

Objectif, 1960-1967

L'aventure d'une revue de cinéma « indépendante »

Marcel Jean

Numéro 142, juin-juillet 2009

L'amour du cinéma : 24 images a 30 ans!

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/25057ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (imprimé)

1923-5097 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Jean, M. (2009). Objectif, 1960-1967 : l'aventure d'une revue de cinéma « indépendante ». *24 images*, (142), 16-19.

Objectif, 1960-1967

L'AVENTURE D'UNE REVUE DE CINÉMA « INDÉPENDANTE »

par Marcel Jean

NOUS INAUGURONS ICI UNE SÉRIE DE TEXTES VISANT À DRESSER UNE sorte d'histoire discontinue et sans prétention de la critique de cinéma au Québec. Nous souhaitons pallier le manque de documentation sur cet aspect de l'activité cinématographique qui nous tient particulièrement à cœur. Ainsi, nous nous pencherons bientôt sur les œuvres de quelques auteurs qui ont marqué l'histoire locale (Patrick Straram, Luc Perreault), ainsi que sur certains lieux d'expression critique (comme la revue *Cinéma-Québec*).

Entre octobre 1960 et août 1967, la revue *Objectif* a publié 39 numéros. Animée principalement par Robert Daudelin et Michel Patenaude, eux-mêmes secondés par un solide noyau de collaborateurs comptant Jean Pierre Lefebvre, Pierre Hébert, Jacques Leduc, Pierre Théberge, Michel Régnier, Christian Rasselet, Jacques Lamoureux et quelques autres, la revue occupe une place privilégiée dans l'histoire de la critique et de la cinéphilie au Québec.

C'est qu'*Objectif*, qui voit le jour en pleine Révolution tranquille, participe en quelque sorte au processus de laïcisation des institutions québécoises. Jusqu'alors, la vie cinéphilique est plutôt contrôlée par le clergé, entre les ciné-clubs des collèges classiques et autres écoles normales ou secondaires, le Centre diocésain des techniques de diffusion (qui publie notamment la revue *Séquences*) et le Centre catholique national du cinéma (qui deviendra plus tard l'Office des communications sociales, puis l'Organisation communications et société).

Vers la fin de la décennie 1950, des voix commencent à s'élever pour s'affranchir de la mainmise de l'Église. C'est ainsi que Jean-Claude Pilon fonde Ciné-samedi, sorte de ciné-club parallèle, qu'André Pépin, Jean-Paul Ostiguy et Patrick Straram mettent sur pied le Centre d'art de l'Élysée, premier véritable cinéma d'art et de répertoire à Montréal, et qu'une bande de jeunes décide de prendre leurs distances face à l'institution religieuse (Robert Daudelin et Jean Pierre Lefebvre, notamment, ont travaillé au Centre catholique national du cinéma). Mille neuf cent soixante, c'est aussi l'année du premier Festival international du film de Montréal. La conjoncture est donc favorable.

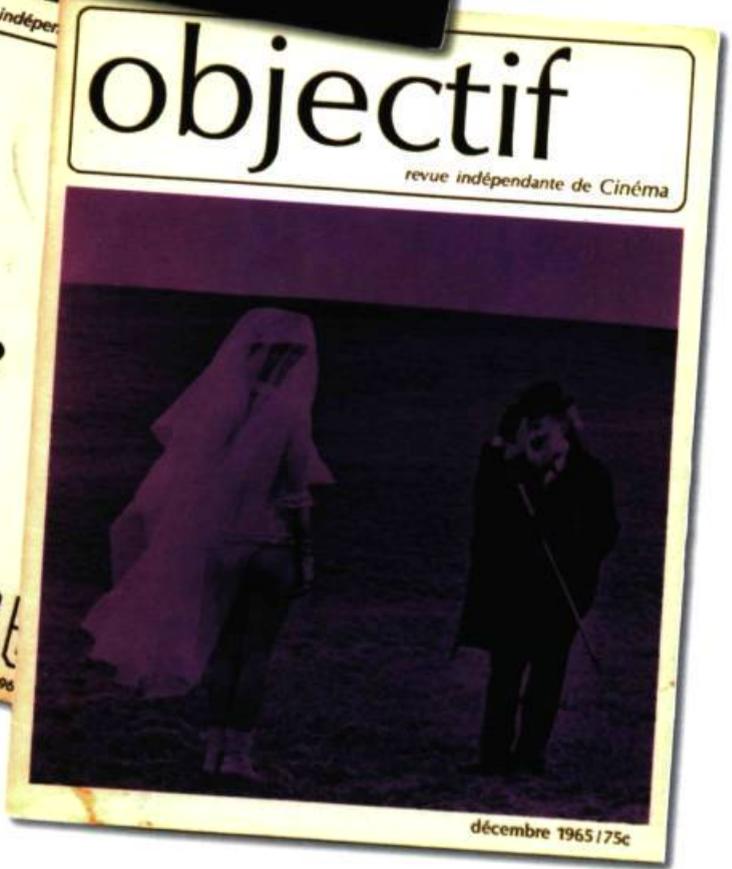
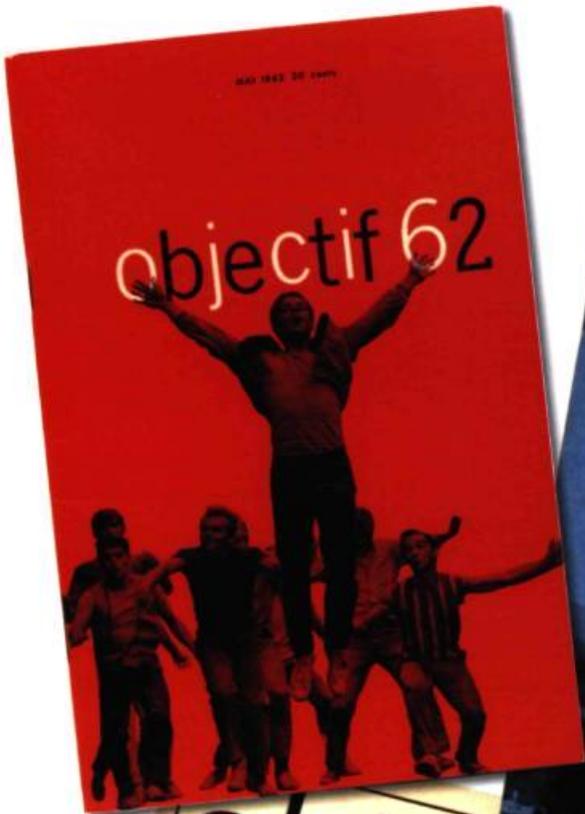
Michel Patenaude et Robert Daudelin, qui fréquentent alors assidûment Ciné-samedi et quelques autres ciné-clubs, qui en ont même fondé un pour maniaques nommé Ciné qua non où ils projettent des films en copies 9,5 mm (*Metropolis*; *Elephant Boy*, mais l'entreprise ne durera que quelques séances), sont les instigateurs du projet de revue. « Ça nous semblait essentiel qu'il y ait une revue de cinéma correspondant à nos enthousiasmes, explique Daudelin. Nous lisions les *Cahiers du cinéma* (période jaune), mais aussi *Positif*, *Sight and Sound* et *Film Culture*. Nous n'avions pas une opinion très élevée de la critique locale. »

« Il me semble que d'emblée, poursuit Jean Pierre Lefebvre, *Objectif* était une fournaise de création et de créateurs. Il y avait un lien entre la critique publiée dans *Objectif* et le devenir du cinéma québécois. Ça faisait en quelque sorte partie de la gestation des films que nous allions faire. »

Les jeunes critiques – Daudelin a 21 ans lorsque la revue est fondée, Lefebvre, à peine 20 ans lorsqu'il se joint à l'équipe, Hébert n'a que 19 ans quand il débarque en 1963, Leduc, qui a connu Lefebvre au collège Bourget, a 22 ans lorsqu'il publie son premier texte – vont voir des films à New York. Certains font des sortes de pèlerinages à la George Eastman House de Rochester, où ils rencontrent Louise Brooks et se font projeter des films. « Je ne suis allé à Rochester qu'une fois à cette époque, avec Guy L. Coté, raconte Daudelin. Ces voyages étaient d'abord l'initiative des curés du Centre catholique national du cinéma. On y trouvait le frère Bonneville, le père Godin, l'abbé Labelle, etc. » On raconte qu'après avoir mené une vie plutôt dissolue à Hollywood, Louise Brooks s'était convertie au catholicisme, ce qui devait sans doute beaucoup plaire aux curés. Qu'importe, Jean Pierre Lefebvre et Pierre Théberge comptent parmi ceux qui ont eu la chance de rencontrer la grande dame, ce qui explique le long éloge (le texte occupe le tiers de la revue) qu'on lui fait dans le numéro 13 d'*Objectif*, sous la plume de son conjoint de l'époque, James Card, conservateur à la cinémathèque de la George Eastman House (il s'agit en fait de la traduction, par Michel Patenaude, d'un texte paru dans *Sight and Sound*).

Au moment où ils fondent la revue, on sent que les jeunes auteurs n'ont pas encore complètement évacué la rhétorique catholique. Ils l'utilisent d'ailleurs avec un certain humour, comme en témoigne le premier éditorial : « Plaçant notre foi en Rossellini, Hitchcock, Hawks ou Bresson, nous sommes les croyants ou tout au moins les néophytes dont le regard n'est que mouvements, rythmes, plans... On nous croit peu nombreux, aussi nous montre-t-on du doigt. Mais bientôt finiront les catacombes et alors le monde croira dans le cinéma. »

Aux cinéastes déjà énumérés s'ajoutent, dans ce premier éditorial, les noms de Chaplin, de Renoir, de Dreyer et, surtout, de Welles. Nous ne sommes pas trop loin du panthéon des *Cahiers du cinéma*. « Ce n'était pas aussi clair, précise Lefebvre. On n'avait pas vraiment



de panthéon. Nous étions sans doute marqués par Bazin. Ça, c'est certain. Mais, par exemple, nous n'étions pas godardiens d'emblée. D'abord parce que ce n'était pas facile de voir ses films. J'ai dû me rendre à Syracuse pour voir *À bout de souffle* longtemps avant sa sortie à Montréal.» Dans le numéro 32, sorti en avril-mai 1965, on trouve des critiques de *Bande à part* et du *Petit soldat*. C'est Robert Daudelin qui écrit sur ce dernier film, réalisé en 1960, sorti en France en 1962 et qui arrive à Montréal trois autres années plus tard. Un texte remarquable de mise en contexte et en perspective, qui profite à la fois de la double mise à distance que procure l'espace (le Québec n'est pas la France) et le temps (l'Algérie n'est désormais plus française). Claude Ménard, qui écrit sur *Bande à part*, fait quant à lui une lecture minutieuse du film, prenant appui sur une bonne connaissance de la filmographie de Godard.

Dès l'éditorial du deuxième numéro de la revue, le ton est donné. L'ennemi à abattre, c'est la censure. L'affaire *Hiroshima mon amour*, amputé de 13 minutes par les obscurantistes protecteurs des bonnes mœurs du Québec, agite les milieux intellectuels. Le psychanalyste André Lussier a publié quelques mois plus tôt un texte important dans *Cité libre* qui a relancé le débat sur la censure. L'éditorial du troisième numéro d'*Objectif* revient sur la question de façon symbolique : on publie une page blanche surplombée du titre *Hiroshima mon amour*.

Au début, la petite équipe d'*Objectif* se réunit chez Daudelin, puis le Festival international du film de Montréal met un local à

ANDRÉ PÉPIN

C'était un homme d'une générosité proverbiale. Distributeur, André Pépin est l'une des figures importantes de la cinéphilie de la décennie 1960. Sa société, Art Films, diffuse les films de Truffaut (*Tirez sur le pianiste*, *La peau douce*, *Jules et Jim*), de Becker (*Le trou*), de Melville (*Deux hommes dans Manhattan*), de Polanski (*Le couteau dans l'eau*), de Chris Marker (*Cuba Si!*), d'Adolfas Mekas (*Hallelujah the Hills*) mais aussi de Bergman, de Fellini et de Wajda. Capable d'user de ruse, il déjoue la censure en se procurant deux copies de *Tirez sur le pianiste* et en n'en soumettant qu'une seule aux censeurs, qui retirent la scène dans laquelle on peut voir les seins de Michèle Mercier. Il programme ensuite la copie mutilée à Montréal et fait circuler la copie intégrale partout en province. Pépin est aussi le distributeur attitré du jeune cinéma québécois : *Le révolutionnaire*, *À tout prendre*, *Seul ou avec d'autres* figurent à son catalogue. Marguerite Duparc, longtemps compagne, monteuse et productrice de Jean Pierre Lefebvre, y est embauchée comme assistante. André Pépin accueille Pierre Hébert dans ses locaux pour qu'il puisse y utiliser un projecteur 16 mm, une colleuse et une rembobineuse, outils essentiels à la réalisation de ses premiers films. Mais, surtout, Pépin achète systématiquement la couverture arrière d'*Objectif* pour faire la promotion des films qu'il distribue, ce qui fait de lui la principale source de financement de la revue. Homme discret, ayant aussi participé à la création du Centre d'art de l'Élysée, il a déposé environ 1200 films à la collection de la Cinémathèque québécoise. — M.J.

JEAN-CLAUDE PILON

Monteur (il fonde la compagnie Cinéclair avec Marc Hébert), Jean-Claude Pilon se fait d'abord connaître en tant que fondateur de Ciné-samedi, premier ciné-club parallèle, à la fin des années 1950. S'appliquant à déjouer la censure, il va souvent chercher des copies de films à Plattsburgh, le vendredi, qu'il fait entrer illégalement au Québec pour les projeter avant de les retourner aux États-Unis le lundi. Ce stratagème, selon Jean Pierre Lefebvre, l'oblige parfois à changer de salle, pour éviter d'être repéré par le Bureau de censure. C'est ainsi qu'on peut voir le sulfureux *Monika* de Bergman, *The Battle of San Pietro* de John Huston ou encore les œuvres de Kenneth Anger. Un peu plus vieux que le reste de la bande d'*Objectif* (il a la mi-vingtaine en 1960), il a une sorte d'autorité naturelle sur plusieurs membres de l'équipe. — M.J.

leur disposition. « On se réunissait plus ou moins chaque semaine, le dimanche matin, si ma mémoire est bonne », se souvient Robert Daudelin. L'équipe se retrouve aussi pour voir des films, au sous-sol de la maison familiale des Lefebvre, aux HEC (l'un des membres de la rédaction y travaillait) et même au Centre catholique national du cinéma. La revue est publiée presque sans argent, André Pépin achetant de la publicité pour Art Films, le Centre d'art de l'Élysée faisant de même, occasionnellement rejoints par quelques autres compagnies œuvrant dans le cinéma (on retrouve même, la première année, une publicité de *Séquences*).

La revue est tirée à 500 exemplaires mais se vend toutefois assez mal. *Séquences* bénéficie à l'époque d'une sorte de monopole dans les ciné-clubs des collèges, y déployant un système d'incitation à la vente très performant. « Il nous est arrivé, raconte Jean Pierre Lefebvre en riant, d'aller voler des exemplaires d'*Objectif* dans les kiosques à journaux pour donner l'impression que nos ventes augmentaient. »

Synchronisé avec la naissance du jeune cinéma québécois, *Objectif* n'adhère toutefois pas à toutes les démarches. À propos d'*À tout prendre*, Michel Patenaude prononce un jugement sans appel dans le numéro 23-24, prenant les réussites de Godard (*À bout de souffle*) et de Cassavetes (*Shadows*) à témoin pour hacher menu le long métrage de Jutra. Dans le numéro 28, Jean Pierre Lefebvre tire à boulets rouges sur *À Saint-Henri le cinq septembre*, fustigeant à la fois Jacques Godbout (qui aurait « acheté sur les quais de la Seine les notions de prolétariat pour cinq sous ») et la « sécheresse » des créateurs de l'ONF. Dans le numéro 32, le même Lefebvre, qui a peut-être la plume la plus acérée du groupe, qualifie *La terre à boire* de Jean-Paul Bernier de « cas type d'expérience stupide » (difficile, ici, de lui donner tort), tandis que dans le numéro 28 il dénonce la vulgarité de l'entreprise qu'est *Trouble-fête* de Pierre Patry, concluant catégoriquement qu'on n'y dénote « aucune présence du metteur en scène », « aucun élément qui puisse nous révéler un homme derrière la caméra. »

On appuie le Gilles Groulx du *Chat dans le sac* (Lefebvre), le Gilles Carle de *La vie heureuse de Léopold Z.* (Pierre Théberge et Lefebvre) ainsi que le Raymond Garceau d'*Alexis Ladouceur, mérit*



Le grand remue-ménage à l'OFFICE NATIONAL DU FILM. À droite : ce qui reste de Pierre Juneau. Au centre : Marcel Martin en compagnie de la Belle Province. Me Guy Roberge est sous la table. On pourra identifier parmi les autres convives : Anne-Claire Poirier, Fernand Dansereau, Jacques Godbout, Jacques Bobet, Jacques Giraldeau, François Séguillon, Clément Perron, Guy-L. Coté et Maurice Duplessis. Les autres sont d'illustres-fonctionnaires-cinéastes-inconnus. Mme Judy Lamarch a déjà quitté le bal.

« Le grand remue-ménage à l'OFFICE NATIONAL DU FILM. À droite : ce qui reste de Pierre Juneau. Au centre : Marcel Martin en compagnie de la Belle Province. Me Guy Roberge est sous la table. On pourra identifier parmi les autres convives : Anne-Claire Poirier, Fernand Dansereau, Jacques Godbout, Jacques Bobet, Jacques Giraldeau, François Séguillon, Clément Perron, Guy L. Coté et Maurice Duplessis. Les autres sont d'illustres-fonctionnaires-cinéastes-inconnus. Mme Judy Lamarch a déjà quitté le bal. »
Objectif, mai-juin 1966

(Patenaude). Dans le numéro 8, Michel Régner, très juste, montre pourquoi *La France sur un caillon*, de Claude Fournier et Gilles Groulx, n'est qu'un film agréable alors que les cinéastes auraient pu faire un excellent film. Régner, critique au regard attentif et au jugement subtil, défend avec beaucoup d'intelligence *Les petites sœurs* de Pierre Patry dans le numéro 5. Dans un long texte publié dans le premier numéro, Jean-Claude Pilon analyse avec acuité et nuances *La femme-image* de Guy Borremans. Quant à *Pour la suite du monde* de Brault et Perrault, l'accueil qu'on lui fait est d'abord plutôt réservé (Pilon, Lefebvre) et gagnera en enthousiasme au fil du temps. « L'équipe d'*Objectif* n'avalait pas sans sourciller tout le cinéma direct, précise Jacques Leduc. Certains films passaient de travers. Je me souviens d'avoir été franchement en désaccord avec Jean-Claude Pilon qui plantait certains films de l'ONF que j'appréciais. »

Fait particulier à *Objectif*, plusieurs rédacteurs sont des cinéastes. Il arrive donc qu'on y parle des films de collègues critiques. Ainsi, Pierre Hébert se livre à une défense éloquent du *Révolutionnaire* de Lefebvre, dont il fait l'exemple du renouvellement du cinéma à la lumière de l'évolution politique de la décennie 1960. De manière intéressante, ce texte publié en janvier 1966 (numéro 34) préfigure un niveau de discours qui va se généraliser autour de mai 1968. Mais le comble de la promiscuité est atteint dans le numéro 39, lorsque

Pierre Hébert écrit à propos de *Chantal : en vrac* de Leduc, tandis que Leduc écrit à propos d'*Opus 3* d'Hébert. D'un côté, cette situation exprime le fort désir de cinéma qui anime le groupe tandis que, de l'autre, elle révèle qu'il est peut-être temps d'arrêter la publication. Il s'agit, en effet, du dernier numéro d'*Objectif*. « Ce n'était pas étonnant, dit Lefebvre à propos du fait qu'on écrivait à propos des films des copains. De toute façon, qui d'autre aurait parlé de nos films. Notre démarche visait une cohérence de création. Nos films ressemblaient à nos articles et nos articles à nos films. »

« La fin d'*Objectif* était programmée, poursuit-il. Nous avions des objectifs personnels et collectifs. Il était temps de passer à autre chose. » Ainsi, la dernière année de la revue est dominée par la publication d'entretiens avec les principaux cinéastes québécois du moment, sous le titre « 101 questions sur le cinéma canadien ». On peut y voir une sorte d'état des choses avant de saborder la revue. « Nous étions plusieurs à avoir pris la piste d'être cinéastes, poursuit Hébert. D'autres allaient œuvrer dans le cinéma à divers titres – Daudelin, Patenaude, Rasselet – alors à un moment donné on a constaté que c'était fini. »

Y avait-il des dissensions? « Il y en avait, précise Daudelin, pas nécessairement très sérieuses (notamment autour de la question du courant Ti-pop), mais nous étions tous en voie de trouver des occupations plus définitives. Surtout, on n'arrivait plus à se définir une ligne éditoriale. »

Tous s'accordent toutefois à souligner l'importance qu'*Objectif* a eue dans leur cheminement personnel. « Un impact capital sur ma vie, affirme Leduc. C'est la porte ouverte sur le cinéma. » Daudelin ajoute : « Je suis incapable d'évaluer l'impact d'*Objectif*, sauf peut-être pour ceux et celles qui y ont travaillé et qui y ont trouvé un lieu de débats, un lieu où investir leur amour du cinéma, un lieu à partir duquel devenir cinéaste ou travailleur du cinéma. » Quarante ans après avoir cessé de publier, *Objectif* reste ainsi associé au bouillonnement qui a accompagné la naissance véritable du cinéma québécois. ■

ROBERT DAUDELIN

Impossible de parler de l'histoire de la cinéphilie au Québec sans lever son chapeau au collègue et ami Daudelin, cofondateur et rédacteur en chef d'*Objectif* (1960-1967), programmeur au Festival international du film de Montréal (1960-1967), auteur du premier livre consacré au cinéma québécois (*Vingt ans de cinéma au Canada français*, 1967) et, surtout, directeur de la Cinémathèque québécoise de 1972 à 2002. À ce titre, il a révélé le cinéma à des centaines de cinéphiles et de futurs cinéastes. À l'affût, il connaissait Béla Tarr avant tout le monde, il avait vu *Nous montagnards dans nos montagnes* de Fredi M. Murer quand personne ne l'avait encore vu et, surtout, il s'était lié d'amitié avec Johan van der Keuken qu'il s'appliquait passionnément à nous faire découvrir. Il n'est pas exagéré de dire qu'ici, à 24 images, nous lui sommes tous un peu redevables. Qu'il continue à communiquer son amour du cinéma dans nos pages, voilà qui nous honore. — M.J.