

L'église et le cinéma **Une relation orageuse**

Yves Lever

Numéro 38, été 1994

À l'affiche, cent ans de cinéma au Québec

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/8621ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Éditions Cap-aux-Diamants inc.

ISSN

0829-7983 (imprimé)

1923-0923 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Lever, Y. (1994). L'église et le cinéma : une relation orageuse.
Cap-aux-Diamants, (38), 24–29.



L'ÉGLISE ET LE CINÉMA

Une relation orageuse

Corrupteur et «dénationalisateur», le cinéma a longtemps été considéré par le clergé comme intrinsèquement mauvais. Les prêtres à la caméra ne faisaient donc pas du «vrai cinéma». Toutefois, même porteurs de valeurs conservatrices, les films ont ouvert le Québec traditionnel à la modernité.

par Yves Lever

LE RÉALISME ET LA COURTE DURÉE DU CINÉMA À ses débuts en font un spectacle plutôt anodin. L'imaginaire des premières fictions relève d'un merveilleux déjà exploité par la magie ou par l'iconographie traditionnelle. Les *Passions* ou autres drames bibliques sont plutôt bienvenus et les clercs ne craignent pas de les utiliser, même dans des sous-sols d'églises. Les projectionnistes itinérants qui sillonnent le Québec dès 1897 reçoivent généralement l'appui des curés des paroisses et c'est souvent à la porte des églises que se fait la publicité la plus répandue pour les projections.

Avec le succès du réseau de salles, rapidement mis en place à partir de 1906, l'accroissement

de la durée des films, la diversification des sujets, leur théâtralisation et l'inscription de grandes vedettes aux génériques, le cinéma commence à susciter aux yeux de l'Église catholique la même suspicion que le théâtre avait provoquée avant lui. Se complexifiant, éclatant dans de multiples directions et produites ailleurs par des artisans de culture différente, les œuvres délaissent la prétention documentaire pour plonger dans l'univers de la fiction et développer un nouvel imaginaire. Tant par les nouveaux héros que par les *stars* qui les incarnent, un nouveau panthéon s'offre, qui n'a que bien peu à voir avec celui des images pieuses. C'est pourquoi l'accueil sympathique du début se transforme rapidement en une méfiance hostile. L'opposition s'organise rapidement et attaque sur deux fronts différents.

Début des hostilités

Le premier conflit est ouvert en 1899 par l'évêque de Saint-Hyacinthe qui interdit toutes les projections le dimanche dans son diocèse. M^{re} Paul-Napoléon Bruchési, archevêque de Montréal, publie aussi un mandement à cet effet en 1907, avançant que la loi qui interdit déjà le théâtre et divers autres spectacles payants le dimanche («jour de repos sanctifié par la religion»), parce qu'ils sont des «œuvres serviles», devrait aussi

Quelques exemples de films européens présentant des titres à connotation religieuse: «Golgotha» et «La Vierge du Rocher» présentés au cinéma Saint-Denis; «Ça commence par un péché» au Canadien qui redeviendra quelques années plus tard le Ouimetoscope. (Archives de la Cinéma-thèque québécoise).

s'appliquer au cinéma. Il demande aux catholiques de s'en abstenir «au moins le dimanche», mot d'ordre qui n'est pas suivi, ce qui démontre que nos ancêtres n'obéissaient pas aussi aveuglément qu'on l'a souvent prétendu. Maintes fois réitérée jusqu'en 1927, la demande de législation par l'État n'est toutefois jamais exaucée. Mais il aura fallu qu'Ernest Ouimet, le pionnier de l'exploitation organisée, lui fasse une lutte féroce. Le Québec reste d'ailleurs la seule province canadienne où l'on peut projeter des films le dimanche, ce qui fait dire aux rédacteurs catholiques que, pour une fois, on devrait suivre l'exemple des protestants!

Sur le second front, l'Église obtient plus de succès. Des deux façons de censurer, soit l'interdiction ou la coupure des films et de leur publicité (le règne des «ciseaux»), soit la réduction du public, elle obtient presque tout ce qu'elle demande. Dès 1913, le Bureau de censure des vues animées ne se gêne pas pour «taillader» — comme dit l'avocat catholique Léo Pelland en 1926 — les films à son gré. La pratique durera jusque dans les années 1960. Aucun clerc ne fait partie du Bureau de censure, mais certains sont souvent appelés comme consultants. Dans les années 1930, alors que France-Film met en place son réseau de diffusion du film «parlant français», Joseph-Alexandre DeSève réunit un comité de précensure qui ne se contente pas de couper des scènes, mais va jusqu'à remonter certaines œuvres et même à leur ajouter des prises (carton pour marier des amants avant qu'ils n'entrent ensemble dans une chambre...); le chanoine Adélard Harbour, principal porte-parole cléricale dans les années 1920, en fait partie. En plus des films, ce type de censure porte aussi sur leur publicité par affichage public, article ajouté à la loi en 1928, mais réclamé dès 1916 par diverses associations militantes comme l'ACJC (Association catholique de la jeunesse canadienne-française).

Le second mode de censure, la réduction du public, se réalise de façon tout aussi radicale. La première loi, en 1911, limite simplement l'accès des salles aux moins de 15 ans non accompagnés d'un adulte responsable (parent, tuteur, gardien). La restriction s'accroît en 1919, passant de 15 à 16 ans. Mais elle n'est que peu ou prou observée. Des dizaines de textes de revues ou de journaux cléricaux le soulignent en réclamant le bannissement total des moins de 16 ans. L'incendie du *Laurier Palace*, le dimanche 9 janvier 1927, illustre tragiquement la non-observance de la loi: 78 enfants meurent à cause d'une panique qui aurait pu être évitée si des adultes avaient été là. Avec ce qui se publie dans les semaines suivantes, il y aurait de quoi remplir plusieurs gros bouquins. Même les syndicats se rangent du côté de l'Église pour réclamer l'interdiction totale aux moins de

16 ans, ce que la commission d'enquête sur l'incendie, dirigée par le juge Louis Boyer, recommande finalement au gouvernement. La loi de 1928 contient cet article, qui ne sera finalement aboli que par l'instauration du nouveau système de classification (Pour tous, 14 ans, 18 ans) de la loi de 1967.



Du dévergondage de l'imagination

Entre 1910 et 1940, des centaines de brochures, articles de revues ou de quotidiens, conférences et sermons explicitent les motifs pour lesquels l'Église s'oppose si radicalement au cinéma. On y trouve une véritable «démonologie» du cinéma, tout à fait opposée à la «théologie» que les intellectuels des ciné-clubs tâcheront d'en faire à compter des années 1950. Elle s'articule sur deux qualificatifs généraux attribués au cinéma: *corrupteur* et *dénationalisateur*.

Corrupteur, dit-on, le cinéma l'est tant dans le domaine religieux que dans le profane. Souvent il met en scène des comportements que la morale catholique réprouve («divorce... costumes osés... sexualité hors mariage... glorification des passions... morale épicurienne...») et s'attaque même parfois à des personnages religieux, surtout sous le mode de la dérision (on censurera les plans de moines «trop gras» dans *Jeanne d'Arc* de Dreyer...). Il est «école du soir tenue par le diable» en n'offrant que de mauvaises leçons d'histoire et des contes trop romantiques, quand ce n'est pas l'exaltation du crime et le mépris de la législation. Par là, il diminue le rendement scolaire, habitué à la réception passive, décourage l'effort d'apprendre et enlève tout esprit critique. Les salles, «trappes à feu» et «lieu de

Dès 1899, par la voix de l'évêque de Saint-Hyacinthe, puis en 1907 par celle de l'archevêque de Montréal, l'Église demande à ses fidèles de s'abstenir d'aller au cinéma le dimanche. Ce débat va se poursuivre pendant plusieurs années comme en témoignent ce fascicule de l'Œuvre de Tracts et cet avis paru dans «Le Petit Journal» en 1928. (Archives de la Cinéma-thèque québécoise).

propagation des maladies contagieuses», sont mauvaises pour la santé physique des enfants et provoquent de plus une «trop forte fatigue nerveuse». Après l'incendie du *Laurier Palace*, le cinéma est même devenu «meurtrier». L'obscurité et la «promiscuité dangereuse» peuvent laisser place à tous les dérèglements et même à

plus d'efficacité, ouvre un champ de non-contrôlable et questionne tout le savoir établi. Avec lui s'amorce la vraie bataille de l'image contre le mot, de la scène contre le livre, de la liberté contre les diktats de l'autorité. Or l'Église, qui contrôle presque tout le domaine de l'éducation et une bonne partie de tout ce qui se publie, n'est pas prête à laisser le champ libre à cette facette de la modernité.



L'incendie du Laurier Palace, le dimanche 9 janvier 1927, illustre tragiquement les conséquences de la non-observance de la loi: 78 enfants meurent à cause d'une panique qui aurait pu être évitée si des adultes avaient été là.

(Archives de la Cinéma-thèque québécoise).

des attentats à la pudeur: «Quand on songe que c'est dans l'obscurité complice que se déroulent de si troublantes leçons [...] que le mal se passe de maître ou qu'il suffit d'un tour de main pour l'enseigner à qui l'ignore» (Papin Archambault, s.j.). Des dizaines de prêtres, d'éducateurs et de médecins reprennent inlassablement ces arguments. S'y opposer devient d'ailleurs un geste de désobéissance devant les autorités de droit divin...

S'il est un mot qui revient souvent dans ces attaques, c'est celui d'*imagination*. Le cinéma est «dévergondage de l'imagination», «empoisonnement de l'imagination populaire»; les films «exercent l'imagination de la jeune fille surtout à chercher à comprendre ce que, pour son bien, elle devrait ignorer...». Dans le même univers sémantique, il est une «drogue», il «suggesse» tout ce qu'il y a de plus enchanteur, il renvoie «aux poussées de l'instinct». Sa force de propagande est d'ailleurs reconnue à l'époque aussi bien par les Américains que par Lénine, qui le met au service de l'État. Cela indique fort bien que le principal enjeu de toute la lutte, c'est le contrôle sur l'imaginaire collectif que l'Église commence alors à perdre sous la poussée de ces «vues» qui ont plus d'impact que les liturgies hebdomadaires. Librement créé et diffusé, le cinéma, comme le théâtre avant lui, mais avec

Elle l'est d'autant moins qu'elle perçoit aussi le cinéma comme *dénationalisateur*. Il faut rappeler ici qu'avec la Première Guerre mondiale qui tarit la source européenne, les *majors* américains de la distribution s'installent et ne tardent pas à occuper toute la place, de sorte qu'entre 1915 et 1930, les films d'outre-Atlantique n'arrivent qu'au compte-gouttes et passent inaperçus à côté des centaines de produits hollywoodiens alléchants (c'est la grande époque des Chaplin, Keaton, Fairbanks et Pickford, Rudolf Valentino...). Dès 1918, l'abbé Lionel Groulx sonne l'alarme dans une conférence au Monument national. Plusieurs textes, dont un long article d'Harry Bernard dans *L'Action française* en 1924 (teinté d'un fort anti-sémitisme parce que les principales compagnies appartiennent à des Juifs), développent longuement ces arguments: «La république américaine [...] ne cesse, par tout ce qu'elle nous exporte, dans le sens spirituel et matériel, de miner notre fonds canadien-français». On en vient rapidement à penser, comme l'affirme le cardinal Villeneuve, que «notre américanisation vient du cinéma». On souligne que le panthéon des vedettes rend bien pâles l'hagiographie et la martyrologie dont on a jusque là nourri l'imaginaire des enfants. Madeleine de Verchères ou Dollard des Ormeaux s'effacent au profit des multiples *remakes* de Davy Crockett ou Daniel Boone; les Saints Martyrs canadiens inspirent moins que Zorro. On ne manque pas non plus de s'indigner du fait que chaque fois qu'un personnage incarnant un Canadien français apparaît sur l'écran, c'est pour mettre en scène le rôle négatif, le «gros méchant» de l'histoire, une espèce de brute inculte avec tous les défauts imaginables (Pierre Berton a publié en 1975 une intéressante étude à ce sujet sous le titre de *Hollywood's Canada. The Americanization of our National Image*). C'est d'ailleurs ce dernier point qui pousse Albert Tessier à filmer les gens d'ici à la fin des années 1920, pour en rehausser l'image cinématographique.

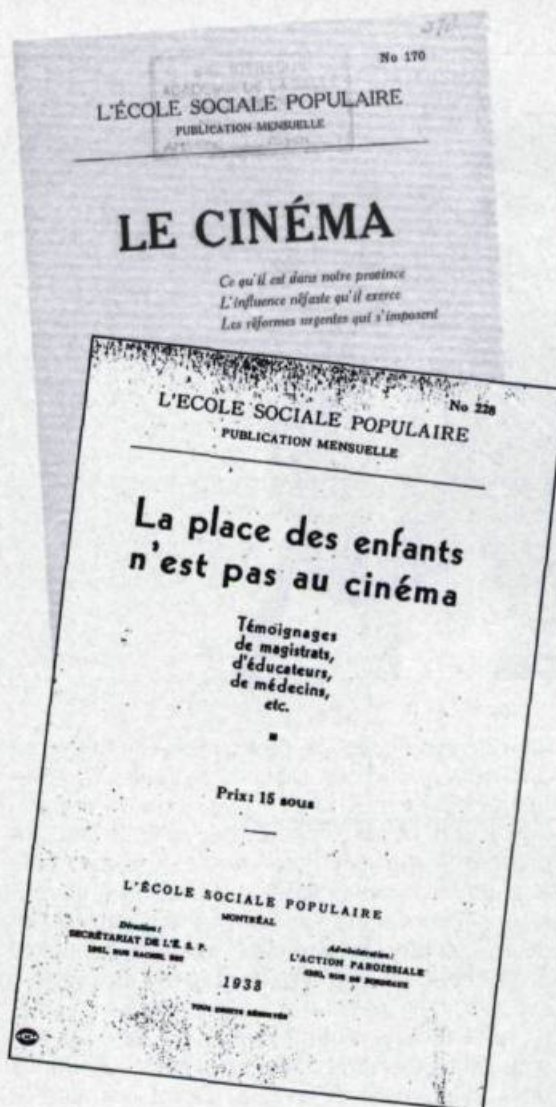
Devenu phénomène mondial, le cinéma incite en 1936 le pape Pie XI à lui consacrer une encyclique. *Vigilanti cura* rassure les catholiques: le cinéma n'est ni bon ni mauvais en soi, sa valeur ou sa nocivité dépendent de l'usage qu'on en fait. C'en est fini des luttes virulentes. Déjà les écoles et les salles paroissiales ont commencé à diffuser un certain nombre de produits conçus spécialement pour les jeunes.

Les ciné-clubs

Dans la foulée des mouvements d'Action catholique qui fleurissent après la guerre de 1939-1945, la Jeunesse étudiante catholique prend en 1949 le cinéma comme objet d'étude et d'action (*Voir, juger, agir* est sa devise) et provoque l'émergence des premiers ciné-clubs. Du même coup, le regroupement suscite la création de la première revue d'éducation et de vraie critique cinématographique et se fait même pépinière de cinéastes. Ces ardents étudiants cinéphiles que sont les Michel Brault, Gilles Sainte-Marie, Jacques Giraldeau, Claude Sylvestre, Pierre Juneau, Marc Lalonde et Fernand Cadieux, se retrouveront tous bientôt soit comme pionniers d'un nouveau cinéma québécois, soit engagés dans diverses actions de diffusion. D'autres les suivront bientôt: Jean Pierre Lefebvre, Jacques Leduc, Robert Daudelin, et presque tout ce que le Québec compte de professeurs de cinéma de plus de 40 ans.

Dans ces ciné-clubs de collègues presque exclusivement privés et contrôlés par l'Église, le «modérateur» clerc, imposé par la direction, fait le plus souvent office de censeur, avec plus ou moins d'ouverture d'esprit, mais il ne réussit jamais à vraiment «modérer» l'enthousiasme des participants. Comme le souligne Réal La Rochelle dans *Le cinéma en rouge et noir*, et comme je l'ai aussi constaté, la majorité des animateurs du mouvement manifestent au moins autant d'amour pour le cinéma que pour la morale religieuse et sont d'authentiques éducateurs à la cinéphilie. Heureusement, car le haut clergé, le cardinal Léger en tête, n'a pas la même attitude d'ouverture et cherche à encadrer davantage le mouvement par des centres diocésains, puis par un centre national dont l'office est de transmettre les directives de l'autorité.

Avec le début des années 1960, qui marque leur sommet, les ciné-clubs gagnent une relative autonomie. On leur doit la venue de classiques qui n'avaient jamais intéressé les salles commerciales. Ils réussissent à provoquer un tel intérêt pour la culture cinématographique et le cinéma de répertoire qu'il devient même rentable de diffuser leurs sélections en salles commerciales. Ce sont les spectateurs qu'ils ont éveillés à Kurosawa, Kobayashi, Bresson, Renoir, Buñuel, Wajda, Munk, Godard, Truffaut, etc., qui remplissent les salles du Festival international du film de Montréal dès 1960 et qui accourent à l'Élysée ou à l'Empire. La réforme de l'éducation transformant les collèges classiques et fermant la plus grande partie des pensionnats provoque leur mort rapide. Ne subsistent plus sous le nom de ciné-clubs que des lieux de projection des produits commerciaux, au mieux ceux de répertoire, avec un peu de retard sur les salles et à un moindre coût.



Entre 1910 et 1940, des centaines de brochures, articles de revues ou de quotidiens, conférences et sermons explicitent les motifs pour lesquels l'Église s'oppose si radicalement au cinéma. Ici deux exemples datés de 1928 et 1938. (Coll. Yves Laberge et Archives de la Cinéma-thèque québécoise).

Dès 1913, le Bureau de censure des vues animées ne se gêne pas pour «taillader» les films à son gré. La pratique durera jusque dans les années 1960. Sur cette fiche datée de 1926, on peut lire le commentaire suivant: «Ridicule les coutumes françaises, bigamie et moquerie du mariage». (Archives de la Cinéma-thèque québécoise).

Pendant ce temps, le Bureau officiel du cinéma (subsistant encore aujourd'hui sous le nom d'Office des communications sociales) s'emploie à transmettre les directives de l'autorité ecclésiastique, et surtout à publier des «cotes morales» des films. Les premières séries, jusqu'en 1967, se font sous les normes «Tous», «Adultes et adolescents», «Adultes», «Adultes avec réserves»,

BUREAU DE CENSURE DES VUES ANIMÉES DE LA PROVINCE DE QUÉBEC	
Sujet	THREE WEEKS IN PARIS 6 PARTS
Examiné	27/5/26
Approuvé	
Modifié	
Rejeté	DO
Agents	VITAGRAPH
Fabrique	WARNER
Numéro de la Censure	9502 de la Fabrique



L'abbé Maurice Proulx (1902-1988), prêtre agronome de l'école de Sainte-Anne-de-la-Pocatière, a tourné une quarantaine de films documentaires sur le Québec. (Fonds Office national du film. Archives nationales du Québec à Québec).

Une fiche type des cotes morales en 1961 qui juge que le film «Sourires d'une nuit d'été» d'Ingmar Bergman est à proscrire. (Archives de l'auteur).

«À déconseiller», «À proscrire». Publiées par plusieurs quotidiens et hebdomadaires, ces évaluations rejoignent à peu près toute la population. Est-il besoin de préciser que la cote «À proscrire» attribuée aux *Amants* de Louis Malle à cause de ses «scènes d'alcôve inacceptables» (un exemple parmi tant d'autres) en devient bientôt un formidable agent de publicité? En parallèle avec la nouvelle classification légale, les cotes deviennent des «appréciations», esthétique et morale, publiées sous forme de fiches sous le titre de *Films à l'écran*, et sont reproduites dans divers médias jusqu'au début des années 1980. Leur rôle est maintenant plus discret, mais elles servent encore à la fabrication des notules sur les films dans des horaires de télévision comme ceux du *TV Hebdo* ou du *Télé-Press*.

Dans le domaine de la diffusion, sauf pour quelques sorties tonitruantes dans les médias de M^{re} Raymond Lavoie à Québec ou du père Marcel-Marie Desmarais à Montréal contre des films

anodins comme *Après-ski* ou féroce comme *Salo* de Pasolini, on n'assiste plus à des interventions directes de l'Église depuis les années 1970.

Des prêtres cinéastes

Paradoxalement, parmi les plus importants pionniers de la production d'images québécoises figurent des prêtres. Avant eux, il y avait eu Ernest Ouimet dès 1907, avec ses actualités filmées, mais il avait détruit lui-même presque toutes ses bandes. Celles des autres premiers fabricants d'images avaient subi le même sort. Vers 1925, à l'époque où l'autorité ecclésiastique déclare le cinéma intrinsèquement mauvais, Albert Tessier, prêtre du diocèse de Trois-Rivières, professeur et historien, commence à filmer sa région et ses habitants. Ne filmant que la réalité, avec un regard peu critique et tout orienté par la propagande de valeurs traditionnelles, il ne fait l'objet d'aucune suspicion. Il ne fait que des *documentaires*, dit-on, pas du «vrai cinéma». Toutefois ses films, qui n'ont de prétention que de faire découvrir la beauté du monde et la richesse des traditions paysannes, figurent parmi les plus intéressants documents ethnologiques que le Québec possède. C'est pour cette raison que le prix du Québec couronnant chaque année une carrière de cinéaste est devenu le prix Albert-Tessier.

Après Tessier, le prêtre agronome Maurice Proulx, de l'école d'agriculture de Sainte-Anne-de-la-Pocatière, commence dans les années 1930 à fabriquer divers documents pédagogiques pour ses cours. Comme c'est l'époque d'une nouvelle phase de colonisation pour pallier la célèbre crise économique, il accompagne avec sa caméra amateur des colons allant «faire de la terre» en Abitibi. La réalisation par étapes, puisqu'il faut quatre voyages annuels pour terminer *En pays neufs* (1934-1937), devient une étonnante métaphore de la naissance du pays. Proulx va aussi filmer la fondation d'un village gaspésien, Saint-Octave-de-l'Avenir, dont, ironiquement, Marcel Carrière filmera la fermeture en 1972, au même moment où Pierre Perrault, de son côté, mettra en images l'exode d'une partie des Abitibiens et le «retour à la terre et à la forêt» de leurs cultures. Proulx filme aussi divers événements, surtout religieux, comme le Congrès marial d'Ottawa en 1947 ou les cérémonies entourant la béatification de Marguerite Bourgeoys en 1950 (avec des ajouts en 1953).

Parallèlement à ces deux documentaristes essentiels, d'autres membres du clergé s'improvisent mémorialistes et fixent sur la pellicule le vécu de divers groupes sociaux. Au père Jean-Marie Poitevin, p.m.é., ancien missionnaire de Chine, revient le mérite d'avoir dirigé le premier long



Un sujet inacceptable

Smiles of a Summer Night

A proscrire

Suédois. 1955. 108 min. Comédie psychologique réalisée par Ingmar Bergman avec Eva Dahlbeck, Gunnar Björnstrand et Ulla Jacobson. L'avocat Frédéric Egerman a épousé en secondes noces une très jeune femme, Anne, et son fils Henrik semble en être devenu amoureux. Egerman confie ses soucis conjugaux à une ancienne maîtresse, l'actrice Désirée, chez qui il est surpris en tenue compromettante par le comte Malcolm, l'amant de Désirée. Celle-ci qui veut reconquérir Frédéric l'invite avec Henrik au château de sa mère en même temps que le comte et la comtesse Malcolm. S'ensuit, au cours d'une belle nuit d'été, un chassé-croisé amoureux où les couples se font et se défont au gré des caprices de la passion.

Les rapports entre les divers personnages sont plus complexes que ne le laisse deviner ce court résumé du scénario. Sur un thème vaudevillesque, Bergman a construit une comédie à la fois enjouée et amère où se manifestent son sens du dialogue et son acuité psychologique. Cette œuvre est empreinte d'une ironie désabusée qui se joue de toutes les valeurs. L'interprétation est de qualité.

Appréciation morale : Ce film présente un monde libertin et cynique où les principes moraux sont constamment battus en brèche. A proscrire.

Distributeur :
Fox

métrage de fiction sonore du Québec, *À la croisée des chemins* (1943), reconstitution de l'atmosphère des collèges classiques (vingt ans avant *Trouble-fête* de Pierre Patry). Dans les années 1940 et 1950, l'oblat Louis-Roger Lafleur est un des premiers à filmer les Amérindiens de façon respectueuse de leur culture. Dans plusieurs régions, des religieux, avec leur caméra amateur, filment paysages, événements et personnes dans le but de conserver des traces de ce qui a été. Des laïcs comme Herménégilde Lavoie produisent aussi plusieurs documents sur des communautés et leurs œuvres. Tout cela participe de l'esprit de ce que Pierre Perrault nommera dans les années 1960 un «cinéma de l'album», analogue à ces recueils de photographies rassemblant les unités essentielles du devenir collectif.

À l'époque de la tentative de constitution d'un «Hollywood francophone», qui va du *Père Chopin* (1945) à *Cœur de maman* (1953), en passant par *La Petite Aurore, l'enfant martyre* ou *Le curé de village*, plusieurs prêtres, en compagnie de l'abbé Aloysius Vachet venu de France, se font propagandistes de la compagnie de production d'Alexandre DeSève, Renaissance films, qui veut produire des films commerciaux tout à fait inspirés de l'esprit et de la morale catholiques. Cela n'empêche toutefois pas la majorité des films de

présenter, selon la belle expression de Michel Brûlé, un «imaginaire catalyseur» de modernité, au-delà de ce qui, au premier niveau de lecture, apparaît comme une promotion des valeurs conservatrices. Ici encore, il s'agit d'une tentative ecclésiale de contrôler le cinéma dans ce qu'il a de plus profond, son imaginaire, qui fait appel aux résonances de l'inconscient. Mais cela n'est plus possible: dans leur dynamique même, des films comme *Le père Chopin*, *Le curé de village*, *Tit-Coq* et même *La petite Aurore, l'enfant martyre*, ne peuvent s'empêcher de prendre parti pour les valeurs urbaines contre celles de la campagne, pour la liberté de la modernité contre la sacralisation de l'autorité religieuse traditionnelle.

Si l'on veut résumer en une phrase l'interaction de l'Église du Québec et du cinéma, on peut dire que de nombreuses tentatives de contrôle de l'imaginaire collectif n'ont jamais réussi parce que les Québécois avaient déjà opté massivement pour une culture éclatée, plus vivante, plus évocatrice, plus proche des rêves, plus profane, plus libre intérieurement. ♦

Yves Lever est professeur au collège Ahuntsic.



TRIPTYQUE

TÉL. ET TÉLÉC.: (514) 524-5900



Réal La Rochelle
Cinéma en rouge et noir

30 ans de critique de cinéma au Québec
à l'ombre de Stendhal
(essai) 288 p., 22 \$

«La route de Réal La Rochelle est curieusement balisée. À la limite du malaise. Marx et l'héritage catholique, la pédagogie et la distribution de films, mais aussi Pasolini et Demy, Groulx et Godard, Cukor et Arcand.

Il ne faudrait surtout pas conclure à l'incohérence. Tout ici est ordonné... comme dans un opéra italien. Il faut se laisser porter par les enthousiasmes de l'auteur, admettre ses changements de cap comme autant de coups de cœur, aussi rigoureux que le cœur peut l'être.

Ce qui frappe aussi, et peut-être même en tout premier lieu, à la lecture de cet ensemble de textes, c'est l'ouverture d'esprit de l'essayiste. Ces textes sont toniques également en ce qu'ils combattent à chaque page l'idée même de préjugé.»

Robert Daudelin
Conservateur
Cinémathèque québécoise (fondée en 1963, l'année même où Réal La Rochelle commettait son premier texte critique)

UNE INVENTION DU DIABLE? CINÉMA DES PREMIERS TEMPS ET RELIGION



Sous la direction de Roland Cosandey, André Gaudreault, Tom Gunning

Quel rapport a entrepris la religion avec le CINÉMATOGRAPHE, cette machine que l'on taxait à l'époque d'«invention du diable»?

Les Presses de l'Université Laval, 390 pages, 48\$

PATHÉ 1900.

FRAGMENTS D'UNE FILMOGRAPHIE ANALYTIQUE
DU CINÉMA DES PREMIERS TEMPS



Sous la direction d'André Gaudreault

Ce livre rappelle la contribution exceptionnelle de la société Pathé Frères au développement de l'art et de l'industrie cinématographiques.

Les Presses de l'Université Laval, 280 pages, 49\$

En vente chez votre libraire ou chez le distributeur

DISTRIBUTION DE LIVRES UNIVERS

845 rue Marie-Victorin, Saint-Nicolas (Québec) G0S 3L0

Tél.: (418) 831-7474 Interurbain: (800) 213-7474

Téléc.: (418) 831-4021



LES PRESSES DE
L'UNIVERSITÉ LAVAL