38 pays. Elle emploie 16,000 personnes. La production des films des 12 Majors qui la composent occupe 50 pourcent du temps d'écran mondial. En 1971 les Majors récoltent plus de 1/3 des recettes du marché européen des 6 qui comptent plus de 300 distributeurs. 30,000,000 de personnes voient un film américain de par le monde au cours de sa carrière.

9) Pas surprenant alors que dans un communiqué de presse paru dans **La Presse** du 14 mars dernier, les propriétaires de salles en se retirant de la Fédération québécoise des membres de l'industrie cinématographique demande de négocier directement avec le gouvernement.

10) Une chaîne anglaise, qui fait partie de la Rank/Xerox Organisation et qui alimente ses circuits de produits principalement américains.

11) Voir aussi plus loin le cas **Last Tango in Paris** tel que relaté par Guback.

12) Au Québec plusieurs circuits de cinéma réinvestissent leurs profits dans la construction de salles ou de centres d'achats, qui même au minimum de leur capacité sont plus rentables que les productions de films.

13) Les cinéastes se doivent, de par leur médium même, d'être des hommes d'affaires; mais ce ne sont pas des hommes d'argent. La réinvention du rapport au public, i.e. de la distribution, ne saurait se poser pour eux, d'abord en termes économiques, mais d'abord en termes de relation et en termes de valeurs. (In) Fernand Dansereau, **Situation du cinéma au Québec,** Rencontres internationales pour un nouveau cinéma - juin 1974 - Montréal

14) Il faut nouer un lien beaucoup plus engageant avec notre milieu, pour que ce milieu devienne notre véritable centre de référence et qu'avec lui, nous inventions notre culture (cinématographique) propre d'hommes libres. (In) Fernand Dansereau (op.cit.)

15) Sur la lancée des succès établis en direct, les premiers films produits sous le règne de la SDICC étaient en gros définis par les cinéastes. Nous réussissions à transférer dans le modèle étriqué qu'on nous proposait un élan créateur apparemment irrésistible... Ce couloir étroit vers le commerce nous aliénait encore plus. Non seulement nous divertissait-il du lien ténu et original que nous commencions à bâtir avec notre milieu, mais il nous asservissait aux règles économiques de l'autre." Fernand Dansereau (op. cit.)

16) "C'est peut-être autour de certains de mes aînés, maintenant, de se souvenir de ce qu'ils faisaient à cette époque."
Jean-Guy Noël, (in) **Cinéma Québec,** Vol. 3, no 9/10.

17) "Il va donc falloir que nous ayons recours aux moyens simples (...) pour travailler. C'est un gros sacrifice, mais c'est la condition de la libération." Fernand Dansereau (op.cit.)

18) "Distribution cinématographique et nationalisation." Tahar Cheriaa in (**Ethiopiques** No. 1, Jan. 1975)

19) **Le Monde diplomatique,** "Impérialisme culturel", Décembre 1974

POUR TOUS

un étrange vent de folie souffle sur une ténébreuse enquête policière

UNE NUIT EN AMÉRIQUE

un film de JEAN CHABOT

avec ROBERT RIVARD . GUY L'ÉCUYER
JILL FRAPPIER . JOCELYNE GOYETTE
REYNALD BOUCHARD . JEAN-PIERRE PLANTE
EDGAR FRUITIER . NANA DE VARENNES

une production ACPAV

PAPINEAU 1
Papineau & Mt.Royal 527-8635

COULEUR

La maison de location la plus grande et la plus complète au Canada

CINÉVISION

Distributeurs canadiens exclusifs pour:

PANAVISION
Panavision Reflex
Blimps portatifs – Pan – Arris

ANAMORPHIQUES (1:2.35)
* Choix de 10 importantes lentilles partant de 25mm à 1000mm.
* Lentilles à Haute-Vitesse et Macro.
* Zooms: 45-95mm
  50-500mm

SPHERIQUES
(1.85, 1.66, T.V. 375)
* Choix de 16 importantes lentilles partant de 15 à 1000mm.
* Nouvelles lentilles à Haute-Vitesse, 28 à 150mm.
* Nouveaux zooms

CANON: K-35 Macro Zoom. 25-120mm T.2.8. Focus à 2" de l'élément frontal. 2x Rallonge de zoom télé 300mm et 500mm (50-240mm). Montures Mitchell ou Arri.

HELEVISION: Système Albert Morisse. Monture d'hélicoptère.

CAMERAS
Reflex SPR
Arriflex 16 et 35mm.
"Blimps" 400'-1000' Arriflex
Eclair-16mm, NPR et ACL

SON
Nagras
Senheisser
Electrovoice

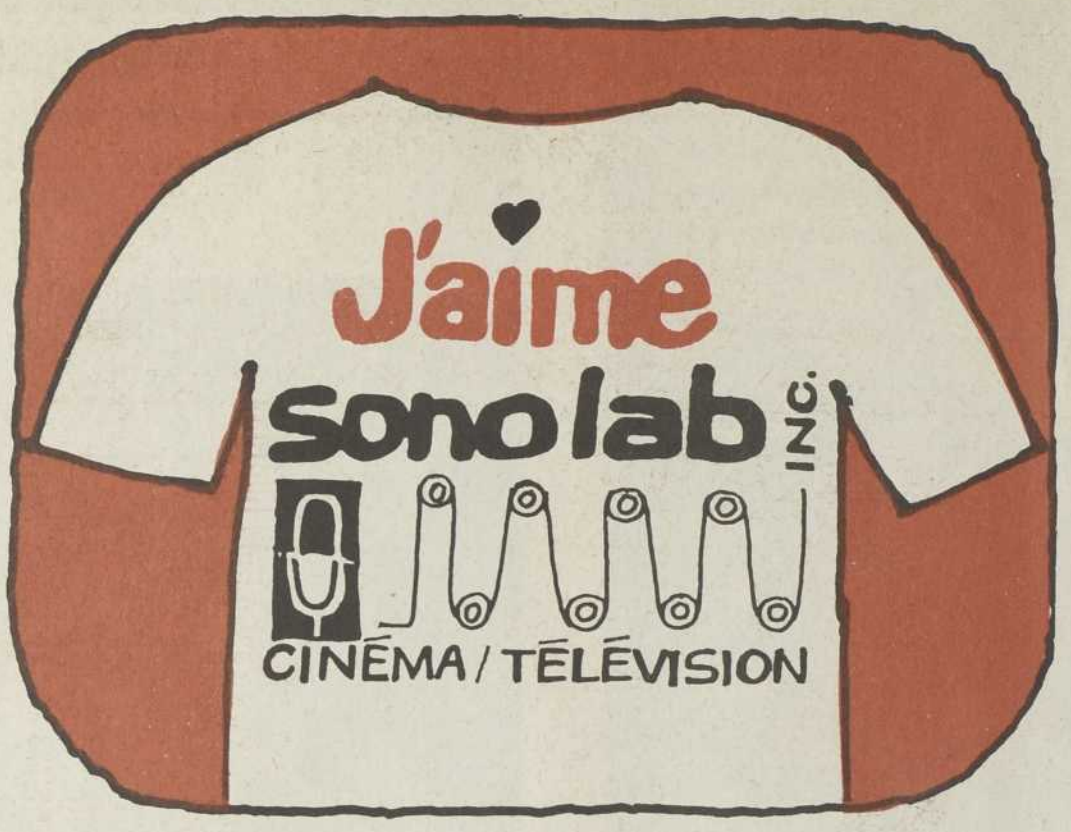
ECLAIRAGE
Ligne complète de
et vendeurs pour
Mole Richardson
Colortran
Westinghouse
Roscolene

GENERATEURS
Groupe électrogène insonorisé AC et DC jusqu'à 1500 amp
Distributeurs canadiens pour:
SACHTLER & WOLF
SAMCINE-Monture Limpett.

STUDIOS DE SON

2000 rue Northcliffe, Montréal, (514) 487-5010
2264 ouest, boul. Lakeshore, Toronto, (416) 252-5457
2280 Folkstone Way, Vancouver Ouest, (604) 926-7784

Bibliothèque nationale
Réception: périodiques
1700 rue Saint-DENIS
Montréal, Québec s.p.
H2X 3K6



Qualité assurée*

REÇU LE
25 JUIN 1975
BIBLIOTHÈQUE NATIONALE
DU QUÉBEC

Téléphonez: 878-9562, vous verrez bien!