

GERMAIN BELZILE

**DOCUMENTAIRES QUÉBÉCOIS
DE 1970 À 1980: ESTHÉTIQUE DU MONTAGE**

Mémoire
présenté
à la faculté des études supérieures
de l'Université Laval
pour l'obtention
du grade de maître ès arts (M.A.)

Département de littérature québécoise
FACULTÉ DES LETTRES
UNIVERSITÉ LAVAL

Juin 1997

© Germain Belzile, 1997



National Library
of Canada

Acquisitions and
Bibliographic Services

395 Wellington Street
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

Bibliothèque nationale
du Canada

Acquisitions et
services bibliographiques

395, rue Wellington
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

Your file Votre référence

Our file Notre référence

The author has granted a non-exclusive licence allowing the National Library of Canada to reproduce, loan, distribute or sell copies of this thesis in microform, paper or electronic formats.

The author retains ownership of the copyright in this thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

L'auteur a accordé une licence non exclusive permettant à la Bibliothèque nationale du Canada de reproduire, prêter, distribuer ou vendre des copies de cette thèse sous la forme de microfiche/film, de reproduction sur papier ou sur format électronique.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur qui protège cette thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

0-612-26159-X

Canada

Résumé

Sans faire une synthèse précise de tous les détails techniques de montage de plusieurs films documentaires québécois des années 1970-1980, nous essayerons, dès le début de cet ouvrage, de reconnaître les principaux éléments de l'assemblage du film susceptibles de nous faire découvrir la recherche esthétique globale dans plusieurs productions. Un relevé assez élaboré des principaux thèmes développés dans ces productions nous permettra de constater la façon dont les cinéastes québécois de cette époque effervescente ont su exprimer leur idéologie personnelle relativement à la recherche d'une identité nationale typiquement québécoise, véritable tremplin vers la scène internationale. Notons que ce genre de cinéma dévoile avec éloquence la volonté du peuple québécois d'aller au-delà des frontières de la province dans plusieurs domaines comme les arts, les sports, la science et la politique.

L'ensemble du mémoire traite des aspects technique, esthétique et socio-politique d'une production cinématographique documentaire vraiment active durant les années 70 au Québec. Il se veut un aperçu significatif des principales particularités de l'esthétique entretenue et développée par les cinéastes de l'École documentariste de toute la décennie.

Table des matières

Résumé

Introduction.....

Chapitre 1:

Caractéristiques techniques du montage des films du corpus.....

1. *Un pays sans bon sens* (Pierre Perrault) 1970.....

1.1 Interviews, discours, images: une présentation en triangle.....

1.2 L'alternance des dialogues et des images.....

1.3 L'emploi du gros plan et le travelling arrière..... 1

1.4 L'analogie et l'anecdote..... 1

1.5 Les transitions et les raccords..... 1

2. *On est au coton* (Denys Arcand) 1971..... 1

2.1 L'usage du plan statique..... 1

2.2 La face et le profil..... 1

2.3 La diversité des transitions et la ponctuation..... 1

3. *Québec Duplessis: et après...* (Denys Arcand) 1972..... 1

3.1 Répétition et redondance..... 1

3.2 La diversité et l'opposition des plans..... 1

3.3 Les raccords directs et sonores..... 1

4.	<i>La faim</i> (Peter Foldes) 1973.....	19
4.1	L'art des truquages et de la surimpression.....	19
5.	<i>Les filles c'est pas pareil</i> (Hélène Girard) 1974.....	21
5.1	Des entrevues à trois.....	21
5.2	Le raccord direct, c'est plus rapide.....	21
5.3	Ellipses, sautes! Où sont les raccords?.....	21
5.4	Des images aux couleurs attrayantes et une tonalité parfaite.....	21
6.	<i>Ntesi Nana Shepen</i> (Arthur Lamothe) 1975.....	24
6.1	Les plans statiques et les intertitres.....	24
6.2	La mobilité de la caméra. Pourquoi?.....	25
6.3	La narration simultanée aux images.....	26
7.	<i>Au bout de mon âge</i> (Georges Dufaux) 1975.....	26
7.1	Travelling avant et arrière de la caméra.....	27
8.	<i>Herménégilde: vision d'un pionnier du cinéma québécois</i> (Richard Lavoie) 1976.....	28
8.1	L'esthétique du montage résultat de la trame musicale, de la voix du narrateur, de la polyvalence des plans, de l'alternance du statisme et du "dynamisme".....	28
8.2	La rareté des interviews.....	30
9.	<i>Raison d'être</i> (Yves Dion) 1977.....	31
9.1	L'attitude des personnages par un gros plan.....	31

9.2	L'informatif tenant lieu de raccordements.....	32
9.3	L'art de la continuité.....	32
10.	<i>Les vrais perdants</i> (André Mélançon) 1978.....	33
10.1	Le hors-champ et la voix off, créateurs de l'apparition de certains plans.....	34
10.2	Des raccords sonores ou des raccords directs.....	35
11.	<i>Deux épisodes dans la vie d'Hubert Aquin</i> (Jacques Godbout) 1979.....	37
11.1	Les rêves d'Hubert Aquin.....	37
11.2	Un montage basé sur des témoignages et des interviews.....	38
11.3	Le personnage et la voix off.....	39
12.	<i>Corridors</i> (Robert Favreau et Guy Dufaux) 1980.....	40
12.1	La présentation Δ des dialogues.....	41
12.2	Raccords directs, faux raccords, ellipses.....	42
12.3	Musique et chanson.....	43
12.4	L'arrêt sur image: la fin du documentaire.....	44
 Chapitre 2:		
	La thématique et la sémantique.....	45
 Le fond et la forme.....		
		45
 Tableau synoptique des principales thématiques exploitées par les documentaristes québécois des années 70.....		
		46

1.	Les principaux problèmes socio-politiques du Québec des années soixante-dix dans les oeuvres de Perrault, Arcand, Lamothe et Godbout.....	47
1.1	Le biculturalisme.....	47
1.2	Le syndicalisme dans On est au coton de Denys Arcand.....	48
1.3	Les oppositions politiques.....	50
1.4	La question amérindienne.....	52
2.1	La surconsommation.....	55
2.2	Le vieillissement.....	56
2.3	L'inéluctable destin.....	58
2.4	"Donnez-nous notre pain quotidien".....	60
3.1	L'adolescente: une femme virtuelle.....	61
3.2	Les arts et les sports.....	63
4.1	Cinéaste et vie québécoise des années trente et quarante.....	64
4.2	Biographie et autobiographie.....	66
5.	Conclusion.....	67

Chapitre 3:

	Utilisation des moyens cinématographiques dans l'expression des principales thématiques.....	70
1.	L'absolutisme du triangle.....	72
2.	Les transitions et la continuité.....	72
3.	La diversité et l'opposition des plans: une forme d'expression.....	76
4.	Travelling et mobilité de la caméra.....	79

Chapitre 4:

Les rapports du documentaire avec la société.....	84
I. L'aspect social du cinéma documentaire québécois des années 1970 à 1980.....	84
1. Les documentaristes engagés.....	85
2. L'éducation des enfants.....	94
3. Des thèmes universels.....	101
4. Le cinéma: plaisir du spectateur et du producteur.....	103
II. La synthèse des principales caractéristiques idéologiques.....	106
Conclusion.....	113
Filmographie.....	118
A) Documentaires analysés.....	118
B) Filmographie complémentaire.....	120
Bibliographie.....	123
A) Notes: oeuvres citées.....	123
B) Bibliographie générale.....	125

Introduction

Dans un sens particulier, le montage est au cinéma ce que la syntaxe est à l'écriture dans les textes de prose. Cette comparaison nous amène à percevoir le montage du documentaire filmique comme une forme de continuité destinée à l'expression de l'idéologie du cinéaste. La logique de l'enchaînement son, musique, parole et surtout image au cinéma direct constitue-t-elle une formulation idéologique résultant du montage technique? La réponse à cette question résume l'essentiel du propos de notre dialectique. De plus, le rapport entre l'assemblage (musique, parole, image) et les différents messages qui en découlent est une forme de créativité dont l'objectif vise avant tout la manifestation d'une idéologie au moyen de procédés cinématographiques recherchant avant tout l'esthétique. Comme le précise Alain Weber: "*Le film de court métrage non fictionnel va permettre la réinsertion du montage en tant que recherche créative et instrument idéologique actif.*"¹ Nous essayerons donc, dans ce mémoire, d'apporter quelques explications au sujet des principaux liens sémantiques entre la façon de monter un film documentaire et l'expression des idées qui y sont véhiculées. En fait, le but de notre analyse sera, dans un premier temps, de reconnaître les principales caractéristiques techniques et esthétiques du documentaire québécois des années 1970 à 1980.

L'intérêt et la pertinence du sujet viennent surtout du fait que le Québec a été et demeure un des principaux producteurs de films documentaires au monde, cela faisant suite à l'activité de l'O.N.F.. Aussi

1. Alain Weber, *Idéologies du montage et l'art de la manipulation*, p. 61.

il est intéressant de constater que la période 1970 à 1980 a donné naissance à une production documentaire multigenre incluant plusieurs procédés esthétiques de montage. Cette dimension nous semble assez importante pour faire l'objet d'une étude approfondie.

Le corpus étudié comporte 12 films documentaires représentatifs à la fois des diverses tendances documentaires québécoises de la décennie 70 et des principaux documentaristes québécois de cette époque. Nous avons préféré cette période de production documentaire au Québec parce qu'elle représente, à nos yeux, un moment crucial de la fixation des divers genres de films de cinéma direct et aussi à cause du raffinement de plusieurs procédés esthétiques de montage auxquels on a eu recours dans la fabrication de la majorité des productions.

Parmi les documentaristes les plus importants de cette décennie au Québec, nous avons sélectionné des réalisateurs dont les oeuvres ont été les plus marquantes entre 1970 et 1980. Il s'agit de Perrault, Arcand, Lamothe, Mélançon, Godbout, Dufaux (Georges et Guy), Girard, Lavoie, Godbout, Dion et Mélançon. Puisqu'il était logiquement impossible d'analyser tous les documentaires produits pendant ces dix années, nous avons décidé d'étudier ceux dont les caractéristiques représentaient, selon nous, la plupart des orientations et mentalités des Québécois de cette époque effervescente, tout en demeurant des modèles de recherche technique autant qu'esthétique.

Dans l'ordre, nous procéderons au visionnement systématique des films retenus et à l'enregistrement de chaque manifestation des

procédés techniques et esthétiques du montage en y ajoutant des notes sur la typologie utilisée ainsi que des indications précises de temps et de durée. Les films documentaires choisis sont les suivants: *Un pays sans bon sens* (Pierre Perrault 1970), *On est au coton* (Denys Arcand 1971), *Québec: Duplessis et après...* (Denys Arcand 1972), *La faim* (Peter Foldes 1973), *Les filles c'est pas pareil* (Hélène Girard 1974), *Ntesi Nana Shepen* (Arthur Lamothe 1975), *Au bout de mon âge* (Georges Dufaux 1975), *Hémernégilde: vision d'un pionnier du cinéma québécois* (Richard Lavoie 1976), *Raison d'être* (Yves Dion 1977), *Les vrais perdants* (André Mélançon 1978), *Deux épisodes dans la vie d'Hubert Aquin* (Jacques Godbout 1979), *Corridors* (Guy Dufaux et Robert Favreau 1980). Simultanément à cette opération, on tentera de relever les principaux thèmes exploités par chacun des cinéastes privilégiés à partir de l'oeuvre visionnée. Au moyen des indications ainsi obtenues, nous établirons un parallèle entre les procédés techniques comme moyen d'expression des thèmes usités par les réalisateurs. On pourra alors aborder le volet sociologique de notre analyse du cinéma direct québécois de la décennie 1970 à 1980. Nous terminerons par une synthèse relative aux découvertes recueillies dans les chapitres précédents.

Pour ce qui est des esthétiques du montage, les conclusions de cinéastes célèbres comme Eisenstein et Godard guideront les progrès de notre démarche. Il faut aussi ajouter que les théories de Baby sur le montage parataxique nous permettront de comprendre l'utilité du montage par association au cinéma direct.

Dans un autre ordre d'idées, le deuxième chapitre du mémoire sera un relevé le plus exhaustif possible des principaux thèmes exploités par les cinéastes documentaristes de la décennie 1970 au Québec. Le corpus étudié étant constitué de douze films documentaires (liste donnée ci-avant) représentatifs des diverses tendances, nous en avons retenu au moins un par année et par réalisateur entre 1970 et 1980.

Sur le plan méthodologique, nos recherches portent surtout sur l'identification et la caractérisation de certains procédés expressifs en nous appuyant sur les travaux techniques de plusieurs spécialistes du montage du montage au cinéma. Parmi ceux-ci, reconnaissons Alain Weber, Roger Crittenden, Pierre Monier, Dominique Villain et Gilles Fresnais qui ont proposé une typologie généralement acceptée au cinéma. Cette partie de notre recherche constituera le contenu du troisième chapitre de notre mémoire.

La première partie du quatrième chapitre fera l'objet d'une étude succincte de plusieurs paramètres sociologiques du cinéma direct à partir des réflexions de Pierre Sorlin. Il s'agira de préciser l'impact du cinéma-vérité sur son consommateur tout en révélant les diverses réalités sociales que le documentaire met en images. En outre, il sera possible d'analyser avec assez de soin les informations scientifiques et sociologiques du contenu ainsi que le portrait typologique de certains personnages afin de découvrir plusieurs traits dominants de la société québécoise des années 70.

Dans la deuxième partie de ce chapitre du mémoire, nous ferons un classement possible des éléments descriptifs et des caractéristiques dominantes de chacun des documentaristes choisis en les plaçant dans un tableau-synthèse, les regroupant, par ce procédé, selon les résultats acquis de nos analyses précédentes.

Chapitre 1

Caractéristiques techniques du montage des films du corpus

Dans ce chapitre, notre démarche tentera d'expliquer les principales caractéristiques techniques de montage de tous les films faisant partie du corpus. Les principaux aspects de l'analyse seront les suivants: la présentation triangulaire des interviews, les analogies, les raccords, les échelles de plan, la mobilité de la caméra, l'alternance du statisme et du "dynamisme", les ellipses et les trucages. Notons, au départ, que plusieurs de ces critères sont à la base du montage au cinéma. De plus, il faut souligner, qu'au cinéma direct, les artifices techniques acquièrent une importance primordiale dans l'expression de l'idéologie du cinéaste. Par exemple, la présentation triangulaire des interviews n'est certes pas le fruit du hasard; elle intervient directement dans l'expression des situations précises décrites par le réalisateur. Nous en verrons quelques illustrations dans le présent chapitre. Il en va de même pour les analogies que Perrault utilise à profit dans ses oeuvres cinématographiques: elles sont pour lui une voie d'accès à plusieurs comparaisons et métaphores. Voilà les raisons qui justifient la présence de ces deux critères d'analyse à l'intérieur de notre recherche.

À cause de l'importance du montage technique au cinéma documentaire, nous ne pouvions négliger de déterminer avec le plus de précision possible l'utilisation des raccords qui constituent, dans le film, le seul moyen cinématographique viable de relier plans et séquences.

Des raccords stricts inventés par Eisenstein jusqu'aux "faux" raccords préconisés par Godard, il y a une multitude de formules transitoires destinées à créer une esthétique qui dérive de ces artifices de montage et c'est pourquoi notre analyse technique repose en partie sur ce critère. Les ellipses et les trucages peuvent être inclus dans le même registre. Aussi, on ne peut pas oublier les échelles de plan et la mobilité de la caméra. Leur usage est aussi essentiel à l'expression au moyen d'images en mouvement que les mots peuvent être nécessaires à la structuration d'une phrase dans un texte: ces deux aspects font aussi partie intégrante de l'étude entreprise dans ce chapitre. En outre, le dernier critère selon lequel nous aborderons le volet technique des films documentaires du corpus sera l'alternance du statisme et du "dynamisme": les moments historiques du documentaire étant souvent représentés par des plans statiques. Notons ici que le mot "dynamisme" a le double sens de dynamique (mouvement) et de force qui fait agir.

D'autres critères d'analyse technique, utilisés moins souvent par les réalisateurs des films du corpus, sont développés à l'intérieur du premier chapitre. Il s'agit de l'alternance dialogues-images, de l'emploi du gros plan et du travelling arrière ainsi que le hors-champ—voix off. Leur usage demeure un point expressif important dans l'ensemble que constitue le montage du cinéma documentaire par les oppositions qu'ils engendrent.

N.B.: une partie des informations contenues dans l'énoncé du sujet de chacun des films analysés dans ce mémoire proviennent du catalogue ARIANE, édition 1996 de l'Université Laval.

1. **UN PAYS SANS BON SENS.** 1970. 118 min. N. & b. Réal.: Pierre Perrault. Prod.: Montréal: Lidec.

SUJET: ce documentaire porte sur le fait français au Québec; par conséquent sur la réalité biculturelle canadienne. Le film illustre la prise de conscience du peuple québécois par l'intermédiaire de deux personnages (Didier Dufour et Maurice Chaillot séjournant à Paris) en relation avec les gens de l'Île-aux-Coudres.

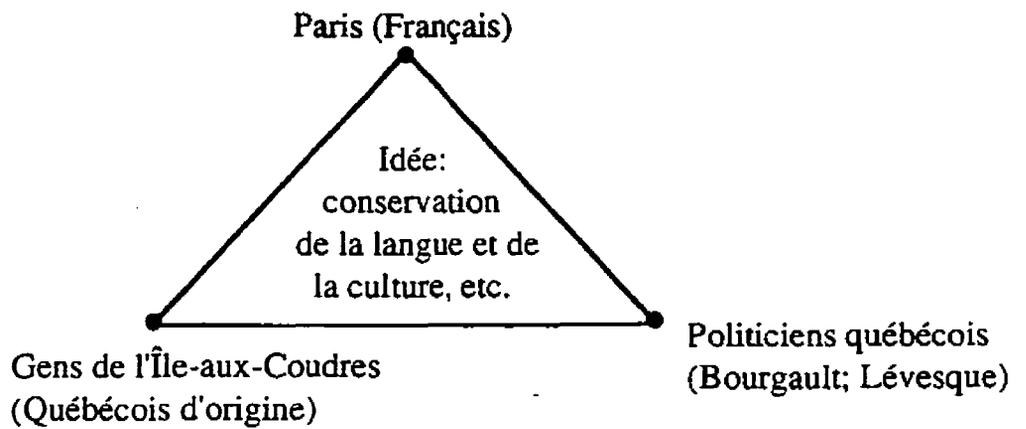
1.1 Interviews, discours, images: une présentation en triangle

La présentation triangulaire constitue l'ensemble qui sous-tend l'expression de l'idée poursuivie par Perrault dans la plupart de ses documentaires. Cette caractéristique dominante dans *Un pays sans bon sens* révèle une constitution picturale de premier ordre qui incite le spectateur à la constatation des principales tendances sociales québécoises des années 70.

"Monter c'est transposer pour mieux faire connaître et comprendre. Le direct établit une nouvelle méthode de communication à partir du "vécu", du tournage et du "restitué" du montage.¹

Cette affirmation de Weber confirme dans un certain sens la méthode de Pierre Perrault dont l'image de la séquence typique prend alors la forme suivante:

1. Alain Weber, *Idéologies du montage ou l'art de la manipulation*, p. 83.



Notons que ce cinéaste québécois identifie la situation québécoise à sa méthode de présentation de ses personnages sous la forme d'un trio. Le contexte socio-culturel du Québec d'alors incitait le documentariste à laisser une image où les équivoques et les contradictions sociales représentaient la vie quotidienne des citoyens. Une telle approche revient souvent à l'intérieur des séquences constituant la structure interne de *Un pays sans bon sens*.

1.2 L'alternance des dialogues et des images

Cette caractéristique pourrait sans doute se retrouver dans tous les documentaires québécois de cette époque. L'art de Perrault se situe au niveau de l'agencement séquentiel des différents plis et replis qui nous montrent des dialogues appuyés d'images ou encore mieux des images suivies d'interviews. C'est du moins l'avis d'Alain Weber qui voit les films de Perrault comme des enfants du magnétophone avec à sa suite une image qui a son mot à dire.² Certes, cette alternance son et

2. *Ibid.*, p. 83.

l'image n'est pas unique, on la trouve dans plusieurs documentaires. Mais chez Perrault, ce procédé a l'avantage de simplifier la compréhension tout en clarifiant la complexité inhérente à la recherche idéologique personnalisée du citoyen québécois de la décennie 70.

1.3 L'emploi du gros plan et le travelling³ arrière

Cette méthode nous indique la volonté, inconsciente peut-être, de passer du particulier au général ou à l'inverse du général au particulier. C'est le procédé de l'illustration à partir d'exemples précis. Chez Perrault, le personnage montré en gros plan n'est qu'une infime partie représentative d'un autre ensemble: la société. Le travelling arrière de la caméra vient alors étaler les traits particuliers du personnage interviewé et nous apercevons un plan d'ensemble social, c'est-à-dire une vision globale du contexte québécois d'alors. Cette opération inverse est certainement remarquable dans le montage de ce documentariste et a comme résultat l'alternance souvent dissimulée de gros plans et de plans d'ensemble.

1.4 L'analogie et l'anecdote

L'usage de l'analogie vient concrétiser l'explication d'une situation précise en ce qui concerne le Québécois. En se reportant à la séquence

3. Mouvement de la caméra où celle-ci se déplace, le plus souvent dans un plan horizontal.

N.B. La définition qui précède de même que celles des autres termes techniques expliqués dans ce mémoire sont tirées de *Le montage* de Roger Crittenden.

qui montre des souris blanches et des souris noires, le spectateur attentif constate que Perrault a monté son documentaire en utilisant des analogies explicites avec des images connotatives.

L'analogie⁴ évoque et constitue un lien sémantique entre les séquences et les parties dialoguées du documentaire. L'entrevue du Père Tremblay illustre et évoque une fois de plus; l'histoire à l'intérieur de cette entrevue est encore une analogie qui s'ajoute aux autres qui ont précédé. On pourrait ici faire allusion à la scène qui met en présence, sur le fleuve Saint-Laurent, un gros bateau et un petit bateau circulant en sens inverse. La grosse embarcation, c'est la valeur économique anglo-saxonne et la petite péniche, c'est la valeur culturelle québécoise. Cette métaphore,⁵ qui contient aussi une opposition, et celles de plusieurs séquences de *Un pays sans bon sens* pourraient être qualifiées de recherche stylistique destinée à faire impression sur l'opinion politique du consommateur de cinéma documentaire: "*Le montage organise des idées et des émotions, et produit des effets sur le psychisme des spectateurs.*"⁶ Voilà comment s'exprime Dominique Villain au sujet du montage eisensteinien. Il est possible, en effet, de rapprocher le montage de ce grand réalisateur russe (montage d'attractions) et celui de Pierre Perrault. La métaphore et l'analogie étant des figures de style littéraires, leur usage, sous forme d'images dans les séquences, qui ne sont pas des entrevues, a permis au réalisateur québécois de porter à l'écran les grandes lignes de ses positions politico-sociales et ainsi obtenir un effet considérable sur la conscience du spectateur.

4. Rapport de ressemblance établi entre deux ou plusieurs choses ou personnes: analogie de forme, de situation.

5. Procédé par lequel on transporte la signification propre d'un mot à une autre signification (au sens figuré) qui ne lui convient qu'en vertu d'une comparaison sous-entendue, sans comparatif. Ex.: la lumière de l'esprit.

6. Dominique Villain, *Le Montage au cinéma*, p. 127.

1.5 Les transitions et les raccords

Dans *Un pays sans bon sens* de Perrault, les raccords et les transitions se font sous forme de volets. Souvent, on présente un segment par un volet blanc.

De plus, il y a, dans ce documentaire, une quantité considérable de raccords qui font preuve d'une certaine recherche esthétique: le personnage en entrevue parle de Paris et la caméra raccorde la séquence suivante par des images de la ville de Paris. L'esthétique du raccord s'illustre dans un autre exemple où René Lévesque⁷ fait un discours en anglais. La caméra est très mobile et mélange les plans jusqu'à l'autre séquence; un tel procédé pourrait exprimer la confusion linguistique qui règne à cette époque au Québec. Si on conçoit le raccord comme la continuité d'un plan à un autre, le réalisateur Pierre Perrault peut l'effectuer sous diverses formes. Parfois, il raccorde par des mouvements de caméra: sa caméra effectue un travelling arrière qui débute à partir d'un plan rapproché du personnage en entrevue qui parle de colonisation. Le plan suivant nous montre des images de la colonisation: c'est un retour en arrière dans la vie des Québécois. Souvent le montage s'enrichit d'un apport sémantique évident qui contribue à roder le déroulement du documentaire tout en reliant plans et séquences. Peut-on parler de raccords entre les dialogues et les images? *Le principe de l'attention naturelle justifie donc la suppression des intermédiaires.*⁸

7. Vingt-septième première ministre du Québec (1976-1985).

8. Albert Jurgenson, *Pratique du montage*, p. 36.

Cette affirmation de Jurgenson explique que Perrault compte également sur l'attention et l'intérêt du spectateur lorsqu'il s'agit de raccords et de transitions. Lorsque le réalisateur monte son film, il sait très bien que le spectateur reliera par le sens deux séquences qui n'ont pas d'intermédiaire technique, c'est tout naturel et logique. Nous sommes d'avis que c'est ce qui arrive dans le cas d'une continuité d'interviews et d'images. Le documentaire de Perrault ne fait pas exception à cette règle.

2. ON EST AU COTON. 1971. 160 min. N. & b. Réal.: Denys Arcand
Prod.: ONF.

SUJET: film ayant comme propos principal la situation des travailleurs du textile au Québec. On y reconnaît les luttes syndicales dans plusieurs entrevues et témoignages d'employés de la Dominion Textile au début des années 70.

2.1 L'usage du plan statique

Chez Arcand, une grande majorité des séquences historiques sont présentées par des plans statiques. Ce réalisateur fait usage du plan statique comme un arrêt explicatif obligatoire qui rend le montage plus souple et plus explicite. Des passages photographiques illustrent le statisme de la séquence; la fixité du plan caractérise d'emblée le genre de la suite de scènes; c'est, nous le croyons, l'expression de

l'immobilisme d'une situation: les patrons de la Dominion Textile⁹ refusent la communication avec les employés. Il y a alors un blocage dans le mouvement. Pas de changement dans la négociation.

2.2 La face et le profil

Les personnes interviewées sont montrées de face et de profil. La caméra nous permettant, par différents angles de prise de vues, de connaître mieux l'aspect physique du personnage (femme de 46 ans). Les gens en entrevue font l'objet d'une description picturale plus complète et concrète à cause de ce genre de présentation qui nous apparaît comme un trait particulier des documentaires de Denys Arcand.

2.3 La diversité des transitions et la ponctuation

Dans *On est au coton* se retrouve une multiplicité indéniable de transitions. Si les raccords esthétiques se font rares, ce n'est pas le cas des plans transitoires à qui on donne le nom de plans-séquences.¹⁰ Souvent les séquences sont reliées par des textes dactylographiés (intertitres) ou bien tout simplement des photos qui rappellent constamment l'historique des problèmes vécus, à ce moment, à la Dominion Textile.

9. Entreprise industrielle du textile implantée dans plusieurs villes du Québec durant les années 70.

10. Séquences réduites à un seul plan quelle que soit la durée de l'action, sans effet de montage.

Le fondu au noir¹¹, le volet¹² blanc et les intertitres constituent les principaux signes de ponctuation sur lesquels Arcand appuie la plupart de ses transitions. Quant à lui, Alain Weber voit la séquence de cette façon:

"Si le plan est l'unité dont cette dernière est composée, c'est la dynamique entre plusieurs séquences qui charpente le film et non pas celle entre les plans. Le plan "d'appel", image isolée glissée entre deux scènes avec lesquelles il n'entretient pas de relation directe évoque par contre une séquence déjà écoutée ou encore à venir ou les deux à la fois..."¹³

Le plan "d'appel" dont parle Weber prend la forme d'un texte ou d'un sous-titrage qui permet au spectateur de situer et comprendre l'ensemble de l'histoire et à en constater la continuité.

3. **QUÉBEC: DUPLESSIS ET APRÈS...** 1972. 115 min. N. & b. Réal. Denys Arcand. Prod.: ONF.

SUJET: l'ensemble du documentaire décrit la façon dont se menaient les campagnes électorales au Québec des années 70. Le rapport Durham et le personnage de Duplessis constituent les deux moyens utilisés par le

11. Apparition ou disparition progressive d'une image: ouverture ou fermeture en fondu noir.
12. Tout effet optique donnant l'impression qu'un plan cède sa place à un autre.
13. Alain Weber, *Idéologies du montage ou l'art de la manipulation*, p. 143.

réalisateur pour recréer l'atmosphère préparatoire des élections dans le cadre de la politique québécoise de cette époque.

3.1 Répétition et redondance

Ce documentaire de Denys Arcand trouve son sens et sa richesse dans la répétition et voire même la redondance de séquences identiques ou synonymes. La leçon de catéchisme (de Duplessis¹⁴ 1936) est un repère historique permanent dans le documentaire. Le réalisateur démontre par ce procédé des séquences semblables en noir et blanc qu'on ne peut oublier l'influence de l'Église sur la scène politique des années 1940 et 1950 au Québec. Si on compare la méthode répétitive dans *Québec: Duplessis et après...* avec l'usage du plan statique dans *On est au coton*, il sera possible d'observer que ces façons de procéder différentes atteignent le même objectif: celui d'avoir comme point de départ des coordonnées historiques essentielles à la production de tout documentaire. L'apparition fréquentielle des leçons de catéchisme et du Rapport Duham¹⁵ nous apparaît une redondance utile qui entretient le "dynamisme" idéologique du réalisateur Denys Arcand.

3.2 La diversité et l'opposition des plans

Si les séquences explicatives sont souvent répétées chez Arcand, il n'en est pas de même en ce qui concerne le type de plan utilisé dans

14. Dix-huitième (1936-1939) et vingtième (1944-1959) premier ministre du Québec.

15. Rapport rédigé par John George Lambton Durham, treizième gouverneur général du Canada (1838). Ce rapport recommande l'union du Haut et du Bas Canada et l'institution d'un gouvernement responsable.

une séquence normale. Du plan général¹⁶ au très gros plan, on retrouve une gamme très diversifiée de plans dans *Québec: Duplessis et après...* Souvent la dimension des plans est diamétralement opposée et ces derniers sont placés en alternance. L'exemple de la maîtresse de catéchisme et de la classe suffit à nous faire constater ce procédé. Elle (la maîtresse de catéchisme) apparaît d'abord en gros plan¹⁷ et ensuite on la voit dans un plan d'ensemble avec ses élèves. En outre, Arcand salue l'arrivée de Robert Bourassa¹⁸ par une série de plans alternés soit un plan lointain, un plan semi-rapproché, un gros plan qui révèle sans doute l'importance politique du personnage. À plusieurs reprises, le cinéaste utilise des plans opposés (lointain et gros plan) pour nous faire connaître deux hommes politiques aux idées contradictoires. Robert Bourassa et René Lévesque font l'objet de cette technique par laquelle Arcand se propose d'illustrer de façon très nette l'équivoque d'une situation politique encore à cheval sur les séquelles persistantes du duplessisme.

Faisant suite à la gradation des plans, on décèle chez Denys Arcand une aptitude à passer d'un personnage à l'autre par un changement de plan. Certaines séquences n'ont d'autres transitions que la présentation d'un autre politicien par un plan différent de celui qui mettait en évidence le personnage ou l'objet précédent; c'est le cas de Camil Samson¹⁹ dont le visage apparaît en gros plan d'abord et ensuite en très

16. Plan qui montre la totalité du décor.

17. Plan qui cadre le visage d'une personne en entier. Le très gros plan cadre, quant à lui, une partie plus précise de ce que cadre le gros plan: par exemple, le nez, les yeux ou la bouche d'un personnage.

18. Vingt-sixième (12 mai 70 - 25 novembre 76) et vingt-neuvième (12 décembre 85) premier ministre du Québec.

19. Chef du ralliement Créditiste 1970-1973 et 1975-1978.

gros plan sur sa bouche. Le réalisateur fait alors usage du raccord direct puisqu'il ne place aucune image intermédiaire entre ces deux plans.

3.3 Les raccords directs et sonores

N'oublions pas que chez Arcand, il y a aussi les raccords que nous qualifierions de sonores, c'est-à-dire que le raccordement de deux séquences s'effectue par la voix (une parole) des personnes qui sont montrées à l'écran. René Lévesque termine son discours par le mot "Québec" et la caméra raccorde sur Robert Bourassa dont le discours commence par "Au Québec". Cette approche transitoire, typique chez ce réalisateur, nous apparaît comme une forme de raccord direct.

Par surcroît, on ne peut passer sous silence l'usage de la voix off²⁰ dans plusieurs scènes de *Québec: Duplessis et après...* Dans la même séquence, René Lévesque ne parle pas, mais on le voit et Duplessis parle sans qu'il apparaisse à l'écran. Ce hors-champ²¹ contribue à rehausser l'intérêt du spectateur puisque ce montage parallèle superpose deux politiciens aux idées quelquefois semblables: Lévesque et la Souveraineté - Association; Duplessis et l'autonomie du Québec.

À la suite de cette analyse, on peut conclure sans craindre que ce documentaire de Denys Arcand est techniquement assez réussi sur le plan du montage. Il est certes impossible de nier la présence d'une re-

20. Voix dont la source n'est pas visible à l'image. Peut faire partie du dialogue ou relever du documentaire.

21. Action qui, sans être dans le champ de la caméra n'en est pas moins pertinente. Parfois présente par le truchement de la voix ou des bruitages.

cherche esthétique évidente chez ce réalisateur. Son documentaire *Québec: Duplessis et après...* regroupe dans son assemblage interne un nombre considérable de procédés usuels et novateurs, essentiels au cinéma. Après tout, l'art au cinéma, n'est-il pas l'habileté d'appivoiser la technique pour mieux exprimer ses idées et ses émotions en escomptant que le spectateur y participe.

4. **LA FAIM.** 1973. 11 min. N. & b. Réal.: Peter Foldes. Prod.: ONF.

SUJET: court documentaire réalisé en employant les moyens technique de l'ordinateur. Son thème principal est la faim. Ce film sans paroles retrace avec précision les activités d'un homme qui vit dans l'abondance, mais qui sera, un jour, dévoré par les affamés: allusion indirecte au Tiers Monde.

4.1 L'art des truquages et de la surimpression

La principale caractéristique technique de ce documentaire d'animation se manifeste par le jeu des images et un trucage intéressant par son expression. *"C'est bien en effet à la magie des truquages que l'on doit la plaisante fantaisie qui préside au déroulement de certains thèmes, de certains sujets."*²² Voilà comment Pierre Monier considère l'apport esthétique et technique des astuces cinématographiques. Dans ce court métrage d'animation, il faut remarquer que la progression pic-

22. Pierre Monier, *Cinétruquages et effets spéciaux* 8-9-5-16, p.15.

turale est intimement reliée à l'évolution temporelle et idéologique. Du début à la situation finale de l'histoire, l'agencement des séquences et des plans nous permet de percevoir la relation de cause à effet: l'exagération dans le boire et le manger conduisant irrémédiablement à la maladie.

Sur le plan de l'esthétique, *La faim* de Peter Foldes repose sur un toile de fond qui est la musique parallèle à la pensée exprimée; on assiste à un agencement image-son susceptible de faire ressortir l'idée fondamentale du documentaire: le stress de la vie moderne et l'abus de bonnes nourritures terrestres ont souvent des conséquences fâcheuses.

De plus, le mixage du son et de l'image s'allie à la surimpression²³ (danse) pour rendre plus explicite la pensée du réalisateur. Enfin, ce court métrage nous apparaît esthétiquement et techniquement bien monté dans son ensemble.

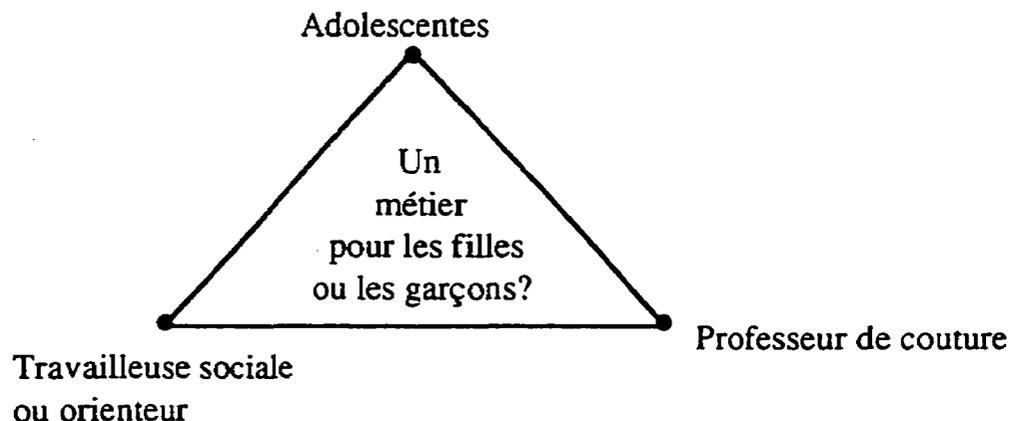
23. Trucage obtenu par superposition de deux prises de vues (obtenue au laboratoire ou lors de la prise de vues).

5. **LES FILLES C'EST PAS PAREIL.** 1974. 57 min. Coul. Réa. Hélène Girard. Prod.: Ottawa. Société nouvelle.

SUJET: l'ensemble du film est basé sur la présentation des nouvelles façons de vivre des adolescentes à l'heure des grands courants féministes des années 1970 à 19... . Le documentaire tend à mettre à l'écran les principaux problèmes de communication des adolescentes et plusieurs autres difficultés comme la sexualité, la contraception, le désir d'appartenance à un groupe, etc.

5.1 Des entrevues à trois

On constate que la configuration triangulaire observée, dans plusieurs séquences chez Perrault, est aussi présente dans *Les filles c'est pas pareil* d'Hélène Girard. Elle adopte la forme suivante:



La présence de trois intervenants à l'intérieur des interviews révèle certes la triple dimension des problèmes qui y sont présentés. L'orienteur doit conseiller, le professeur doit informer et éduquer,

l'adolescente doit choisir. Que feront les adolescentes dans la vie? La caméra donne la réponse à cette question par une série de séquences qui illustrent les différents métiers et loisirs que peut exercer la femme moderne. Chaque séquence décrit le métier et ce qu'il comporte par des plans d'ensemble et des gros plans sans préciser si ces occupations (métiers ou loisirs) conviennent aux filles ou aux garçons: on en déduit que dorénavant les filles peuvent choisir un métier qui convenait traditionnellement aux garçons.

5.2 Le raccord direct, c'est plus rapide

On est d'accord pour dire que les raccords directs ont comme effet d'augmenter la rapidité narrative et descriptive à l'intérieur du documentaire. Toutefois, l'ensemble peut paraître disloqué. À ce sujet, Dominique Villain nous livre sa pensée dans la phrase qui suit: "*Lorsque l'on voit un film, comment savoir si l'intelligence et la rigueur de ce qui nous est montré, avec telle durée et dans tel ordre étaient présentes dès la conception et quelle part en a été créée au montage.*"²⁴ Ce point de vue nous incite à croire que le montage quelque peu en saccades du documentaire *Les filles c'est pas pareil* a fait que la vélocité narrative ou descriptive n'est pas toujours salutaire à la qualité de l'expression. Par conséquent, la présentation de l'idée principale est souvent confuse à cause des raccords trop directs et parfois elliptiques. Le seul effet positif d'un tel procédé étant souvent une simple économie de temps.

24. Dominique Villain. *Le montage au cinéma*, p. 7.

5.3 Ellipses, sautes! Où sont les raccords?

Il est vrai de croire qu'un raccord direct peut nous faire penser à prime abord à une ellipse spatiale et temporelle, une saute. Par exemple, quatre jeunes filles sont en interview dans une pièce précise à l'intérieur; immédiatement, la caméra raccorde sur les quatre adolescentes qui cajolent un bébé que sa mère promène dans la rue au moyen d'une voiturette. Ces deux séquences n'ont pas de transition comme plusieurs dans le documentaire. À une autre occasion, nous assistons à une discussion vive entre les jeunes filles (Carmen et ses camarades); encore une fois, dans la séquence suivante, nous les retrouvons au gymnase sans qu'il y ait eu un semblant de raccord transitoire. Il faut comprendre qu'il y a eu ellipse, les deux séquences n'étant pas réunies d'une façon évidente.

5.4 Des images aux couleurs attrayantes et une tonalité parfaite

Ce serait, à mon avis, une erreur d'oublier de signaler la clarté et les couleurs des images présentées dans *Les filles c'est pas pareil* d'Hélène Girard. La qualité sonore et picturale d'une séquence de ce documentaire naît dans l'abondance des couleurs et la pureté acoustique des dialogues. La voix de la personne qui interviewe ou commente en "voice over"²⁵ contribue à soutenir l'intérêt du spectateur.

25. Synonyme de "voix off" expliquée précédemment dans le présent mémoire: commentaire hors champ.

6. **NTESI NANA SHEPEN I, II, III.** 1975. 165 min. Coul. Réa
Arthur Lamothe. Prod.: Ateliers audio-visuels du Québec.

SUJET: ce documentaire est un film à caractère dramatique dont le sujet porte sur l'extinction du peuple amérindien, surtout le Montagnais.

La première partie est une étude des conditions sociales de
Indiens montagnais qui sont dépossédés de leurs territoires de chasse à
cause de l'installation de multinationales par les Blancs. La seconde
portion a comme thème particulier l'éducation d'un jeune Indien sur
tout ce que ne lui apprend pas l'école des Blancs (chasse et valeur
spirituelle de l'arbre et de la forêt). Le troisième segment décrit avec
éloquence les moeurs de l'ours et la destruction de son habitat par
l'homme blanc.

6.1 Les plans statiques et les intertitres

L'historique de la problématique amérindienne par rapport à l'en-
vahisseur blanc s'intègre au documentaire *Ntesi Nana Shepen* par des
plans fixes et des explications d'un narrateur décrivant la géographie de
la région du Nord du Québec. Les plans photographiques et les inter-
titres (coupures de journaux et contrats) permettent à Arthur Lamothe
de préciser comment certains industriels canadiens ou américains ont
conquis les territoires de pêche et de chasse des Amérindiens du Nord
québécois. "On dit que l'image vaut mille mots"; ce proverbe s'applique
t-il lorsqu'on voit défiler les pages d'un contrat de coupe de bois obtenu

du Gouvernement fédéral par la famille Jourdain? Le seul fait que le spectateur puisse lire le titre du document le rapproche de la réalité concernée. Albert Jurgenson s'exprime ainsi vis-à-vis le concept de vérité dans un documentaire: "*Si le montage d'un film de fiction est donc résolument du côté du spectacle, celui d'un documentaire, lui, doit allier spectacle et authenticité.*"²⁶ Poursuivons en écrivant que le cinéaste Arthur Lamothe ne déroge pas à la règle, il situe historiquement et géographiquement l'idée prédominante de son documentaire par un montage qui inclut plusieurs plans statiques.

6.2 La mobilité de la caméra. Pourquoi?

L'Amérindienne défend son territoire en empêchant les camions et les voitures de franchir la frontière qu'elle croit la limite du territoire acquis par les Blancs: c'est l'agitation, le désespoir. Comment le réalisateur le montre-t-il? C'est justement par la mobilité de la caméra et la multiplication des plans à l'intérieur de la même séquence. Les plans d'épaule, de taille et américains²⁷ s'allient à un travelling constant de la caméra dans cette scène. Examinons attentivement comment Jean Mitry s'exprime concernant l'utilité de la mobilité de la caméra au tournage:

"En effet, grâce à la caméra mobile, nous "actualisons" l'espace représenté car l'espace dans lequel nous nous déplaçons effectivement ne saurait être qu'un espace actuellement présent. Les choses sont bien "en train de se faire" puisque nous les suivons dans leur

26. Albert Jurgenson. *Pratique du montage*, p. 92.

27. Plans qui cadrent les personnages à mi-cuisse.

mobilité même, selon leur développement continu."²⁸

La diversité des prises de vues se marie à la complexité et l'abondance argumentative de l'Amérindienne. Le tout se divise donc en deux parties parallèles et concourantes à la fois: les images et les dialogues rendus actuels par la caméra mobile.

6.3 La narration simultanée aux images

Dans le montage de *Ntési Nana Shepen*, on ne peut pas parler de montage parallèle. Toutefois, on remarque la simultanéité de la narration avec l'apparition de scènes dialoguées à l'écran. Le grand-père enseigne à son petit-fils les rudiments de la chasse et du trappage. La narratrice en "voice over" survole les explications du grand-père par des commentaires pertinents sur le mode de vie traditionnel des populations amérindiennes. Cette caractéristique n'était pas observable dans les documentaires analysés jusqu'ici.

7. **AU BOUT DE MON ÂGE.** 1975. 85 min. N. & b. Réal.: Georges Dufaux. Prod.: ONF.

SUJET: documentaire tourné sur les difficultés d'un couple de personnes âgées, les Levasseur. Ces deux personnes, l'homme et la femme, constituent le sujet principal du film qui laisse percevoir au

28. Jean Mitry, *Esthétique et psychologie du cinéma*, tome 2, p. 37.

spectateur les difficultés de la vie commune lorsque l'un des deux membres de l'union (M. Levasseur), octogénaire impotent, rend insupportable la vie de son épouse.

7.1 Travelling avant et arrière de la caméra

Comment exprimer la difficulté de communication de Mm. Levasseur avec son mari: Georges Dufaux utilise, dans plusieurs séquences, le travelling avant et arrière de la caméra. En alternant gros plans et plans semi-rapprochés, il semble scruter l'esprit de M. Levasseur pour lui arracher quelques pensées. Les mouvements perpétuels de recul et de marche avant de la caméra constituent l'élément technique le plus personnalisant de Georges Dufaux. Tous les dialogues entre les époux s'en trouvent affectés.

De plus, les plans fixes pourraient logiquement représenter l'entêtement sénile de M. Levasseur: sa femme veut le faire enfermer, répète-t-il constamment.

Pour ce qui est des raccords, il faut remarquer qu'ils sont souvent directs et quelquefois elliptiques dans *Au bout de mon âge*. L'usage de transitions entre les plans et les séquences n'est pas une marque distinctive dans le montage de Georges Dufaux.

8. **HERMÉNÉGILDE: VISION D'UN PIONNIER DU CINÉMA QUÉBÉCOIS.** 1976. 53 min. Coul. Réal.: Richard Lavoie et George Jardon. Prod.: Films Lavoie.

SUJET: le sujet de ce documentaire est la biographie d'Herménégilde Lavoie, cinéaste québécois; le documentaire provient du recueil de onze films de la série "Les beautés de mon pays", en occurrence le Québec qu'Herménégilde a réalisés de 1933 à 1949.

- 8.1 L'esthétique du montage: résultat de la trame musicale, de la voix du narrateur, de la polyvalence des plans, de l'alternance du statisme et du "dynamisme"

Parmi les documentaires produits durant la période s'étendant de 1970 à 1980 au Québec, *Herménégilde: vision d'un pionnier du cinéma québécois* occupe assurément une place importante à cause de ses qualités esthétiques. Le fond musical rend l'écoute du document plus agréable en apportant la couleur locale dans chaque séquence et en assurant la continuité d'un plan à l'autre. À ce sujet, Jean Mitry cite Maurice Jaubert en ces mots, concernant le rôle de la musique dans un film:

"Que la musique du film soit donc libérée de tous ces éléments subjectifs; qu'elle devienne également, comme l'image, réaliste; en utilisant des moyens strictement musicaux, et non dramatiques, qu'elle supporte le contenu"

C'est un peu le but que poursuit Richard Lavoie en employant une musique d'ambiance qui lui a permis de générer des raccords "audibles". En fait, dans ce documentaire, la musique supporte l'expression, l'allège la complète comme elle le fait dans certains films d'Eisenstein. Dans ce documentaire, la trame musicale est plus qu'un accompagnement, elle fait partie intégrante du montage à un tel point que, dans certaines séquences, elle est remplacée par des effets sonores naturels comme le beuglement des vaches ou le tintement des cloches d'une église.

En outre, la voix du narrateur impressionne par sa netteté et sa clarté. On a donc accès plus facilement aux informations livrées par le déroulement du documentaire. Cela nous semble un indice de la qualité du montage et du mixage.

Ensuite, on peut affirmer que la polyvalence des plans constitue un trait particulier du montage d'*Herménégilde: vision d'un pionnier du cinéma québécois*. Pour décrire les sports d'hiver, le réalisateur utilise dans un ordre décroissant, la majorité des différents plans que définit le découpage; c'est-à-dire des plans paysage, des plans lointains, des plans d'ensemble, des plans américains, des plans de poitrine, etc. Ce procédé lui permet de présenter le ski sous plusieurs de ses aspects. À cette façon de monter la plupart des séquences du documentaire, s'ajoute l'esthétique d'une scène hivernale au Québec. Tout compte fait, l'oeuvre

29. *Ibid.*, p. 120.

entière représente, à beaucoup d'égards, une forme narrative et informative, résultat de la combinaison et de l'enchaînement d'images pour le moins saisissantes et colorées.

De plus, l'alternance du statisme et du "dynamisme" permet de construire une biographie intéressante et diversifiée. L'historique en noir et blanc, composé de photographies et d'intertitres, est statique; ceci fait qu'il s'oppose au "dynamisme" des séquences contemporaines en couleur. Par ces raccords esthétiques comme celui de l'oeil d'Herménégilde qui devient tout à coup l'objectif de la caméra, Lavoie passe avec élégance d'une séquence à l'autre. Une autre illustration de ce procédé, les transitions et les raccordements s'opèrent par des gros plans comme celui sur la goutterelle, nous introduisant à une nouvelle partie du documentaire: celle de la cabane à sucre. L'alternance du statisme et du "dynamisme" a sans doute pour mission de rendre l'oeuvre plus savoureuse. Le statisme, c'est le passé immuable; le "dynamisme", c'est le présent plein de vie.

8.2 La rareté des interviews

On conçoit, a priori, que la structure du documentaire classique contienne un certain nombre d'entrevues qui le différencient d'avec un film à caractère fictionnel. Or, *Herménégilde: vision d'un pionnier du cinéma québécois*, à part l'historique, ne présente pas très souvent la deuxième caractéristique quasi essentielle à un documentaire soit un nombre considérable d'interviews. Une des rares entrevues est celle qui met en cause un pêcheur gaspésien. Dans l'optique documentariste

il convient de considérer que la fréquence peu élevée d'interviews est un défaut du montage. Par contre, il faut affirmer que cette carence est compensée par la richesse et la clarté de la narration.

9. RAISON D'ÊTRE. 1977. 78 min. N. & b. Réal.: Yves Dion. Prod. ONF.

SUJET: le documentaire présente le drame personnel d'un homme et d'une femme atteints du cancer. Pour François, c'est la catastrophe: divorce, perte des enfants, arrêt du travail, solitude, etc. Pour Micheline, c'est la remise en question de la valeur de l'existence au moyen d'un effort apparent de lucidité et de résignation.

9.1 L'attitude des personnages: par un gros plan

Les deux personnages, Micheline et François, qui font l'objet du documentaire de Yves Dion sont deux malades atteints du cancer. Le réalisateur utilise fréquemment le gros plan pour mettre à jour la lucidité et la douleur des personnes atteintes en montrant souvent leur visage. Quelquefois, il va jusqu'au très gros plan. Dans un documentaire, ce procédé n'est pas un trucage ou, du moins, le spectateur ne le percevra pas comme tel. On peut sans doute affirmer que l'usage du gros plan, dans les interviews, symbolise en effet un trait dominant du cinéma-vérité. Cette approche utilisée par Yves Dion, dans *Raison d'être*, parvient à nous présenter la réalité telle qu'elle est et non ce

qu'elle pourrait être. Nous sommes très loin du cinéma fictionnel qui s'amuse souvent à créer l'illusion.

9.2 L'informatif tenant lieu de raccordements

À l'intérieur des interviews, des monologues et des dialogues, Yves Dion a su intégrer des passages-explicatifs qui servent de transitions entre les séquences. Notons que sans être passionnantes, ces séquences informatives suffisent à préciser et commenter les maladies dont souffrent les personnages principaux du film.

Par ailleurs, une autre séquence nous indique, avec précision, les conditions de tournage du documentaire. En général, le réalisateur n'inclut pas de telles informations dans son film.

9.3 L'art de la continuité

À propos des techniques relatives au montage, Dominique Villain s'exprime en ces mots:

*"Vingt ans après cette deuxième édition, l'on pourrait avancer l'hypothèse que l'histoire du montage et de ses techniques peut être vue à partir de la continuité."*³⁰

Dans la mesure où l'on peut affirmer, qu'au cinéma, il n'y a pas de transition qui soit meilleure qu'une autre, Yves Dion, dans *Raison d'être*,

30. Dominique Villain. *Le montage au cinéma*, p. 102.

réussit à vraiment faire le lien entre l'image, la parole et l'idée qu'il veut exprimer par des fondus au noir. Voici pourquoi: le décompte des jours restant dans la vie de Micheline étant commencé, il organise (monte) les séquences en rapport avec chaque journée qui marque un pas de plus vers le dernier voyage. Certes, cette méthode donne lieu à une certaine compression temporelle. Les 28 novembre, 3 janvier, 11 janvier, 12 janvier constituent une séquence reliée à la suivante par un fondu au noir. Symboliquement, il est logique d'établir un rapport figuratif entre le noir et l'idée de la mort. Même si cette série de séquences arrive vers la fin du documentaire, il convient de prétendre à la richesse expressive d'un tel mode de raccord.

10. **LES VRAIS PERDANTS.** 1978. 93 min. Coul. Réal.: André Mélançon. Prod.: Québec: ONF.

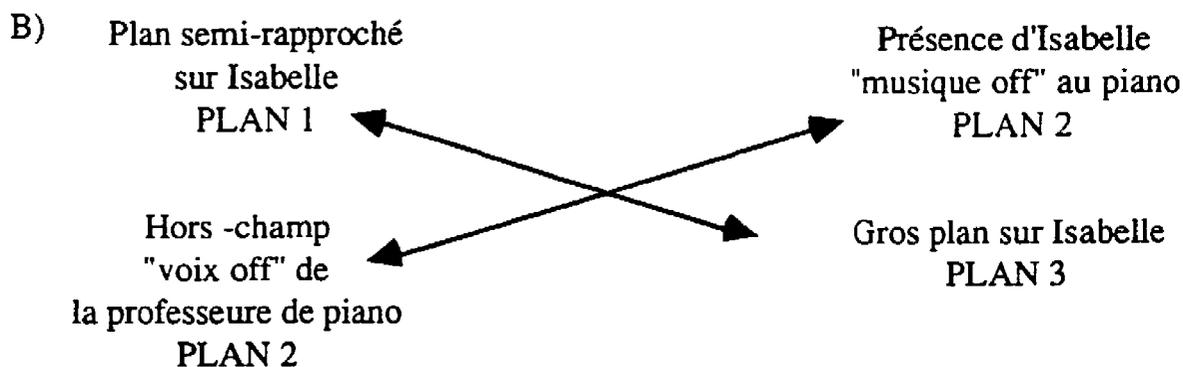
SUJET: le thème principal de ce documentaire est le phénomène de la "douance" chez les enfants. Le développement du film met en évidence les rapports parents-entraîneurs-enfants qui ont pour mission d'atteindre le niveau d'excellence dans le domaine des arts ou le monde des sports. Il arrive parfois que les enfants souffrent trop au cours de leur apprentissage parce qu'on exige trop d'eux.

10.1 Le hors-champ et la voix off, créateurs de l'apparition de certains plans

Dans ce documentaire de Mélançon, plusieurs situations à l'intérieur d'une scène sont présentées par des oppositions de plans. La distribution des personnages, que la caméra regarde, fait foi de plusieurs contradictions picturales et auditives. Examinons les exemples suivants:

- A) Le père de Jr ← opposition à l'intérieur du plan → gros plan
"Voix off" et hors champ sur Junior

Les deux personnages s'opposent, ensuite leurs idées sur le même sujet sont parfois contradictoires: configuration simple, mais résultats merveilleux.



L'observation attentive de ce genre de séquence nous apprend que le cinéaste avait pour but de démontrer, par des oppositions dans le montage, l'équivoque entre les difficultés d'apprendre autant dans le domaine des sports que dans le domaine des arts. Dans A comme dans B, le montage de la séquence entière exprime bien le contexte de l'en-

3

fant et du parent qui tient à ce que son fils ou sa fille performe même en s'infligeant des souffrances exagérées. C'est le cas de la petite Thérèse Bélanger (gymnaste) qui souffre beaucoup lors de ses exercices. Cette seule séquence donne le sens du titre du documentaire *Les vrais perdants*. Qui sont-ils ces vrais perdants? Les parents ou les enfants? Enfin, on doit conclure que Mélançon se plaît à faire la preuve d'une certaine naïveté des parents à voir leur enfant champion ou championne avant même d'avoir appris complètement une discipline sportive ou artistique. Un tel artifice de montage permet au spectateur de saisir l'idée qui est à la base de tout le documentaire.

10.2 Des raccords sonores ou des raccords directs

Parmi les différents types de raccords, on peut citer les raccords dans le mouvement, les raccords dans l'axe, les raccords par les couleurs, les objets, etc.; mais la forme de raccord la plus usitée chez André Mélançon, c'est le raccord par le niveau du son (sonore). Les applaudissements et la musique constituent une formule transitoire esthétique dont le réalisateur se sert à plusieurs reprises pour structurer son film. La séquence où Thérèse Bélanger exécute ses mouvements de gymnastique devant des spectateurs qui applaudissent est reliée à la séquence suivante (partie de hockey) par les applaudissements dans l'aréna. Le dernier plan d'une séquence contient les mêmes sons que les premiers plans de la séquence suivante.

Par ailleurs, dans certaines scènes, le raccordement se fait par le passage du son à l'image. Voici ce qu'en pense Albert Jurgenson:

*"Ce n'est pas parce qu'un plan a été tourné synchrone qu'il doit le rester jusqu'à la fin du film. Il ne faut pas être prisonnier du son. Il est souvent plus intéressant de le dissocier de l'image, d'utiliser l'un et l'autre en relais plutôt qu'en simple parallèle."*³¹

L'exemple qui suit illustre la pensée de Jurgenson et soutient la nôtre. Dans un premier plan, on entend Isabelle jouer au piano et dans le plan suivant, la caméra nous montre en effet la personne assise devant son instrument.

Toutefois, il faut noter que plusieurs raccords sont directs dans ce documentaire de Mélançon. Certaines séquences comme certains plans sont reliés par des transitions rapides dont la continuité se fait par le sens. L'exemple suivant nous permet de comprendre: séquence A (Thérèse Bélanger et son instructrice). Séquence B, (le père qui donne une leçon de hockey à son fils dans le garage). Le dernier plan de la séquence A n'a aucun lien avec le premier plan de la séquence B. Techniquement, ces deux séquences sont disparates, discontinues. Le seul élément qui les réunit est sémantique; ce sont deux leçons de sport, l'une qui est classique et l'autre improvisée.

31. Albert Jurgenson, *Pratique du montage*, p. 122.

11. **DEUX ÉPISODES DANS LA VIE D'HUBERT AQUIN.** 1979. 5 min., 50 sec. Coul. Réal.: Jacques Godbout. Prod.: Québec ONF.

SUJET: cette biographie évoque plusieurs aspects de la vie d'Hubert Aquin écrivain, dont l'existence s'est passée dans un mélange de réel et d'imaginaire. Le documentaire fait ressortir son esprit héroïque et révolutionnaire tout en expliquant les raisons de son suicide.

11.1 Les rêves d'Hubert Aquin

L'amorce du documentaire nous présente un premier rêve d'Hubert Aquin: jouer le rôle d'un agent double dans un film d'aventures. En effet, il est l'agent Desaulniers dans certaines scènes de ce long métrage imaginaire. C'est du cinéma dans le cinéma.

De plus, une autre séquence présente le deuxième rêve d'Hubert: la course automobile. L'insertion de cette séquence entre deux autres scènes où Hubert Aquin est un agent secret (agent Desaulniers) devient le signe par lequel le réalisateur Jacques Godbout dévoile, au spectateur de ce documentaire, le premier aspect de la personnalité de l'homme qui fait l'objet de son oeuvre. Ces séquences sont suivies d'une entrevue avec Andrée Yanacopoulo, sa femme, comme si elle pouvait confirmer que son mari était un rêveur qui avait probablement des liens étroits avec le R.I.N.³². L'épisode se termine par l'internement

32. Rassemblement pour l'Indépendance Nationale. Association politique fondée en 1960 par André d'Allemagne et qui prit fin en 1968 en se joignant au Mouvement Souveraineté-Association dirigé par René Lévesque.

d'Hubert à l'institut Albert-Prévost parce que son état nécessite des soins psychiatriques.

11.2 Un montage basé sur des témoignages et des interviews

On peut faire la biographie d'un personnage important d'une époque de diverses façons. Remarquons, au départ, que ce travail peut agréablement s'exécuter au moyen d'un film documentaire. *Deux épisodes dans la vie d'Hubert Aquin* ressemble beaucoup à une suite de témoignages et d'entrevues destinés à actualiser des événements définitivement passés. À ce sujet Jean Mitry est d'avis qu'au cinéma tout est présent lors de son apparition narrative: "*Ce qui revient à dire qu'au cinéma toute action est une action en train de se faire, tout y est actuel, solidement imbriqué dans l'espace et dans le temps.*"³³ Dans ce documentaire de Jacques Godbout, les détails biographiques se raccordent directement à des interviews de personnes qui ont fréquenté Hubert Aquin durant sa vie active normale (1er épisode) et aussi durant sa vie passive (2e épisode). Chaque événement historique important du premier épisode de la vie du personnage est montré par des plans fixes en noir et blanc qui relatent d'une façon photographique et statique les origines et le développement de sa personnalité. Le réalisateur Jacques Godbout greffe à ce type de présentation un nombre considérable d'entrevues réalisées avec des contemporains d'Hubert Aquin. Parmi ces contemporains, on remarque Claude-Jean Devirieux, Jean Éthier, André Major, Jacques Allard, Roger Lemelin, Jacques Languirand et surtout Andrée Yanacopoulo, son épouse. La progression du documentaire est

33. Jean Mitry, *Esthétique et psychologie du cinéma*, tome 1, p. 138.

due à l'alternance des plans et des séquences narratives provenant des interviews et des monologues.

11.3 Le personnage et la voix off

Dans ce documentaire, on reconnaît l'usage de la voix off dans deux types de séquence. Dans certaines scènes, c'est la voix off d'Hubert Aquin, dans d'autres, c'est celle de d'autres personnes y compris le narrateur. Le cinéma possède la faculté de faire entendre les pensées d'un personnage sans qu'il parle ou qu'il soit montré à l'écran. Examinons le propos de Jean Mitry à ce sujet:

"Or donc ce monologue intérieur qui, au théâtre, permet au héros de révéler des pensées secrètes mais reste une convention (puisqu'il doit être prononcé à voix haute pour être compris et passer la rampe) trouve au cinéma sa résolution esthétique. Il est dit bien sûr, mais en voix off-entendu sans être prononcé."³⁴

À l'intérieur de plusieurs séquences, on entend la voix d'Hubert Aquin mais on ne le voit pas. Rappelons-nous les moments du film où Hubert Aquin monologue par le biais d'un magnétophone. Cette séquence est un retour en arrière qui fait allusion au film où Hubert Aquin joue le rôle de l'agent Desaulniers; l'art de Godbout a été de parsemer ce rêve d'Aquin tout au long du documentaire. Un autre exemple de ce procédé: de temps à autre, apparaît à l'écran, une séquence où nous voyons une route déserte, lieu privilégié pour un suicide.

34. *Ibid.*, tome 2, p. 211.

On peut conclure que le montage de *Deux épisodes dans la vie d'Hubert Aquin* ne favorise pas la linéarité narrative: le réalisateur Jacques Godbout s'est servi d'artifices à la fois littéraires et cinématographiques pour raconter la majeure partie de la vie d'Hubert Aquin. Plusieurs séquences sont présentées dans ce qu'on appelle, en littérature, un désordre chronologique qui s'apparente quelquefois à la façon de raconter observée chez Robbe-Grillet. Jacques Godbout voulait sans doute refléter, par des images, des dialogues, des monologues et des interviews discontinues, la vie torturée de son héros, Hubert Aquin.

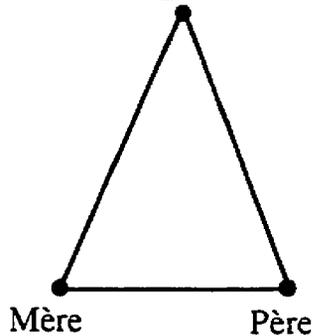
12. **CORRIDORS.** 1980. 55 min. N. & b. Réal.: Guy Dufaux et Robert Favreau. Prod.: Productions Prisma.

SUJET: documentaire-témoignage sur la vie quotidienne d'une famille ouvrière de Montréal. Le père doit faire des heures supplémentaires à cause d'un travail peu rémunérateur afin de solutionner ses problèmes budgétaires. Par conséquent, il est souvent absent de la maison. C'est la mère aveugle qui éduque les deux fils, Alain et Rodrigue. Elle les incite à continuer d'aller à l'école malgré les moyens financiers restreints de leur père.

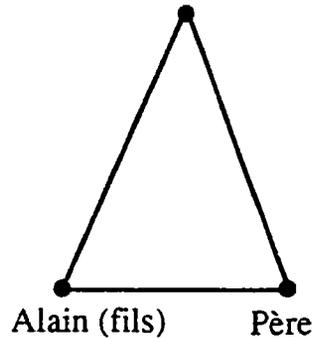
12.1 La présentation Δ des dialogues

Il serait parfois difficile de savoir si la présentation triangulaire des personnages en dialogues est nécessitée par le contexte, mais le moins qu'on puisse affirmer à ce propos, c'est qu'une fois de plus, les réalisateurs Robert Favreau et Guy Dufaux ont utilisé ce procédé de montage. Le documentaire *Corridors* regorge de séquences où apparaissent trois personnages dans un plan d'ensemble; jetons un coup d'oeil attentif sur ces exemples:

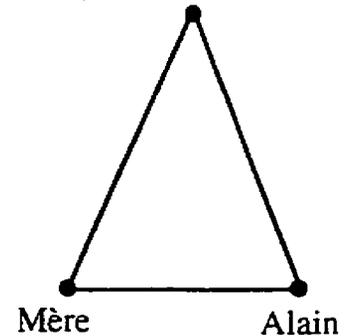
A) Rodrigue (fils)



B) Orienteur



C) Père



Plusieurs scènes du film adoptent cette formulation en triade. Comme nous l'avons vu précédemment, Perrault, Girard, Lamothe ont fait usage du même procédé dans leurs documentaires. Rappelons ici que cet usage peut faire partie de l'idéologie du montage d'un documentaire ou être exigé par les coordonnées contextuelles.

12.2 Raccords directs, faux raccords, ellipses

Il est tout à fait naturel de concevoir que la continuité narrative soit reliée à la qualité des raccords à l'intérieur d'un film, mais dans un documentaire, le synchronisme idée-image-son-dialogue pose parfois certains problèmes qui ne sont pas nécessairement contradictoires avec la fluidité de l'expression toute nue d'une idée fondamentale dans l'ensemble de l'oeuvre.

D'ailleurs, Dominique Villain souligne à propos de *À bout de souffle* de Godard que le montage laisse croire à une certaine continuité aléatoire:

*"Si le début du montage a consisté à créer de la continuité avec du discontinu, et le classicisme a raffiné cette fausse continuité, sans doute la modernité consistait-elle, en 1960, après Hollywood, et après le cinéma français de "qualité" à inventer un cinéma moins suturé."*³⁵

Revenons à *Corridors* de Favreau et Dufaux en signalant que dans plusieurs séquences, les raccords entre les plans font l'objet d'un simple changement de prise de vues ou de son. Le raccord sur le père se fait par la parole de la mère; un peu plus loin dans le film, on raccorde directement sur le fils par le même procédé; et ainsi de suite tout au long du récit.

35. Dominique Villain. *Le montage au cinéma*, p. 141.

Toutefois, certaines séquences sont difficiles à rattacher à celle qui précèdent. Au début, le documentaire s'amorce dans la rue; c'est la première séquence. Le raccord se fait dans la maison: le père est arrivé du travail sans qu'on l'ait vu monter l'escalier et franchir le seuil de la porte. Il y a eu ellipse du temps et de l'espace. Plus loin, dans une autre scène, on entend le téléphone sonner pendant que la mère est occupée à travailler à autre chose dans la maison: on ne la voit pas se déplacer pour se rendre à l'appareil. C'est une autre ellipse. Celle-ci pourrait bien exprimer le fait que la personne est une aveugle. Enfin, on est enclin à croire que certaines ellipses sont voulues par les réalisateurs parce qu'ils présument que le spectateur restituera mentalement la partie manquante dans l'action. De plus, plusieurs cinéastes semblent faire usage du raccordement elliptique dans le but de raccourcir la narration de certaines séquences de leurs oeuvres.

12.3 Musique et chanson

Il apparaît convenable d'avancer que la musique et la chanson selon Eisenstein et d'autres cinéastes de la première partie du vingtième siècle, doivent s'intégrer aux séquences narratives d'un film pour renforcer l'expression. Dans *Corridors* de Favreau et Dufaux, cette théorie n'est pas appliquée; encore moins celle du "contrepoint" (point sonore contre point visuel). La musique, c'est-à-dire la chanson, fait partie du montage du documentaire dans le sens où elle est vraiment active dans la sémantique globale de l'histoire. Des chansons de Paul Piché et Louise Forestier soulignent les difficultés de vivre dans une société où le chômage persiste et les salaires sont trop minimes pour élever convenablement les enfants.

nablement des enfants. L'école de la vie, c'est un "corridor" qui ressemble à celui de la maison: on ne peut en sortir que par l'extrémité. Certaines prises de vues nous permettent de comprendre cette métaphore.

12.4 L'arrêt sur image: la fin du documentaire

L'arrêt sur image est un procédé que plusieurs réalisateurs ont utilisé pour marquer une certaine insistance comme l'emploi de guillemets en écriture pour signifier qu'on veut donner à un mot, un sens particulier. Chez Jean-Luc Godard, comme chez Orson Welles, les arrêts sur images sont à l'intérieur du film et contribuent à exprimer avec plus de précision le sens d'une image au centre d'un plan. Pour Favreau et Dufaux, un arrêt sur image a déterminé la fin d'un documentaire.

Le chapitre qui vient de se terminer avait comme objectif de découvrir quelques-uns des aspects particuliers du montage de plusieurs auteurs de films documentaires des années 70 au Québec. Il ne se voulait pas un résumé ou un tableau-synthèse de tous les traits particuliers du montage de chacun des cinéastes étudiés. Le seul fait de nous être confiné à un échantillonnage réduit nous a permis d'avoir un aperçu général de la structure encore en évolution du documentaire québécois. Ensuite, nos observations ont permis des constats révélateurs sur la qualité inédite du montage image-son en usage chez certains cinéastes documentaristes québécois pour la période s'écoulant de 1970 à 1980.

Chapitre 2

La thématique et la sémantique

Le fond et la forme

On dit que le documentaire cinématographique est issu de la rencontre du fond et de la forme. Au cinéma, comme dans toute autre forme d'art, l'oeuvre est imprégnée d'un message à reproduire. C'est ce qu'on appelle généralement le contenu. Or, la mise en images appuyées de son ne suffit pas, il faut plus. Par analogie, on parlera d'écriture filmique pour signifier que les images et les plans constituent des assemblages identiques à ceux que forment les mots d'une phrase. Pour qu'ils soient (images et plans) une forme d'art, on doit les agencer de telle sorte que l'ensemble obtenu devienne une forme d'expression qui inclut une idée, une pensée, un sujet qui était là au départ. Voici comment s'exprime Jean Mitry à propos du fond et de la forme: "*Plus que partout ailleurs il y a, au cinéma, une constante détermination du fond et de la forme.*"¹ Si on veut que le cinéma soit un art, le thème développé doit trouver son sens à l'intérieur de la formulation par les images et les sons et non pas être une simple mise en images reproduisant une histoire vraie comme elle doit être dans un film documentaire.

La démarche entreprise pour synthétiser l'ensemble des principales thématiques pourrait adopter la formulation suggérée dans le tableau synoptique de la page suivante.

1. Jean Mitry, *Esthétique et psychologie du cinéma*, tome 2, p. 176.

**Tableau synoptique des principales thématiques exploi
par les documentaristes québécois des années 70**

CINÉASTES	THÉMATIQUE
Premier regroupement: les documentaristes engagés	
Pierre Perrault	Le biculturalisme
Denys Arcand	Le syndicalisme et les oppositions politiques
Arthur Lamothe	La question amérindienne
Deuxième regroupement: un reflet sociologique	
Peter Foldes	La surconsommation
Georges Dufaux	Le vieillissement
Yves Dion	L'inéluctable destin
Guy Dufaux et Robert Favreau	La pauvreté
Troisième regroupement: l'animation sociale	
Hélène Girard	L'adolescente
André Mélançon	Les arts et les sports
Quatrième regroupement: renseignements biographiques et autobiographiques	
Richard Lavoie	La vie québécoise des années 30 et 40
Jacques Godbout	La biographie d'Hubert Aquin

Il apparaît pertinent de percevoir Pierre Perrault, Denys Arcand, Arthur Lamothe et Jacques Godbout comme les documentaristes ayant produit des oeuvres engagées durant les années 1970 au Québec. Si leurs documentaires ne sont pas uniquement des essais politiques, ils font partie des nombreuses oeuvres culturelles qui traitent à la fois de la querelle linguistique et de la survie culturelle des Québécois. Parmi les quatre réalisateurs cités en début de paragraphe, Pierre Perrault et Denys Arcand ont monté des documentaires à forte tendance politique.

1. Les principaux problèmes socio-politiques du Québec des années soixante-dix dans les oeuvres de Perrault, Arcand, Lamothe et Godbout

1.1 Le biculturalisme

La crise d'octobre de 1970 n'a pas été la fin ou l'aboutissement de ce que l'on a appelé la révolution tranquille des années soixante au Québec. Elle était le début d'une ère nouvelle dans la politique québécoise: la province de Québec doit-elle se séparer des autres provinces canadiennes pour être capable de conserver sa langue et sa culture? La réponse à cette question tient plus à la personnalité d'un peuple qu'à la seule volonté d'établir définitivement un fédéralisme politique ou culturel. Perrault essaie de le démontrer d'une façon explicite dans *Un pays sans bon sens*. Il réfère aux gens de l'Île-aux-Coudres dans le but d'y retrouver le rapprochement nécessaire à l'association de la culture québécoise et de la culture française. Ce retour aux sources lui permet, sans doute, de distinguer culture québécoise et culture française. Son voyage

en Bretagne illustre son rapprochement de deux sociétés dont l'une puise ses origines dans l'autre, mais veut conserver sa personnalité, son identité. Le biculturalisme auquel fait allusion Pierre Perrault dans *Un pays sans bon sens* n'est pas uniquement relié aux faits français et anglo-saxon; ce documentaire tente également de distinguer la culture québécoise de la culture typiquement française en mettant en vedette des personnages sélectionnés dans leur habitat naturel, ce qui leur donne plus de réalisme et en même temps plus de poésie. *Un pays sans bon sens* de Perrault n'est pas un documentaire ouvertement nationaliste; toutefois, il révèle d'une façon concrète les principaux traits d'un peuple, d'une ethnie qui malgré ses origines françaises et de fortes influences anglaises, a su au fil du temps acquérir une identité sociale faisant foi de sa personnalité.

1.2 Le syndicalisme dans *On est au coton* de Denys Arcand

Les années 70 ont été marquées par une montée syndicaliste qui dérivait, sans nul doute, des grandes idées socialisantes qui ont dominé les années 60 au Québec. Le droit de grève a pris alors des proportions parfois exagérées tellement que le patronat a perdu le contrôle de la situation face aux travailleurs; l'exemple de la Dominion Textile dont le cinéaste se sert dans son documentaire *On est au coton*, prouve qu'il voulait mettre au service de la classe ouvrière un cinéma documentaire susceptible de représenter une réalité quotidienne. Denys Arcand, au moyen de son oeuvre, se situe au centre de l'affrontement du pouvoir prolétaire et du patronat:

*"Arcand nous semble avoir entièrement raison quand il pose la question de l'idéologie de la classe ouvrière. L'idéologie de la classe ouvrière naît de la contradiction capital/travail et se précise avec les luttes des travailleurs."*²

Cette réflexion extraite du périodique Champ Libre 3 de l'automne 72 nous apprend qu'au Québec, à cette époque, l'arrivée en masse des syndicats dans l'entreprise privée n'a pas été contrôlée par les organismes gouvernementaux. Plusieurs entreprises privées (P.M.E. ou autres) ont dû fermer leur porte ou diminuer la production parce que leurs propriétaires n'avaient plus le pouvoir d'exploiter, à leur guise, les ouvriers. L'énoncé qui précède nous semble l'idée de base du documentaire *On est au coton* d'Arcand. La plupart des interviews et des situations décrites dans ce documentaire prouvent avec évidence que les travailleurs autant que les patrons de la Dominion Textile faisaient partie d'un même bateau: celui du pouvoir partagé et des bénéfices partagés dans l'industrie. Le syndicalisme, aussi salutaire soit-il pour les travailleurs, ne pourra jamais empêcher les propriétaires de mettre fin à leur production s'ils considèrent qu'elle n'est pas rentable. Les conséquences d'une fermeture d'usine peuvent s'avérer un désastre plus grave encore qu'un manque à gagner salarial. Certes, plusieurs revendications syndicalistes portent sur les conditions de travail et peuvent être acceptables; d'autres, par contre, peuvent entraîner la disparition d'une entreprise parce qu'elles sont économiquement irréalistes.

2. Réal Larochelle et Gilbert Maggi, Périodique Champ Libre 3, automne 72, p. 72.

Denys Arcand fait figure de visionnaire par le truchement de son documentaire *On est au coton*, en mettant en évidence que certains droits syndicaux peuvent devenir des facteurs économiques négatifs si le patronat n'a pas le contrôle parfait de son industrie comme c'était le cas, au début des années 70, à la Dominion Textile. Il faut ajouter, en terminant, que les travailleurs québécois vivent, aujourd'hui en 1996, des situations semblables et pires encore que celles auxquelles le documentaire d'Arcand a fait allusion en 1971.

1.3 Les oppositions politiques

C'est un fait, l'idéologie est intimement liée à l'homme qui a élaboré ses concepts et diffusé son contenu dans la population. En jetant un coup d'oeil rapide sur la liste des politiciens qui ont dominé les cinquante dernières années au Québec, on devient en mesure de constater que la panoplie de ces hommes compte un nombre plutôt restreint de personnages qui ont constitué les grands courants de la politique québécoise de notre époque. Historiquement, Denys Arcand amorce son documentaire par le Rapport Durham.³ Ensuite, le spectateur fait la rencontre du premier personnage politique important des années quarante et cinquante au Québec, cet homme politique se nomme: Maurice Duplessis. Qu'est-ce que le duplessisme? La réponse à cette question constitue l'axe du documentaire *Québec: Duplessis et après...* réalisé par Denys Arcand en 1972.

3. Rapport Durham: cf. chapitre 1, point 3.1.

L'idéologie de Duplessis était de concevoir le pouvoir politique et l'influence religieuse comme indissociables, d'où le cathéchisme de Duplessis. Jusqu'en 1959, le duplessisme domine la scène politique québécoise. Ce n'est qu'en 1960 que le gouvernement a commencé à opérer une révolution dite tranquille qui remettait en question les idées véhiculées par l'Union Nationale dirigée par Duplessis. Le nouveau gouvernement libéral avait, comme chef, Jean Lesage⁴ dont le bras droit était René Lévesque. Au Québec, c'est une période de changements politiques. L'ultramontanisme⁵ disparaît de la politique québécoise pour faire place à la libéralisation idéologique. Ce qui nous conduit à la fin des années soixante où nous assistons à la naissance du Parti Québécois que nous connaissons de nos jours. René Lévesque devient alors chef de ce nouveau parti politique et prône avec vigueur la séparation du Québec d'avec le reste du Canada. Aussi, le Parti Libéral demeure et possède maintenant un nouveau chef qui se nomme Robert Bourassa. Ce contexte politique du début des années 70, au Québec, est favorable à la production d'un documentaire croustillant que Denys Arcand intitulera *Québec: Duplessis et après...* où apparaissent simultanément les infrastructures idéologiques opposées des deux partis. D'une part, le Parti Libéral de Robert Bourassa dont les idées sont paradoxalement conservatrices et fédéralistes; d'autre part, le Parti Québécois de René Lévesque dont l'objectif est un Québec séparé et autonome.

Voici comment s'expriment Réal La Rochelle et Gilbert Maggi au sujet de la situation politique du cinéma québécois: "*De la même façon le*

4. Vingt-troisième premier ministre du Québec (1960-1966).

5. Prééminence du spirituel sur le temporel et par conséquent du spirituel (Église) sur la politique.

cinéma québécois à caractère national est perçu comme un cinéma engagé vis-à-vis de la réalité socio-politique du Québec et partant comme un cinéma politique."⁶ Cela étant dit, ajoutons que Denys Arcand exploite généreusement la tragédie politique au centre de la controverse qui oppose les deux tendances contradictoires des partis politiques québécois d'alors.

Et, nous le savons maintenant, ce n'est pas encore fini, cette lutte. Tout compte fait, il ne faut pas oublier que dans *Québec: Duplessis et après...*, les oppositions politiques constituantes du thème principal de l'oeuvre, débouchent sur un phénomène prédominant des années 70 au Québec, soit la recherche de nouvelles idées dont l'application permettra la métamorphose de la politique nationale en politique internationale.

1.4 La question amérindienne

Nous sommes en 1975, année où Arthur Lamothe réalise un documentaire qui portera sur les problèmes territoriaux de la nation montagnaise des régions nordiques du Québec. Dans ce film qu'il appelle *Ntési Nana Shepen*, Arthur Lamothe n'essaie pas de montrer d'une façon évidente que le Blanc américain ou québécois est un envahisseur selon les coutumes de l'impérialisme américain. Il se contente de faire constater au spectateur l'état où les choses sont rendues, en 1975, en ce qui concerne les problèmes de dépossession, de discrimination ainsi que l'avenir de la nation montagnaise.

6. Réal Larochelle et Gilbert Maggi. Champ Libre 1, juillet 71, p. 53.

Il est vrai de montrer que les Blancs, américains ou québécois, se sont servis de leurs droits de coupe de bois et d'exploitation pour envahir le territoire amérindien du Québec. Historiquement, cette attitude de colonisateurs a toujours frustré les peuples autochtones qui en ont été victimes. Arthur Lamothe montre bien, dans son documentaire, que le Gouvernement fédéral n'a pas joué le rôle qu'il devait jouer en refusant de clarifier la situation. Les principaux sujets que l'on retrouve dans *Ntesì Nana Shepen* avaient déjà été ressentis dans *De Montréal à Manicouagan* produit quelques années auparavant:

"Déjà dans le deuxième film, De Montréal à Manicouagan, les dépossessiones s'apparentent davantage à des facteurs écologiques. L'analyse du colonialisme socio-économique se dissout dans cette recherche de "nouvelles frontières." L'aliénation devient en quelque sorte inhérente à cette angoisse des peuples nordiques dont parle le narrateur."⁷

Ces mots d'Yvan Patry nous rappellent que la survie du peuple amérindien était basée sur des valeurs écologiques comme la chasse et la pêche; même à cette époque (dans les années 70), les forêts sont disparues et les cours d'eau commencent à perdre leur faune aquatique. Alors, pour cette population, les moyens de subsistance se restreignent et la vie est rendue difficile.

Il faut bien le dire, l'arrivée des Blancs colonisateurs et des développements industriels pourraient anéantir une civilisation, celle des Montagnais située au nord de Sept-Îles. Les autochtones ne sont plus

7. Yvan Patry, *Jean-Pierre Lefebvre*, p. 3.

propriétaires et deviennent par conséquent des colonisés. Lamothe prend, d'une certaine façon, leur défense. Toutefois, sa vision demeure objective; il n'accuse personne, du moins ouvertement, de vouloir assassiner le patrimoine du Nord québécois. Son documentaire a le mérite d'exposer une situation politique et économique à la fois. Comme tout bon documentariste québécois des années 70, il prend la vocation d'ethnologue engagé dans la protection indirecte d'une partie de notre patrimoine: les peuples amérindiens.

Par surcroît, cet épanchement d'Arthur Lamothe le conduit à l'exploitation d'un autre thème: le déracinement. C'est bien juste; les Blancs américains ou québécois implantent une toute nouvelle façon de vivre chez ces peuples en prétextant le développement des ressources naturelles. *Ntesi Nana Shepen* donne une image assez précise du problème conjugué des minorités et de leur héritage naturel: leur pseudo-possession territoriale ancestrale et le droit de continuer de vivre dans un pays que leurs prédécesseurs habitaient. De nos jours, soit en 1996, ces problèmes sont encore présents et plus accentués dans tout le pays.

Arthur Lamothe a été, lui aussi, un visionnaire d'une qualité rare parce que dans son documentaire *Ntesi Nana Shepen*, on retrouve des revendications du même ordre que celles auxquelles les gouvernements actuels ne trouvent pas de solutions satisfaisantes. Somme toute, la délimitation territoriale et juridique des réserves amérindiennes cause des difficultés évidentes aux organismes gouvernementaux. Le ministère des Affaires indiennes refuse toujours de trancher la

question: comment être un colonisateur sans que cela ait pour conséquence la création d'une minorité de colonisés?

Concluons en avançant que *Ntesi Nana Shepen* d'Arthur Lamothe est un documentaire qui présente une thématique considérablement diversifiée. Le réalisateur exploite des problèmes comme la culture amérindienne, l'attachement naturel à la terre qui nous a vus naître, la ségrégation partielle vis-à-vis une race autochtone et l'avenir de la nation montagnaise dans un cadre où l'objectivité et le réalisme dominant.

2.1 La surconsommation

En 1973, Peter Foldes réalise un court métrage d'animation qui intitulé *La faim*. Le problème qu'il expose dans son film touche de près les habitudes des Québécois adultes en ce qui a trait à l'exagération dans le boire et le manger. Plusieurs études démontrent en effet que le citoyen québécois des années 70 mange trop et ne fait pas assez d'exercice. C'est le cas du personnage dans le film de Peter Foldes.

Le stress accumulé lors d'une journée d'activités dans une société où le modernisme ne laisse aucun moyen naturel de relaxation, incite sans doute à la surconsommation; cette dernière a certes des effets négatifs sur la santé. Ce que l'on perçoit dans ce documentaire, c'est la relation de cause à effet. Plus on mange, plus on grossit et plus on se porte mal, c'est bien logique. Cet abus s'additionnant aux plaisirs et autres nourritures terrestres finira par nous emporter ou nous rendre malades.

Toutefois, le dénouement de l'histoire laisse sous-entendre que les affamés finiront, un jour, par dévorer le bien-nourri. Cela dit, ajoutons que le principe de causalité est à la base du développement du sujet principal de l'oeuvre: la société nord-américaine moderne offre une possibilité très grande de se procurer et de consommer de la bonne nourriture, encore faut-il se garder des excès ou en accepter les conséquences.

2.2 Le vieillissement

Georges Dufaux a réalisé en 1975 un documentaire très touchant intitulé *Au bout de mon âge*; le thème principal qu'on y retrouve, c'est la vieillesse parfois accompagnée de la sénilité. Le couple Levasseur est un digne représentant de la majorité des couples du même âge dont l'un des époux ne peut plus continuer à vivre avec l'autre pour des raisons de santé. Dans son documentaire, Georges Dufaux émeut le spectateur par des scènes qui révèlent que certains vieillards sont sans ressources devant leur vie qui s'achève. Au Québec, il existait à l'époque plusieurs refuges pour vieillards, mais ce n'est pas encore aujourd'hui, la solution à tous les problèmes: il y a aussi celui de la séparation d'avec le conjoint qui a partagé, dans plusieurs cas, un demi-siècle de vie commune, la fin d'une intimité partagée étant un pas de plus vers le dernier voyage. Au sujet des personnages mis en scène dans des documentaires comme *Au bout de mon âge*, Yves Lever déclare:

"D'un côté, on ne peut que louer un cinéma qui sort des sentiers battus et des personnages stéréotypés pour présenter du "vrai monde"

*dans des vraies situations de vie, avec des vrais problèmes, face à de vrais antagonismes aboutissant aux seuls dénouements logiques en regard des prémisses, ..."*⁹

L'avantage du cinéma direct, c'est que les situations qu'il décrit se confondent avec les gens qui sont les personnages du film; souvent ces protagonistes constituent, par eux-mêmes, le thème principal du documentaire puisqu'au départ, ils sont vrais, réels, spontanés et font face à des événements qui s'inscrivent au coeur de leur propre destinée. En nous reconnaissons tout de suite les Levasseur et surtout monsieur Levasseur dont la sénilité et l'incompréhension l'incitent à dire à sa femme qu'elle veut le faire enfermer pour s'en débarrasser. Le vieux monsieur, parfois amnésique, s'imagine que sa femme ne veut plus s'en occuper. Le problème réel de madame Levasseur est qu'elle ne peut plus en prendre soin parce que son état de santé demande des soins hospitaliers.

Dans de telles circonstances, madame Levasseur développe un sentiment de culpabilité qui devient un thème découlant du sujet principal du documentaire: la vieillesse avec tout ce qu'elle engendre comme problèmes. Dans *Au bout de mon âge*, on reconnaît également une lacune sociale importante des années 70: que devons-nous faire des vieillards devenus dépendants? Peut-on, au nom d'une société équilibrée, laisser les vieilles gens mourir dans la solitude, le désespoir et la maladie sans les soutenir jusqu'à la fin? La réponse à ces questions est reliée au fait, qu'à cette époque au Québec, le nombre de foyers pour

9. Yves Lever, *Histoire générale du cinéma au Québec*, p. 347.

personnes âgées était insuffisant; le traitement qu'on leur réservait n'était pas toujours adéquat. Ce thème fait aussi partie du documentaire *Au bout de mon âge* de Georges Dufaux qui est une forme de réponse à l'interrogation suivante: quand je serai vieux et malade, y aura-t-il quelqu'un pour s'occuper de moi?

2.3 L'inéluctable destin

Dans *Raison d'être* de Yves Dion, Micheline et François sont atteints de cancer. C'est la maladie à la mode au vingtième siècle où tout est malade, que la médecine est impuissante à guérir, s'appelle CANCER. À prime abord, on serait tentés de percevoir ce documentaire de Yves Dion comme un message qui amènerait les gens à une réflexion profonde face aux maladies qui conduisent irrémédiablement à un décès rapide. À travers certains espoirs suggérés par les médecins, les deux jeunes personnes tentent irrésistiblement de reprendre goût à la vie que leur entourage facilite; mais c'est peine perdue.

Micheline fait preuve d'une grande lucidité vis-à-vis son état. C'est un peu cette lucidité que veut nous montrer Yves Dion. Être consciente sans vraiment se résigner, telle est l'attitude de la jeune femme. La réalité étant ce qu'elle est, il n'y a pas de solution autre que d'attendre une forme de vie différente, celle qui pourrait suivre la mort physique. Certains propos de Micheline le confirment.

Par ailleurs, il faut remarquer que le producteur Yves Dion entend teinter son documentaire d'aspects véridiques. Une longue séquence

explique les conditions de tournage, ce qui est très rare, même au cinéma direct. Le spectateur apprécie-t-il ce genre d'information? On doit remarquer ici que l'utilisation abusive de la réalité à l'intérieur d'un documentaire provoque parfois le désintéressement chez son auditeur. Du moins, Yves Lever souligne: "*Le réalisme y gagne, mais pas la valeur de spectacle ni la force d'attraction et d'identification du spectateur.*" Là où cette méthode de montage intervient dans la thématique de l'oeuvre, c'est dans le fait qu'on peut considérer cette parenthèse comme faisant partie des sujets abordés dans le film. Comme l'affirme Yves Lever, peu de gens s'identifieront à des malades en phase terminale.

Il nous semble logique, par contre, de penser qu'Yves Dion voulait rendre visibles et audibles les attitudes de ces personnes vouées fatalement à une mort prochaine. Il fait part des angoisses et de sentiments rattachés à la lucidité de Micheline et François qui essaient d'ignorer leurs douleurs parfois visibles. Dominés par leur raison, ils révèlent avec sincérité et vérité les émotions qui se bousculent intérieurement devant leur destin incontournable; toute cette présentation suffirait à justifier la production d'un documentaire tel que *Raison d'être* de Yves Dion dans lequel la thématique est souvent reliée à la question: "Être ou ne pas être?"

10. *Ibid.*, p. 345.

2.4 "Donnez-nous notre pain quotidien"

La fin des années 70 a été une période où, au Québec, le marché du travail commençait à ressentir une récession économique importante. À ce moment ont débuté les coupures salariales dans beaucoup de secteurs de l'emploi. Le travail devenu rare n'offrait plus le salaire et la sécurité minimale pour assurer, d'une façon décente, la vie d'une famille moyenne. Ce qui explique que beaucoup de Québécois disaient vivre sous le seuil de la pauvreté. Dans *Corridors* de Guy Dufaux et Robert Favreau, on a l'exemple parfait d'une famille dont les moyens sont plutôt restreints. Le père travaille au salaire minimum et doit faire du temps supplémentaire pour assurer aux siens un budget susceptible de leur fournir l'essentiel. Par conséquent, le chef de famille n'est pas souvent à la maison et la mère aveugle doit prendre charge des deux fils, Rodrigue et Alain. La pauvreté c'est aussi l'insécurité. Voilà le sujet principal du documentaire *Corridors*.

D'autre part, un autre problème apparaît parallèlement à la pauvreté: l'École permettra-t-elle aux deux fils de sortir de ce "corridor" qu'est la pauvreté? Le documentaire de Dufaux et Favreau ne répond pas à cette question. L'emploi à un salaire raisonnable n'est qu'une promesse de politicien. L'école ne permet plus d'être certain de trouver un emploi, mais c'est une occupation nécessaire pour les enfants. Il faut faire allusion ici au fait que l'espoir de se trouver un emploi même après une formation valable devenait de plus en plus petit à mesure qu'on s'approchait des années 80. Il fallait aussi choisir la bonne

orientation pour continuer à croire que les jeunes pourraient se trouver un emploi après des études réussies.

Et on en arrive ici à un autre fait souligné par le documentaire *Corridors*: celui de l'impossibilité de choisir un métier ou une profession qui pourrait satisfaire les jeunes. Rodrigue et Alain n'ont pas le choix, ils doivent s'orienter vers une formation plutôt courte et bon marché, nonobstant leur goût et leurs aptitudes parce que leurs parents ne peuvent pas leur payer de longues études. Cette situation est socialement injuste. La pauvreté engendre souvent la pauvreté et cela de père en fils. La séquence finale du documentaire nous montre Alain qui s'en va à l'école, mais nous laisse perplexes quant à l'issue du métier qu'il y apprendra. Deviendra-t-il, comme plusieurs adolescents de son âge, un "chômeur instruit" emprisonné dans le cercle vicieux du non-emploi? En 1980, on commençait à se poser des questions au sujet de l'avenir incertain et de l'héritage social que nous léguons à nos descendants. À quel point les adultes sont-ils responsables du maintien, d'une génération à la suivante, d'un état de pauvreté permanent qui ressemble à des "Corridors"?

3.1 L'adolescente: une femme virtuelle

En 1974, Hélène Girard réalise un documentaire intitulé *Les filles c'est pas pareil* dans lequel elle capte l'attention du spectateur en présentant les diverses facettes de l'identité féminine à l'adolescence. Par son documentaire, elle traite de la question du travail pour les futures femmes de la société québécoise. Dans le cadre d'une polyvalente, la

formation générale ou professionnelle doit conduire les filles à des métiers ou professions traditionnellement réservés aux garçons. Dans ce domaine, comme dans beaucoup d'autres, le sexisme et la discrimination envers les filles tend à disparaître; enfin, sur ce plan, il faudra dire: "Les filles, c'est pareil."

De plus, on note que la majorité des interviews porte sur le sujet de l'avenir et met en vedette le plus souvent des jeunes filles et quelquefois des garçons. Toutes les questions sont au sujet de l'amour et du mariage ou parlent de la femme au travail et de ses loisirs. En fait, tous les aspects de la femme libérée y apparaissent. Yves Lever s'exprime de cette façon lorsqu'il commente et classe les documentaires produits par des femmes avant l'année 1975: "*Il est normal à cette étape-ci, qu'i aborde avant tout des sujets concernant au premier chef le vécu féminin. En liaison avec les mouvements féministes, il en partage les préoccupations.*"¹¹ Il est bien évident que le documentaire d'Hélène Girard s'inscrit à l'intérieur d'un mouvement qui se propose de briser les barrières qui ont empêché les femmes d'autrefois de jouer un rôle dédié aux hommes. Désormais, dès l'adolescence, la fille doit se préparer à occuper une place autre que mère de famille dans la société québécoise. Sur le plan intellectuel, en outre, elle ne doit pas ressembler à l'homme mais être son égal. Sur bien des points et surtout celui du travail. Retenons, en terminant, que le thème principal de *Les filles c'est pas pareil* d'Hélène Girard touche de près ou de loin l'élan libérateur du début des années 70 au Québec: une adolescente dont les droits et capacités sont identiques à ceux d'un adolescent.

11. *Ibid.*, p. 311.

3.2 Les arts et les sports

André Mélançon rend compte, dans son documentaire intitulé *Les vrais perdants* produit en 1978, d'une situation déplorable dans l'éducation des enfants. Le thème principal de son documentaire met en évidence la notion de victoire ou défaite dans le domaine du sport et l'idée de virtuosité en ce qui concerne les arts. Ce qu'il faut comprendre, c'est que certains enfants ont certes des talents innés et des prédispositions pour les sports ou les arts à un tel point que leur développement peut être perturbé par des entraîneurs et des professeurs trop exigeants qui exploitent mal les qualités de ces jeunes. Bien sûr, derrière tout cela, il y a les volontés insatiables des parents qui voient dans leurs enfants des futurs champions au sport ou des virtuoses en art. Et c'est là, d'après le documentaire de Mélançon, que ces derniers font fausse route. Il est vrai que pour apprendre, il faut souffrir, mais pourquoi se rendre jusqu'au masochisme? L'exemple de la petite Thérèse Bélanger émouvra n'importe quel spectateur. La jeune gymnaste, comme on l'a mentionné, souffre abondamment lors de ses exercices. Est-il nécessaire qu'un enfant soit victime de son propre choix ou de celui d'un autre? Le film *Les vrais perdants* de Mélançon répond à cette question. Pour sa part, Yves Lever ajoute d'emblée: "*Aussi à l'ONF, André Mélançon a donné avec Les vrais perdants un essai assez percutant sur l'exploitation des enfants doués dans les sports ou les arts au profit de la gloriole des parents.*"¹² Ce qu'il faut souligner au sujet de l'attitude des parents, des entraîneurs et professeurs, concerne la question du surentraînement souvent nuisible au

12. *Ibid.*, p. 349.

développement physique ou mental d'un jeune. Les applaudissements de quelques spectateurs flattent les parents tout en étant une récompense insuffisante pour compenser les peines et les douleurs subies par les enfants pour en arriver à un niveau élevé aussi bien en art qu'au sport.

Par ailleurs, le documentaire de Mélançon n'oublie pas de nous dire, et c'est là son sujet: dans n'importe quel domaine (sport, art, travail, etc.), il doit y avoir pour un enfant, une partie considérable de plaisir à progresser dans l'apprentissage. Tant et aussi longtemps qu'il y aura des abus dans toutes les formes d'entraînement, la société récoltera des vrais perdants autant du côté de celui qui discipline que de la part de celui qui est discipliné. Les parents trop ambitieux au sujet du succès de leurs filles ou de leurs garçons dans des domaines artistiques et sportifs sont souvent déçus du désintéressement qui, un jour ou l'autre, se fait sentir dans la poursuite de leur formation.

4.1 Cinéaste et vie québécoise des années trente et quarante

Dans *Herménégilde: vision d'un pionnier du cinéma québécois* de Richard Lavoie, réalisé en 1976, il y a un thème prédominant. Ce sujet se trouve centré sur les caractéristiques attrayantes de la vie au Québec. On peut ajouter, à ce thème, les principales coordonnées de la vie d'Herménégilde Lavoie dont la biographie occupe un espace temporel important dans la constitution interne du documentaire. L'historique du cinéma québécois apparaît donc parallèlement aux éléments qui sutureront les séquences décrivant la vie et la carrière d'Herménégilde. Si Perrault

concentre sa thématique documentariste à l'intérieur d'une vision conservatrice du patrimoine et Arcand autour de l'évolution des idées politiques au Québec, Lavoie traite surtout des particularités intéressantes de la vie dans la Belle Province.

On remarque que le cinéaste insiste généralement sur les aspects esthétiques et agréables du vécu des Québécois. En passant par les avantages des sports d'hiver, Lavoie trouve le moyen de nous faire voir que les arts sont des indices personnalisants de certaines régions du Québec. Par exemple, la sculpture que pratiquent les gens de Saint-Jean-Port-Joli: on le sent, ce documentaire ressemble à un périple destiné à nous faire connaître la province dans laquelle nous vivons. Toutefois, c'est la vision d'Herménégilde Lavoie:

"Le film constitue d'abord une sélection (certains objets et pas d'autres) puis une redistribution; il réorganise, avec des éléments pris, pour l'essentiel dans l'univers ambiant, un ensemble social qui, par certains aspects, évoque le milieu dont il est issu...." ¹³

Ce point de vue de Pierre Sorlin nous incite à croire que l'esthétique de Lavoie est constituée d'une perception personnelle de la vie québécoise en rapport avec les saisons de l'année. C'est bien dans ce documentaire de Lavoie que l'on constate l'omniprésence des éléments du décor dans lequel vivent les gens de la province. On croirait voir en images les émotions qui se dégagent de l'écoute des *Quatre Saisons* de Vivaldi.

13. Pierre Sorlin, *Sociologie du cinéma: ouverture pour l'histoire de demain*, p. 200.

En fait, lorsque nous regardons et écoutons ce documentaire, nous restons avec l'impression de voyager dans l'espace et le temps parce que certaines séquences nous rappellent le mode de vie des gens dans une région précise de la Belle Province à une époque donnée de notre histoire. Il est logique d'en arriver à la conclusion que les thèmes développés dans *Herménégilde: vision d'un pionnier du cinéma québécois* de Richard Lavoie font partie de la vision qu'Herménégilde Lavoie avait de la vie dans son environnement et sa patrie, le Québec.

4.2 Biographie et autobiographie

Vers la fin de la décennie, soit en 1979, Jacques Godbout produit un documentaire qu'il nommera *Deux épisodes dans la vie d'Hubert Aquin*. Dans cette biographie, il nous fait découvrir plusieurs aspects inédits de la vie mouvementée d'Hubert Aquin dont l'esprit révolutionnaire se heurte aux conceptions politiques et sociales de la société bourgeoise de son époque.

Le premier épisode est une rétrospective biographique dont le thème principal est la typologie du personnage. Le spectateur découvre alors qu'Hubert Aquin rêvait d'être un agent secret ou un coureur automobile, en fait, un héros qui vit dangeureusement. Par la suite, le documentaire nous apprend qu'on le soupçonne d'avoir été en relation directe avec le R.I.N. et le F.L.Q..⁸ Et, un bon jour, les policiers de la Gendarmerie Royale du Canada finissent par l'arrêter; et il devra passer

8. Front de libération du Québec. Organisation terroriste québécoise dont les attaques commencent en 1963 et culminent en 1970 par l'enlèvement de Pierre Laporte. L'organisation disparaît en 1971.

une partie de sa vie à l'institut Albert-Prévost où germent ses idées suicidaires. L'inaction et le désœuvrement mûrissent chez l'écrivain et il connaît une panne d'inspiration, l'idée de l'abandon total, du désarroi qu'il déclare au moyen d'un enregistrement.

Enfin, le documentaire traite également des principaux personnages et éléments dont son entourage était constitué. Un peu trop transporté par des idées séparatistes extrémistes, notre héros trace lui-même l'itinéraire qui le conduira à une mort prématurée, provoquée par le fait de se sentir seul, délaissé, épuisé et vidé de toutes les ressources nécessaires à la vie. Voilà le sujet particulier du deuxième épisode du documentaire de Jacques Godbout intitulé *Deux épisodes dans la vie d'Hubert Aquin*.

5. Conclusion

Il n'est sans doute pas facile de faire la synthèse de tous les thèmes ou arguments qui ont servi de base à la production de tous les documentaires des années 1970 à 1980 au Québec. Seulement ceux, qui ont été étudiés dans ce mémoire, pourraient être difficiles à classer dans une catégorie précise. Notons qu'un thème général peut être subdivisé en plusieurs sous-thèmes différents à l'intérieur du même documentaire, mais on peut toujours rattacher sur le plan idéologique un sujet intermédiaire au grand ensemble qu'on se plaît à nommer thème principal d'où naît l'idée du film: "*Un film commence à naître lorsque quelqu'un propose un sujet.*"¹⁴ Cette affirmation de Pierr

14. *Ibid.*, p. 205.

Sorlin laisse croire qu'il existe une multiplicité de façons d'exploiter un sujet, alors, il ne faut pas le confondre avec son développement.

Revenons donc aux documentaires étudiés dans le présent mémoire. Au départ, il serait bon de signaler que chaque réalisateur a sa vision propre et personnelle de la société dans laquelle il évolue. Vu que les cinéastes qu'on a étudiés étaient tous des Québécois, on peut avancer qu'ils faisaient tous partie de la même patrie; ce qui est différent pour chacun, c'est l'argument primordial qui a fourni l'allumage à la production de leur oeuvre respective.

C'est ainsi qu'on peut sans doute affirmer que certains de ces cinéastes étaient politiquement engagés: on parle de Perrault, Arcand, Lamothe et Godbout. Ces derniers ont touché de près ou de loin la politique québécoise des années 70. Certes leurs documentaires font état de sujets divers, mais il serait sans doute possible de les regrouper dans le même ensemble idéologique comprenant toujours une vision socio-politique d'un problème intimement lié à des coordonnées ethniques et parfois nationalistes.

Les autres cinéastes qui ont fait l'objet de notre étude abordent des sujets plus sociaux que politiques. On retrouve dans leurs oeuvres des thèmes comme le vieillissement, l'identité de l'adolescente, la surconsommation, la vie au Québec, l'éducation des enfants, etc. Tous ces regards sur la société québécoise restent significatifs tant et aussi longtemps qu'on ne cherche pas ailleurs, dans les autres pays. Il est selon nous, plus normal de traiter de problèmes nationaux avant d'

s'occuper des problèmes internationaux. Toutefois certains thèmes comme, entre autres, le vieillissement, la surconsommation et l'éducation des enfants sont et resteront des sujets universels tant au point de vue de leur contenu que de leur époque.

Chapitre 3

Utilisation des moyens cinématographiques dans l'expression des principales thématiques

Des documentaires qui ont été étudiés au chapitre 1 du présent mémoire, ceux de Perrault, Arcand, Lamothe, Lavoie et Mélançon sont assurément les plus complexes sur le plan du montage, de l'idéologie et de l'expression filmique. Pour permettre ce bref parallèle, il faudra jeter, à nouveau, un regard rapide sur certains éléments du montage tels que les transitions, les raccords, les plans, la mobilité et le travelling de la caméra pour être apte à découvrir le sens particulier de l'emploi de ces artifices dans l'idéologie de chacun des réalisateurs dont les oeuvres constituent l'essentiel de notre dialectique. Ces mêmes aspects seront aussi examinés dans les documentaires de Dion, Godbout, Girard, Folde et Dufaux-Favreau. Certes, ce chapitre ne reprendra pas toutes les explications données au premier chapitre au sujet du montage technique.

Il nous faut ici prévenir le lecteur que les regroupements effectués auparavant dans ce mémoire sont parfois différents de ceux qui seront faits dans le présent chapitre. Cette situation était inévitable. En effet, les rassemblements que nous avons faits dans les chapitres antérieurs dépendaient essentiellement de l'orientation des cinéastes étudiés. Par ailleurs, l'essentiel de notre propos est ici relié à l'illustration des procédés expressifs des principales thématiques à partir de ces exemples. Ces regroupements différents pourraient laisser croire à des répétitions peut-être superflues. Ce n'est pas le cas, et on comprendra que nous n

pouvions procéder autrement, puisque le troisième chapitre est en quelque sorte une forme de synthèse des premier et deuxième chapitres.

Dans ce troisième chapitre, nous avons aussi regroupé les réalisateurs faisant partie de notre étude selon des critères techniques et esthétiques qui semblaient communs à plusieurs d'entre eux: voici comment ils pourraient apparaître dans un tableau synoptique.

CRITÈRES TECHNIQUES ET ESTHÉTIQUES	CINÉASTES
Premier regroupement: absolutisme du triangle	Pierre Perrault, Arthur Lamothe, Guy Dufaux-Robert Favreau, Hélène Girard et Yves Dion
Deuxième regroupement: les transitions et la continuité	Denys Arcand, Arthur Lamothe, Richard Lavoie, Pierre Perrault, Georges Dufaux, Hélène Girard, Guy Dufaux-Robert Favreau
Troisième regroupement: la diversité et l'opposition des plans	Pierre Perrault, Denys Arcand, Arthur Lamothe, Richard Lavoie, André Mélançon
Quatrième regroupement: travelling et mobilité de la caméra	Pierre Perrault, Denys Arcand, Arthur Lamothe, Guy Dufaux-Robert Favreau

1. L'absolutisme du triangle

D'abord, on a vu au chapitre 1, que les dialogues et les situations contextuelles mettaient en vedette trois personnes ou trois idées à l'intérieur d'une même séquence. Remarquons cette disposition triangulaire lors des interviews chez Perrault dans *Un pays sans bon sens*, Arcand dans *Québec: Duplessis et après...*, Girard dans *Les filles c'est pareil*, Lamothe dans *Ntesì Nana Shepen*, Dion dans *Raison d'être*, Favreau et Dufaux dans *Corridors*. L'organisation en triade, dans une même séquence, nous apparaît un point commun important dans le montage des documentaires ci-dessus. D'ailleurs, une bonne majorité des situations vécues - politiques ou autres - met en cause trois personnes qui expriment des idées différentes mais originales.

2. Les transitions et la continuité

De plus, les transitions utilisées par plusieurs des cinéastes qui ont fait l'objet de notre réflexion comptent assez de diversité pour qu'on puisse se poser la question: à quoi servent les raccordements à l'intérieur d'un documentaire? Techniquement, toute forme de raccord contribue à créer la continuité, la fluidité. Sur le plan de l'expression, peu de raccords servent à identifier une idée. On est d'accord sur le fait qu'une transition permet d'établir des rapports et des rapprochements d'une séquence à la séquence suivante. Toutefois, il faut aller très loin dans l'étude de la genèse du choix et du mode de raccord pour découvrir l'endroit où il intervient en ce qui concerne l'expression d'une ou plusieurs idées. À notre avis, le fondu au noir et les intertitres peuvent

exprimer des états d'âme ou des idées. Yves Dion relie plusieurs séquences par un fondu au noir (cf. 9.3, chapitre 1). Dans ce cas, sa formule de raccord prend un sens particulier. Elle peut tout simplement séparer le jour précédent par la nuit jusqu'au jour suivant; ou plus précisément symboliser la tristesse ou le deuil qui accompagneront la mort de Micheline. Quant aux intertitres que l'on retrouve chez Arcand, Lamothe et Lavoie, ils expriment sans doute une vérité écrite noir sur blanc et non blanc sur noir.

Pour tout dire, il faut ajouter que les raccords directs usités chez plusieurs des cinéastes étudiés peuvent nuire à l'enchaînement global de la structure filmique. La cohésion subit des fuites sémantiques qui ne changent en rien la compréhension de l'idée principale par le spectateur et le développement du thème central de l'oeuvre. Un documentaire n'est foncièrement plus expressif que si toutes les séquences et les plans y sont cinématographiquement bien reliés. Cette caractéristique relève plus de l'esthétique que du fond. En soi, les méthodes de transition font partie de l'agencement formel de l'oeuvre et permettent au spectateur de suivre plus facilement les idées qui y sont exprimées.

Nous avons analysé la question des raccords et des articulations au chapitre 1 du mémoire. À première vue, on constate que Perrault, Arcand et Lavoie raccordent le plus souvent leurs séquences et leurs plans d'une façon esthétique. Là-dessus, ces cinéastes se ressemblent. Rappelons que dans *Un pays sans bon sens* de Perrault, nous retrouvons un exemple particulier où le personnage interviewé parle de Paris et du fait français au Québec et cela dans une séquence précise; à la séquence

suivante, la caméra fait son raccord sur des images parisiennes. Cette illustration nous amène à croire aux situations où le cinéaste emploie des indices, qui en plus de faire la jonction technique, font allusion au rapprochement des nations françaises et québécoises. C'est d'ailleurs ce que souligne Françoise Hautreux dans *Indices et cinéma documentaire*: "Nous savons que dans un film ethnographique, les faits dévoilés par les indices y sont nécessairement connus de façon moins certaine et moins précise que les faits montrés."¹ Certes, cette transition pourrait s'inscrire dans une recherche esthétique parce qu'elle allie le sens et la technique.

D'autre part, comme on l'a déjà vu, dans *Québec: Duplessis et après...*, Denys Arcand s'exerce à l'enchaînement "sonore", c'est-à-dire par la voix. Une séquence présente René Lévesque terminant son discours par le mot "Québec" et la scène suivante montre Robert Bourassa qui commence son envolée oratoire par les mots "Au Québec". À notre avis, ce genre d'ajustement par la voix et l'image combinées est plus que de la simple technique, c'est de l'art... un art qui n'appartient qu'au cinéma. Ce mode de liaison assure en quelque sorte le parallélisme de l'expression de la pensée par la technique.

Quant à Lavoie, dans son documentaire intitulé *Herménégilde: vision d'un pionnier du cinéma québécois*, il rejoint d'une façon élégante la plupart de ses séquences en utilisant le sens de la première image d'une scène pour introduire toute la séquence: le gros plan sur la goutterelle fixée à un érable constitue une mini-séquence transitoire à la

1. Françoise Hautreux, *Indices et cinéma documentaire*, p. 79.

scène suivante qui nous fait voir les plaisirs de la cabane à sucre. Ajoutons à cela, le passage opéré à partir de l'oeil d'Herménégilde qui devient l'objectif de la caméra. Ce dernier exemple constitue une preuve évidente de la recherche d'une formulation esthétique de continuité. Il y a, dans cette façon de relier, un certain génie qui trouve sa fin dans l'expression des charmes de la vie au Québec.

Signalons, par ailleurs, que plusieurs documentaires analysés au premier chapitre du mémoire soit ceux de Lamothe, Mélançon, Girard, Georges Dufaux, Dufaux (Guy)-Favreau et Godbout ont des formules de transition plutôt directes. Cette forme d'intermédiaire est symptomatique d'une autre forme d'agencement qui exprime sans détour l'idéologie du documentariste. Dans une présentation plutôt hétéroclite, le réalisateur force le spectateur à faire lui-même le lien entre les séquences et les plans. Malgré un certain morcellement, l'expression de l'idée privilégiée par le cinéaste reste accessible au spectateur.

De plus, certains auteurs de documentaires mentionnés au paragraphe précédent font usage de l'ellipse créant du même coup une forme de discontinuité, avouons-le, parfois ennuyeuse:

*"Les films ethnographiques, et plus généralement les documentaires, conservent durablement la trace des aspects visuels et sonores des activités humaines observées dans leur propre milieu. Mais aussi complets soient-ils, ils ne sauraient offrir une description exhaustive de leur objet."*²

2. *Ibid.*, p. 3.

Cette opinion de Françoise Hauteux explique du moins que, dans un documentaire, la formule elliptique est souvent inévitable. Une scène tournée sur le vif de l'action par des personnages non acteurs peut difficilement être recommencée; à la rigueur, on peut recommencer une interview, mais il faut dire que le réalisateur d'un documentaire doit exécuter un montage à partir de ce qu'il a pu filmer du premier coup sans pouvoir refaire plusieurs fois le tournage de la même séquence comme le metteur en scène d'un film fictionnel. C'est probablement ce qui est arrivé dans certaines séquences de *Les filles c'est pas pareil* d'Hélène Girard comme à celle que nous avons mentionnée au point 5.3 du chapitre 1 de ce mémoire et une autre décrite au point 12.2, extraite de *Corridors* de Dufaux et Favreau. Ce sont là des illustrations d'ellipse. Ce type de montage est, selon nous, incontournable et de temps à autre voulu par le réalisateur. Il ne peut, dans la plupart des cas, changer l'expression du message malgré un certain dérangement dans la syntaxe filmique, c'est-à-dire son écriture. Nous sommes donc disposé à conclure que certains cinéastes ont et préconisent l'art de la subtilité de l'enchaînement, d'autres s'en soucient moins sans que l'agencement global de l'expression de leur message soit un échec à cause du manque d'harmonie.

3. La diversité et l'opposition des plans: une forme d'expression

Si le scénario assure la continuité dramatique et le montage la continuité filmique, on ne peut ignorer, par contre, la signification omniprésente de l'opposition et la diversité des plans en ce qui concerne l'expression idéologique. Le plan étant la première unité de montage, il

faut l'utiliser de façon à faire ressortir le sens global de la séquence dont il fait partie. Pierre Perrault, dans *Un pays sans bon sens*, utilise généralement trois sortes de plan: le plan paysage, le plan d'ensemble et le gros plan. Ce qui est remarquable chez lui, c'est sa façon de les agencer. Ce procédé lui permet de présenter d'abord la région, ensuite le lieu et pour finir le personnage en entrevue. Une fois de plus, c'est la triade. Souvent il oppose le plan d'ensemble et le gros plan. Cette opposition établit un contraste entre deux situations différentes. Par exemple, après avoir montré par des plans d'ensemble les gens de l'Île-aux-Coudres, le réalisateur présente immédiatement l'interview d'un Parisien en se servant d'un gros plan. En montant ainsi la séquence, il fait voir un fait bien précis: les gens de l'Île-aux-Coudres n'ont pas d'instruction et le Parisien est un homme cultivé.

Dans d'autres cas, Perrault mélange les plans. Dans la même scène, il est possible de rencontrer le plan paysage, le plan d'ensemble, le plan moyen, le plan américain, le plan rapproché... jusqu'au gros plan. En fait, la multiplicité des différentes catégories de plan exprime certes une apparente diversité de points de vue sur le sujet du biculturalisme associé à l'identité de la nation québécoise. Cet artifice technique, on pourrait l'interpréter comme une analogie sémantique dans le sens où la caméra devient plus qu'un instrument destiné à reproduire des images; elle demande aux images de parler, d'exprimer des sentiments et des idées comme les mots peuvent le faire dans un texte écrit.

Arcand utilise lui aussi un nombre plutôt élevé de plans et de prises de vues dans la même séquence:

"(...) c'est donc la division en plans, c'est-à-dire de l'indépendance de l'opérateur et du metteur en scène à l'égard de la scène même, que naquit la possibilité d'expression du cinéma - que le cinéma naquit en tant qu'art." (Psychologie du cinéma)³

Cet extrait que Jean Mitry cite à propos de l'image filmique vient confirmer que le fait d'accroître le nombre de plans ou de prises de vues à l'intérieur d'une séquence constitue une succession expressive d'autant plus grande. Rappelons-nous la présentation du chef du Ralliement Créditiste⁴ Camil Samson dans *Québec: Duplessis et après...* Arcand se servira de plusieurs plans pour le décrire; en effet, il passera du plan d'ensemble au très gros plan. Ce procédé reflète une espèce d'opposition au sens politique du mot. Il y a une autre illustration de ce genre d'agencement dans la façon de faire apparaître à l'écran la maîtresse de catéchisme (cf. 3.2, chapitre 1). Cet usage exprime d'emblée l'opposition entre l'éducateur et l'éduqué: le premier donne, l'autre reçoit des connaissances. Denys Arcand énumère des personnages, des situations à partir de l'usage de différents types de plans; en cette façon de procéder, il s'avère aussi versatile que Perrault.

Pour ce qui est de la pluralité des plans, Lamothe, Lavoie et Mélançon ressemblent beaucoup à Perrault et Arcand. Pour ces cinq cinéastes québécois des années 70, il est normal de penser que la diversité des prises de vues était reliée à la complexité des idées qu'ils voulaient propager. Au sujet des autres cinéastes étudiés dans ce mémoire

3. Jean Mitry, *Esthétique et psychologie du cinéma*, tome 1, p. 160.

4. Formation politique issue de l'Union des électeurs qui défend au Québec l'idéologie du Crédit Social.

qu'il s'agisse de Yves Dion, Hélène Girard, Jacques Godbout, Guy Dufaux et Robert Favreau, il faut dire que l'agencement des plans de leur séquence ne révèle pas autant de diversité. C'est une question de style comme dans l'écriture au moyen de mots. Jean Mitry abonde dans ce sens:

*"Par le montage, les plans agissent dans la séquence à la manière des mots dans la phrase où sujet, verbe et adjectif ne signifient que relativement entre eux."*⁵

En juxtaposant des plans de différente catégorie, on obtient un sens global comme celui obtenu par l'agencement des mots d'une phrase... et la phrase est l'unité de base de l'expression sous forme d'écriture. Or, ces documentaristes qu'on a énumérés en second lieu, ont moins de "verve" picturale que ceux qu'on a mentionnés au début de ce paragraphe. Ils parviennent quand même à exprimer d'une façon significative le fond de leur pensée malgré un style moins recherché.

4. Travelling et mobilité de la caméra

Un premier usage de la mobilité de la caméra est d'actualiser le ou les faits présentés à l'intérieur d'une même séquence. Perrault, Arcand Lamothe, Favreau et Dufaux font la preuve que cette utilité de la caméra peut, dans plusieurs cas, servir à d'autres fins.

5. Jean Mitry, *Esthétique et psychologie du cinéma*, tome 1, p. 161.

On a expliqué dans les paragraphes précédents que la diversité des plans était l'indice de la multiplicité des opinions sur le problème linguistique au Québec. Du point de vue de Pierre Bourgault⁶ à celui de René Lévesque, il existe assurément plusieurs solutions envisageables puisque la population du Québec devient de plus en plus multiculturelle à cause de l'immigration. Pierre Perrault, dans une séquence où apparaissent Bourgault et Lévesque, révèle l'agitation intérieure de ces deux politiciens par l'intervention d'une caméra mobile. C'est l'expression d'une situation controversée, d'un débat au centre duquel il y a des mouvements populaires incontrôlables.

Il en est de même pour Arthur Lamothe qui dépeint l'agitation de la Montagnaise qui veut "stopper" la circulation des voitures sur le point de franchir la frontière de la réserve, par le travelling et les mouvements saccadés de la caméra.

En outre, Denys Arcand s'efforce de montrer l'agitation à l'intérieur d'une réunion politique par les effets multiples d'une caméra mouvante qui constitue une scène par un nombre considérable de plans et de prises de vues. Ce type de montage et de découpage permet, une fois de plus, la démonstration évidente de la diversité des idées souvent contradictoires et imprévues. Plus tard, soit en 1980, les producteurs de *Corridors*, Robert Favreau et Guy Dufaux, nous offrent une scène où la caméra mobile révèle, par plusieurs indices, l'agitation qui précède l'heure du coucher: Rodrigue et Alain n'obéissent pas immédiatement à

6. Président du Rassemblement pour l'Indépendance nationale (R.I.N.) de 1964 jusqu'à la disparition de ce parti politique au profit du Parti Québécois, en 1968.

leur mère qui s'agite et les menace d'une punition que leur père leur donnera à son retour du travail; par conséquent, les réalisateurs s'expriment par des prises de vues brusques, irrégulières. En fait, tous les cinéastes étudiés dans ce mémoire usent de la mobilité de la caméra pour montrer les mouvements aigus et torturés de l'âme.

Si plusieurs documentaristes québécois des années 70 font largement usage de la mobilité de la caméra comme moyen d'expression, il faut aussi noter que le travelling avant ou arrière fait foi d'attitudes particulières des personnages au moment des entrevues. Il suffit de rappeler l'exemple de monsieur Levasseur, individu intraverti, que Georges Dufaux montre d'abord par un gros plan et ensuite par un plan d'ensemble à la suite du travelling arrière de la caméra. On dirait que le réalisateur veut extraire les pensées du vieillard.

Sans compter que Robert Favreau et Guy Dufaux emploient aussi ce procédé dans certaines séquences du documentaire intitulé *Corridors*. Lorsque la femme parle de sa mère, la caméra effectue un travelling arrière qui manifeste sans doute un retour en arrière, un souvenir de sa vie antérieure. Et Jean Mitry souligne au sujet de la mobilité du travelling que: "*Là encore, la forme est en fonction du contenu. L'image prend donc son sens lorsqu'un mouvement de caméra fait en sorte qu'elle cesse d'être virtuelle*".⁷ À ce stade, on peut, à notre avis, parler d'art cinématographique et d'expression purement artistique. Signalons, en terminant, qu'on pourrait retrouver la même formulation idée-image chez Perrault, Lamothe, Lavoie et Arcand.

7. Jean Mitry, *Esthétique et psychologie du cinéma*, tome 2, p. 38.

Brièvement, il serait bon de retenir que nous retrouvons, dans les documentaires québécois des années 70, une forme de cinéma où la technique de montage, l'agencement des images et l'expression de la pensée sont indissociables. Cette caractéristique est synonyme d'art.

Par ailleurs, nous demeurons convaincu que la plupart des cinéastes documentaristes des années 1970 à 1980 au Québec sont parvenus, dans une large part, à montrer au public des oeuvres à la fois artistiques et culturelles dignes de faire partie, sous plusieurs aspects, de ce que le vingtième siècle a appelé le septième art: le cinéma. Malgré une recherche quasi obsédante de structure, le cinéma documentaire québécois des années 70 nous apparaît plus parfait qu'un simple outil de communication. Certains cinéastes comme Perrault, Arcand, Lamothe et Lavoie, pour ne nommer que ceux-là, ont dépassé de loin la phase d'une simple continuité d'images et d'interviews à l'intérieur de leurs productions. Ces réalisateurs ont asservi la technique au point où elle est devenue complice de leur volonté de transmettre au spectateur une idéologie, une pensée présente même avant le commencement du tournage.

Le court parallèle, qui a constitué le troisième chapitre de ce mémoire, a tenté de démontrer par des illustrations et une dialectique assez soutenue que la production documentariste québécoise de la période mentionnée au début du paragraphe précédent est à l'image des aspirations et des problèmes éprouvés par une population avide de changements. Sur les plans politique, économique et social, le peuple québé-

cois se cherchait une identité personnalisante. Peut-on dire, qu'en
1996, les Québécois ont trouvé cette identité?

Chapitre 4

Les rapports du documentaire avec la société

I. L'aspect social du cinéma documentaire québécois (années 1970 à 1980)

La période effervescente des années 70 au Québec a donné lieu à une production documentaire synchrone avec la société réelle par son reflet de plusieurs aspects du mode de vie de la population. Il est sans doute vrai d'affirmer que la vocation du documentaire est reliée à une formule culturelle ou pédagogique; la forme et surtout la structure de l'oeuvre ayant comme mission de communiquer au spectateur un certain nombre de connaissances dont le propos doit s'ajuster au réel et ne pas être fictionnel: le cinéma documentaire étant avant tout un renvoi d'une certaine réalité à son auditeur. Ce qu'il y a d'important dans un film documentaire, c'est le vécu ou tout ce qui réfère au quotidien des gens. Or, les documentaires produits au Québec durant la décennie 70 représentent plusieurs sujets d'actualité ou qui réfèrent à la situation sociale des gens de l'époque; ils sont donc représentatifs; cette caractéristique leur permet de réaliser leur mission qui est, dans plusieurs cas, une recherche d'identité d'un peuple.

La production documentariste des années 70 au Québec présente au récepteur plusieurs problèmes populaires des gens; en cela, elle suit, du moins en partie, la production commerciale du film fictionnel. La problématique s'établit d'emblée autour des thèmes étudiés au

deuxième chapitre de ce mémoire. On sait que plusieurs réalisateurs de documentaires de cette époque ont produit des oeuvres cinématographiques dont la principale tendance était de représenter les aspirations et les problèmes politico-culturels des Québécois. Pensons à Perrault, Arcand, Lamothe et Godbout qu'on a étudiés à partir de une ou deux de leurs oeuvres. Cet échantillonnage nous a quand même permis de reconnaître la toile de fond de leurs films (du moins en ce qui concerne les documentaires).

1. Les documentaristes engagés

D'autant plus, si on observe les documentaires de Denys Arcand de plus près, on se rend vite compte qu'ils représentent un microcosme baigné dans un milieu plus étendu qui est la société en général. Le syndicalisme dans *On est au coton* ajouté aux problèmes des profits partagés entre patrons et employés dans l'industrie du textile ne constituent, somme toute, qu'un milieu restreint représentant une partie minime du prolétariat québécois. Notons toutefois que l'attitude et la conscientisation des gens que le documentaire a touchés inquiètent les hauts lieux gouvernementaux. C'est d'ailleurs pour cela qu'on a retardé sa sortie dans les salles publiques. L'O.N.F. retenant le permis de diffusion.

En outre, *Québec: Duplessis et après...* représente un type de documentaire dont la base se contente d'être un portrait du personnage important qu'a été Maurice Duplessis. Son influence sur la vie politique québécoise n'était pas encore terminée durant les années 70. Il faut ici

se souvenir de certaines séquences du documentaire où les idées indépendantistes de René Lévesque sont momentanément associées à l'idée d'autonomie de la province de Québec émise par Duplessis. Ce type de documentaire est manifestement la description d'un autre groupe social qui est celui de l'organisation de la vie politique autour des campagnes électorales ressemblant à celles de l'Union Nationale de Duplessis.

Enfin, les documentaires de Denys Arcand demeurent sur bien des points l'illustration d'une certaine recherche politico-sociale à la mode durant les années 70. Peu importe le sujet de ses films de cinéma-vérité, Arcand est un réalisateur très intéressant parce qu'il a toujours su évoquer les plus criantes lacunes du système socio-politique du Québec. Sa production documentariste a souvent, à ce titre, inquiété les autorités gouvernementales qui n'ont pas toujours accepté la diffusion de ses oeuvres d'une façon spontanée.

Quant à ceux de Perrault, ils portent en eux la recherche d'une identité ethnique distinctive pour les Québécois. *Pour la suite du monde, Un pays sans bon sens, L'Acadie, l'Acadie???* sont des oeuvres fortement colorées par l'image que le réalisateur se faisait à l'époque du patrimoine franco-québécois. Dans ces trois oeuvres, Pierre Perrault s'porte à la défense de la *Patrie*, celle des gens de l'Île-aux-Coudres d'abord et ensuite celle des Acadiens. Ses films sont, dans une certaine mesure, une mode par eux-mêmes et restent constamment rattachés à des problèmes politiques, socio-politiques ou purement ethniques. Soit une idéologie gravite autour de la conservation du patrimoine.

En plus, lorsqu'on regarde et écoute un documentaire signé Pierre Perrault, on doit adopter une attitude qui nous prépare, en tant que spectateur, à recevoir une image réelle de l'homme qui fait partie de l'Homme. Son cinéma trouve son sens dans une forme de pensée qui nous fait voir, dans une première approche, l'élément de base de la société: l'humain dont elle est composée, c'est-à-dire sa première composante dans son état le plus pur, dans sa poésie viscérale. L'anecdote du pou, qui ne peut avoir de meilleur conteur que Grand-Louis Harvey dans *Un pays sans bon sens*, est en soit une double révélation: celle qui raconte la misère humaine et celle qui nous montre un art oublié: celui du conteur naturel, sans artifice, sans subterfuge, que la technique théâtrale n'a pas transformé. Les documentaires de Perrault ne peuvent se dissocier de leur aspect poétique dont le fondement est la lumière naturelle d'une réalité envahissante et représentative d'une minorité à l'intérieur d'une autre minorité que constituent les gens authentiquement québécois. Quand le cinéaste donne la parole à des "gens du pays", c'est qu'il veut en arriver à exprimer par ces personnes réelles (non fictives) une réalité socio-politique par un langage qui rejoint de temps à autre des formulations rabelaisiennes. Alors, il arrive à son but: la valorisation d'une idée qui suggère la "survivance" des hommes, des valeurs, des réalisations matérielles et culturelles d'un peuple.

Le cinéaste propose et le public dispose. Une telle affirmation mérite, nous le croyons, quelques explications. D'abord, le projet de Perrault n'a pas de résumé. Il semble que chez lui tout ce qui concerne le Québécois enraciné à sa terre ou à son patelin est intéressant à mettre

en image et cette image prend ensuite la parole d'un auteur vexé par l'impérialisme américain qui veut "bouffer" ce qui reste de culture typiquement québécoise. De plus en plus, et ses documentaires le prouvent, Pierre Perrault avoue sa crainte que nous devenions colonisés culturels à part entière. Cette appréhension, nous la ressentons en regardant *Un pays sans bon sens*. Ce documentaire pose la problématique de l'illustre disparu qui n'a pas survécu à l'invasion anglo-saxonne. Le Québécois n'a pas encore oublié qu'il fait partie d'un peuple de conquies. En se tournant vers les gens de l'Île-aux-Coudres, le réalisateur tente de nous montrer qu'il en reste encore quelques-uns qui vivent d'une culture non culturelle, mais authentique. Par contre, il oublie un peu qu'il est à la merci du dieu-spectateur qui peut disposer de tout sans vraiment percevoir l'idée de base du film. Un documentaire peut sembler impopulaire, mais il demeure, d'une certaine façon fondamentalement réussi, puisque l'oeuvre représente la plupart du temps une réalité inédite, directement, sans le compromis de la fiction. Et le spectateur aime ce trait dominant au cinéma. Influencé par son narcissisme, l'être humain veut se reconnaître dans ce qu'il regarde. Il en a la possibilité lors de la présentation des documentaires de Perrault qui regroupent plusieurs microcosmes contenant des personnages auxquels on a le choix de s'identifier.

Arthur Lamothe fait partie des documentaristes qui ont fortement exploité la constitution ethnique québécoise, assez pour qu'on puisse affirmer avec certitude que son regard s'est tourné vers la situation politique fragile des peuples de l'Extrême-Nord de la province. Dans *Ntes* *Nana Shepen*, le cinéaste apparente le phénomène de la colonisation à

celui de la dépossession. Il aboutit comme Perrault à l'élaboration d'un processus cinématographique destiné à exprimer le phénomène du déracinement social qui touche de près la nation montagnaise. Son documentaire ne se limite pas à illustrer les abus de pouvoir des Blancs qu'il ne juge toutefois pas. La main divine du réalisateur incite le récepteur à reconnaître les effets immanents d'une progression industrielle trop envahissante et trop brusque qui brise les liens anthropologiques que l'habitant de ces régions nordiques du Québec avait avec son environnement. Son mode de vie et sa culture sont considérablement menacés.

D'autre part, Arthur Lamothe, comme de raison, se place dans la peau de celui qui subit l'invasion et non pas la personnalité de l'envahisseur que l'appât du gain n'empêchera pas d'être perdant s'il exécute une partie du patrimoine de tout le pays. N'est-ce pas là un des côtés de la médaille que met en valeur le documentaire *Ntesi Nana Shepen*? Il faut ici noter que la présentation de la société réelle par le cinéma exige du spectateur une distinction immédiate des parties hétéroclites d'une ethnie qu'on se représente généralement comme étant homogène et fonctionnelle. C'est du moins la conception de l'homme de la rue qui voit la société québécoise dont il fait partie comme un tout. On ne peut certes pas considérer le peuple du Québec comme résultant d'une unification de sa diversité ethnique interne. Les documentaires de Lamothe permettent au récepteur de nuancer les rapports sociaux des individus qui forment les composantes d'une population ne pouvant être perçue globalement. Comme l'affirme Pierre Sorlin dans *Sociologie du cinéma*:

"Les relations sociales ne sont jamais transparentes. Elles le sont d'autant moins qu'elles impliquent des groupes ou des classes aux contours mouvants, en état de conflit atténué ou déclaré qui tantôt s'affrontent de manière directe, tantôt doivent composer."¹

L'art du cinéaste ou de l'écrivain engagé se situe dans l'accomplissement relatif de l'expression d'un climat social qui s'est créé à partir des relations humaines s'établissant dans un milieu donné. Le documentaire d'Arthur Lamothe ne s'appuie pas seulement sur une idée ou une idéologie, il est une preuve vivante d'un état conflictuel marquant les années 70 au Québec. De plus, on ne peut affirmer, qu'en 1996, les problèmes engendrés par les sociétés inuits et amérindiennes sont totalement réglés. À bien des égards, ils ont évolué. Tout compte fait, le documentaire *Ntesi Nana Shepen* tend à une certaine élucidation des incohérences politico-sociales des gouvernements de l'époque, autant provincial que fédéral. Il appartient aux consommateurs de ce film de percevoir derrière ses images et ses dialogues, les traits particuliers de l'idéologie de son réalisateur Arthur Lamothe.

Il serait sans doute raisonnable de croire que le documentaire *Ntesi Nana Shepen* puisse rejoindre toutes les classes de la société québécoise parce que le sujet qui y est traité repose en particulier sur la problématique des minorités à la merci d'une minorité plus grande qu'est le Québec par rapport au reste de l'Amérique du Nord. Le film joue alors le rôle de filtre dont le cinéaste fait usage pour exprimer la

1. Pierre Sorlin. *Sociologie du cinéma: ouverture pour l'histoire de demain*, p. 19.

majorité de ses points de vue à caractère social. À ce propos Pierre Sorlin souligne:

"Pour être concret, la notion de cinéma réunirait d'une part une désignation, employée dans la production de messages, d'autre part une représentation que nous reconstruirions, de façon nécessairement incomplète, à travers des indications verbales (récits, descriptions, explications) et à travers des images.²

Au sujet du message, ce documentaire de Lamothe vise et atteint n'importe quel milieu social dans la mesure où il peut produire un effet à la fois divergent et convergent sur un groupe d'individus comme sur une seule personne. De plus, on ne peut penser à une forme quelconque de société sans évoquer toute une multiplicité de mentalités. Or, le documentaire *Ntési Nana Shepen*, autant que *Le mépris n'aura qu'un temps* d'Arthur Lamothe, est avant tout une forme de communication artistique et culturelle par laquelle le cinéaste s'insurge contre une mentalité impérialiste, capitaliste et mercantile, imposée par des valeurs strictement bourgeoises. Lorsqu'il regarde ce film, le spectateur est invité à percevoir ce message: le développement du Nord québécois quelle belle idée pour dissimuler l'instinct avide de conquête et exploiter, d'une façon honteuse le plus souvent, l'environnement de ces nations amérindiennes. L'exemple du contrat de coupe de bois obtenu par la famille Jourdain illustre bien les dangers d'une trop grande liberté d'exploitation qui conduit particulièrement à cet abus qu'est la coupe à blanc de la forêt. Sans celle-ci, les habitants de ces régions

2. *Ibid.*, p. 29.

deviennent sans ressources puisqu'ils y puisent l'essentiel de leur existence.

Les différents messages des documentaires d'Arthur Lamothe (en particulier *Ntesi Nana Shepen*) sont centrés sur une suite d'éléments et d'idées susceptibles d'amener l'auditeur à percevoir distinctement les signes les plus évidents d'un conflit dont les responsables oublient, à cause de leurs ambitions capitalistes, qu'une minorité défavorisée n'a pas la capacité de survivre physiquement et culturellement à une exploitation déséquilibrée de son milieu de vie. Toutefois, les films de Lamothe comme ceux de Perrault ne portent pas d'accusations directes; ils exposent, d'une façon plutôt neutre, des situations sociales délicates dont l'exploitant n'est pas totalement conscient. *Ntesi Nana Shepen* révèle à son public certes plus d'inconséquence que de méchanceté de la part des industriels et des colonisateurs qui ont apparemment tenté de développer cette région du Québec. À la suite du visionnement de ce documentaire, les cinéphiles seront en mesure de porter un jugement éclairé sur notre façon d'exploiter nos ressources naturelles: avons-nous toujours été conscients de la préservation des valeurs du patrimoine dans nos efforts pour faire progresser le modernisme jusqu'aux confins de notre Belle Province? Il faut en conclure que le spectateur ainsi renseigné pourra répondre à cette question puisqu'il a maintenant pris conscience des révélations importantes que certaines idées proposées par le cinéaste constituent un recueil autant scientifique qu'artistique.

Enfin, la biographie d'Hubert Aquin que Jacques Godbout a portée à l'écran en 1979 mérite, en partie du moins, l'appellation de film en-

gagé politiquement. Cette oeuvre met en lumière les plus importantes coordonnées de l'univers de l'écrivain: ses rêves, ses angoisses, ses échecs et son engagement politique y figurent au premier plan. Le documentaire *Deux épisodes dans la vie d'Hubert Aquin* est un ensemble de situations du vécu de notre "héros" en marge d'une société non conforme à sa vision du monde. Jacques Godbout présente Hubert Aquin comme un personnage qui veut fuir les contraintes sociales; ce personnage rêve, s'ennuie, fuit et finalement s'épuise à vouloir renverser l'ordre social bourgeois.

Au premier épisode, les interviews, les dialogues et surtout les images permettent au cinéaste de tracer les lignes directrices qui constitueront le portrait typologique réel d'Hubert Aquin. On y retrouve l'âme révolutionnaire, anti-conformiste d'un homme perpétuellement aliéné par l'ensemble de la société. Seul avec tous, seul contre tous: une philosophie trop lourde à soutenir pour le grand rêveur qu'était Hubert Aquin.

Le deuxième épisode montre, par ailleurs, un personnage qui voit certaines idées politiques paradoxalement libérales perdront. C'est à ce moment que le documentaire va prendre un aspect politique évident. On parle alors des circonstances entourant l'arrestation d'Hubert Aquin et de son internement à l'institut Albert-Prévost parce qu'on le redoutait d'être en rapport direct avec le F.L.Q. qui, comme nous le savons, était une organisation terroriste québécoise des années soixante. Le film nous fait voir la difficulté d'Hubert Aquin quant à son insertion dans la société. Au sujet de l'insertion sociale, Pierre Sorlin déclare que:

*"Au long de son existence, l'homme doit se situer face à ce qui n'est pas lui, et détermine sa place dans ce champ de relations et d'oppositions qu'est l'univers social. Ce repérage n'est ni spontané, ni livré au hasard des circonstances."*³

C'est, en effet, la situation d'Aquin dont les relations avec son entourage immédiat et lointain devenaient de plus en plus difficiles. D'ailleurs, plusieurs entrevues réalisées dans cette partie du documentaire le confirment. Des contemporains tels que Jacques Languirand, Jean Éthier et Roger Lemelin font allusion à ces problèmes du personnage qui est le sujet unique du documentaire.

En fait, on peut écrire que le documentaire biographique que Jacques Godbout a intitulé *Deux épisodes dans la vie d'Hubert Aquin* est une illustration concrète que la vie qu'a menée Hubert Aquin était intimement liée à son caractère de héros parfois puéril et naïf le poussant à réagir à contre-courant des idées socialement rationnelles. Cette suite de réactions l'a irrémédiablement conduit à la dépression finale.

2. L'éducation des enfants

On reconnaît aisément que certains documentaires québécois des années 70 montrent à l'écran des problèmes qui relèvent du vécu quotidien. L'éducation des enfants est un sujet exploité sous plusieurs angles par de nombreux documentaristes dont Hélène Girard et André Mélançon. Le film documentaire *Les filles c'est pas pareil* produit en

3. *Ibid.*, p. 25.

1974 par Hélène Girard regroupe plusieurs caractéristiques de la vie des adolescentes présentées comme les femmes de demain. Une vision féministe assurément, qui est parallèle au grand courant de la libération de la femme amorcé vers la fin des années 60 au Québec. Par conséquent, il doit y avoir un virage dans l'éducation de l'adolescente puisque sa vocation n'est plus d'être une mère de famille, mais une femme qui peut accéder autant qu'un homme à toutes les fonctions sociales sans discrimination de sexe. Pour sa part, André Mélançon met en évidence le phénomène de la "douance" chez les jeunes enfants. Dans son film documentaire *Les vrais perdants* (1978), il porte un jugement très clair sur l'attitude des parents et des éducateurs en présence d'un enfant doué. Ses succès dans le domaine des arts ou le domaine des sports profitent plus aux parents qu'à l'enfant lui-même; c'est du moins un des messages apparents du documentaire.

Le premier rapport que l'on peut établir entre le documentaire d'Hélène Girard *Les filles c'est pas pareil* et la société québécoise, c'est que le problème de l'emploi et le choix d'un métier deviennent, à cette époque, primordiaux pour les adolescentes de la polyvalente. Avant les années 70 au Québec, les jeunes filles, du moins la plupart, espéraient se marier et fonder un foyer où elles passeraient la majeure partie de leur vie. Hélène Girard croit que ce temps est révolu, la future femme a maintenant le loisir d'apprendre un métier ou une profession traditionnellement réservé(e) à un garçon. Mais il faut choisir. Ce n'est pas facile. La société entière devra changer radicalement et admettre de plus en plus de femmes sur le marché du travail. Le chômage chez les hommes augmentera-t-il à cause de cela? Rien, dans ce film d'Hélène

Girard ne peut servir de réponse à cette question. Une chose reste du moins évidente en ce qui concerne la transformation opérée par ce changement de mentalité au Québec: il y aura dorénavant une concurrence certaine entre les hommes et les femmes pour acquérir un emploi. À ce sujet, Pierre Sorlin nous révèle que:

*"La transformation sociale s'opère sur la base d'une compétition extraordinairement âpre, où la conquête d'un emploi est le fruit d'une longue attente doublée d'une lutte sévère contre les concurrents."*⁴

Ce qui était alors regrettable dans notre province durant les années 1970, c'est que cette lutte pour obtenir un travail s'est faite et se fait encore entre personnes de sexe opposé d'où l'avènement de certains conflits autrefois inexistantes. À partir de ce changement de mentalité les filles ne jouent plus le même rôle social. Cette idée ressort d'une façon manifeste dans ce documentaire d'Hélène Girard.

D'autre part, si on examine de plus près le contenu de ce film, on verra plusieurs autres problèmes quotidiens touchant les adolescentes. Les différentes entrevues nous font découvrir un nombre important d'interrogations chez les adolescentes. Il s'agit de la contraception, du travail en dehors de la maison, du mariage et de l'éducation des enfants. Les dialogues du documentaire prouvent, en effet, que le climat social de décennie 70 au Québec rend la tâche encore plus difficile aux adolescentes. Maintenant, elles doivent choisir entre la vie traditionnelle (épouse et mère) et la situation de travailleuse avec les mêmes privi-

4. *Ibid.*, p. 273.

lèges que l'homme. La cinéaste Hélène Girard exprime avec assez de réalisme que cette nouvelle mentalité d'égalité entre hommes et femmes donne naissance à un nouveau mode de vie auquel les jeunes filles devront un jour adhérer. Le titre *Les filles c'est pas pareil* trouve ainsi son sens dans le rejet d'une ancienne façon de vivre de Québécoises. Nous reconnaissons ici l'ironie de ce titre qui veut signifier que "Les filles c'est maintenant pareil".

De plus, on découvre en regardant le documentaire *Les vrais perdants* d'André Mélançon, les principaux traits d'une société qui recherche l'excellence dans le domaine des arts et celui des sports. Cette nouvelle mode, probablement issue des Jeux Olympiques de Montréal de 1976, a convaincu plusieurs Québécois qu'on se devait de former nos champions et nos virtuoses. C'est ainsi que nous avons essayé d'offrir aux enfants doués, pour le sport ou pour les arts, un programme extrascolaire destiné à leur réussite. Les parents, les professeurs et les entraîneurs ont été les premiers à être impliqués dans cette démarche. Au départ, ce projet de société était très louable. Par ailleurs, le documentaire de Mélançon dénonce l'exagération qui s'imisce insidieusement à travers une semblable intention et démontre clairement que le développement et l'entraînement surabondants dans un sport ou dans un art peuvent devenir un cauchemar pour un enfant en bas âge. Ce film de Mélançon atteint véritablement son objectif puisqu'il nuance ce que signifie sport de compétition ou virtuosité en art d'avec un simple divertissement; ce que beaucoup de parents de l'époque ne semblaient pas en mesure de faire étant largement influencés par une mode. Cette

situation faisait que plusieurs recherchaient les honneurs suscités par le fait d'avoir un enfant champion ou virtuose.

De plus, il faut examiner avec attention la thématique de ce documentaire pour y constater qu'il présente une caractéristique commune à plusieurs créations artistiques (cinéma, littérature, peinture) des années 70 au Québec, c'est-à-dire le reflet d'une société recherchant la valorisation des individus qui la composent. Ajoutons que cette mentalité s'intégrait à la volonté presque politique d'exploiter non seulement les valeurs matérielles de la province, mais aussi les ressources humaines prouvant, par le fait même, que le peuple québécois a toujours été potentiellement au même niveau que tous les autres peuples. On peut développer ici au Québec des talents qui peuvent rivaliser avec les talents des autres nations. C'est comme cela qu'on aura nos champions et nos virtuoses à condition de les former dès leur jeune âge.

Enfin, nous sommes obligé de conclure que ce documentaire de Mélançon souligne aussi le fait que beaucoup de Québécois ont été victimes d'une publicité et d'une propagande trompeuses, ce qui les a irrémédiablement conduits à certains excès dans les exigences de réussite sportive ou artistique de leurs enfants. Dans de telles circonstances, "les vrais perdants" sont les enfants eux-mêmes et surtout les parents qui se sont laissé bernés par des idées suggérées par une mode quelconque souvent éphémère. En terminant, il nous semble essentiel de faire remarquer que le cinéaste avait comme objectif de montrer au public un parent naïf qui exploite plus ou moins bien les dons de son enfant au profit d'une gloire parfois illusoire, flattant un égoïsme qu'on

pourrait qualifier de nuisible. Bref, le documentaire *Les vrais perdants* de Mélançon avait comme intention principale de sensibiliser les parents québécois, entre autres, aux conséquences fâcheuses d'un entraînement exagéré dans l'apprentissage d'un sport ou d'un art pour un enfant encore trop jeune.

En 1980, Guy Dufaux et Robert Favreau ont continué dans la même optique qu'Hélène Girard et André Mélançon en créant un documentaire intitulé *Corridors*. Cette étude sociologique porte sur la difficulté d'éduquer et surtout de faire vivre des enfants pour des parents dont les revenus sont très limités par le manque de travail et l'insuffisance d'instruction. Ce problème social commence à se faire sentir de plus en plus vers les années 80, au Québec. L'idée principale du documentaire de Dufaux et Favreau est de révéler au spectateur une réalité qu'il ne faut plus se cacher: la pauvreté et la misère de certaines familles qui ont encore à coeur de vivre des revenus médiocres de leur travail. Comment faire pour être capable de joindre les deux bouts à la fin du mois? Est-il possible de payer à ses enfants une éducation adéquate et normale, selon leurs propres aspirations, avec un revenu très limité? Le documentaire de Dufaux et Favreau répond, dans une certaine mesure, à ces questions.

De plus, le film permet à l'observateur de s'identifier aux membres de la famille qui y est présentée. Identification primaire et secondaire, c'est toujours le renvoi, au moyen de l'écran, d'une réalité souvent cruelle; certaines familles éprouvent de graves difficultés financières dans plusieurs centres urbains du Québec. Le couple qui

prend la vedette dans *Corridors* n'aura certes pas les moyens financiers susceptibles de permettre la poursuite d'études prolongées à leurs fils Alain et Rodrigue; en plus, ces derniers trouveront-ils un travail assez rémunérateur, une fois leurs études terminées? Le documentaire nous laisse perplexes là-dessus. Par ailleurs, il permet au spectateur québécois de visualiser les traits dominants de la société dans laquelle il vit. Comme le souligne Pierre Sorlin: "*Les spectateurs reprennent à leur compte ce qu'ils voient, se "mettent à la place" des personnages identifier équivaut ici à définir, à donner une identité,...*"⁵ Le documentaire *Corridors* offre au spectateur-témoin une possibilité d'identification très évidente puisque les personnages qu'il met en scène ressemblent sous divers aspects à plusieurs citoyens du Québec des années 80.

Certes, sur le plan social, *Corridors* de Dufaux et Favreau contient les principales constituantes d'un portrait un peu avangardiste de la vie des gens qui habitent certains quartiers pauvres de plusieurs villes du Québec de l'époque. Ce documentaire se classe parmi les produits culturels qui se sont penchés sur les difficultés des enfants des "normes" qu'on a voulu former durant la décennie précédente dans notre province. Il trahit d'une certaine façon une réalité qu'on voulait ignorer.

5. *Ibid.*, p. 142.

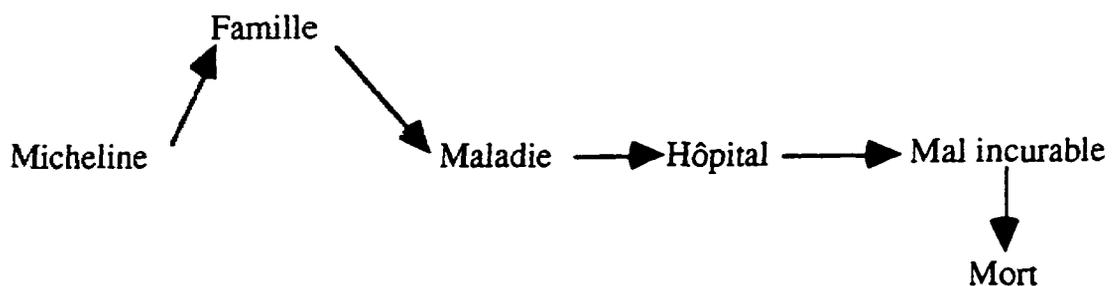
3. Des thèmes universels

De tous les sujets exploités par les documentaires québécois des années 70, il y en deux qui sont qualifiables d'universels: ce sont la vieillesse et les maladies incurables. On les retrouve respectivement dans *Au bout de mon âge* de Georges Dufaux et *Raison d'être* de Yves Dion. Ces documentaires produits en 1975 et 1977 traitent effectivement de problèmes qui sont ou peuvent être communs à tous les êtres humains de la planète.

Georges Dufaux met en scène un couple de personnes âgées dont une ne peut plus subvenir à ses besoins élémentaires: c'est le cas de Monsieur Levasseur. L'effet de la maladie combiné à celui de l'âge le rendent dépendant sur tous les plans. Ce problème est typique dans toutes les sociétés du monde. Les octogénaires deviennent parfois un fardeau pour leur entourage. La société québécoise est-elle prête à assumer la responsabilité des soins à prodiguer à ces personnes? Le cinéaste répond à cette question en laissant voir que certaines situations sont inévitables. C'est d'abord la séparation d'avec le conjoint et la vie solitaire à l'hôpital; ensuite la mort. L'existence est ainsi faite; la vieillesse est la fin du voyage et elle n'épargne aucun de ceux qui s'y rendent. Or, la production cinématographique de Georges Dufaux intitulée *Au bout de mon âge* souligne le désarroi du vieillard en nous faisant songer que peut-être un jour, ce sera notre cas. D'une certaine façon, elle sensibilise les jeunes personnes aux problèmes que peuvent entraîner les "vieux" si la société n'est pas préparée à adoucir leurs derniers instants. Ce film est à sa façon un drame social qui touche tout le

monde parce que, d'une certaine manière, nous sommes tous concernés individuellement et socialement par le vieillissement. Le réalisateur a donc atteint son objectif en permettant au spectateur de son film de comprendre, par différentes situations, l'aspect parfois tragique de la fin d'une existence.

Quant à *Raison d'être* de Yves Dion, on peut le considérer comme un documentaire portant sur le thème des maladies incurables. Et le drame continue. Le CANCER, comme nous l'avons déjà mentionné, peut frapper n'importe qui à n'importe quel âge. Le fondement de ce film est, en quelque sorte, la description des souffrances physiques et morales des personnes qui en sont atteintes. L'entourage familial et la société ont le devoir de soulager ces personnes vouées à une mort prochaine. On pourrait représenter le cheminement de Micheline de *Raison d'être* d'une façon schématique:



Le spectateur se charge de faire le trajet ci-dessus, dans son esprit, lorsqu'il visionne le documentaire de Dion. La maladie, problème social universel, quelquefois insoluble, qu'on ne peut qu'atténuer par des attentions particulières. Et on découvre chez Micheline le

phénomène de la résignation qui n'éclipse pas certaines lueurs d'espoir pour ceux qui restent.

Malgré une présentation plutôt monotone, le documentaire *Raison d'être* de Yves Dion s'avère une réflexion sociologique appropriée à son époque se caractérisant par son réalisme et son universalisme engendrés par les situations vécues de ses personnages.

4. Le cinéma: plaisir du spectateur et du producteur

En 1973, Peter Foldes produisait un film d'animation où la recherche esthétique remplissait la presque totalité de l'objectif cinématographique: le plaisir du regard réuni à la sonorité musicale exprimant une forme d'idéologie simple, sans dialogue; ce cinéaste innove pour la satisfaction du spectateur et la sienne. Sa réalisation révèle un travail minutieux sur le plan du montage. Son personnage fait un tour du cadran où est intégré l'essentiel de ses activités quotidiennes. Le cinéaste se plaît à jouer avec un nouvel outil et présente plusieurs instants de la journée de son héros: son sommeil, son lever, son travail, ses repas et ses divertissements. Son oeuvre est le résultat d'un agencement visuel et sonore très fluide, réussi grâce à une nouvelle technologie: l'ordinateur. Il fait alors d'une pierre deux coups, réunissant le plaisir de la création au contentement virtuel du visionneur sur le plan de la communication. Telle se définit la mission première du cinéma: plaire au spectateur. C'est du moins ce que Pierre Sorlin conclut à propos de la valeur sociologique du cinéma en affirmant: "*Il est absurde de travailler sur le cinéma si on est insensible au plaisir que comporte l*

vision d'un film."⁶ Ce principe suppose qu'il y a un spectateur témoin et critique de ce qu'il voit sur l'écran. Il serait logique de croire qu'un documentaire d'animation comme *La faim* de Peter Foldes associe la satisfaction conjuguée du visionneur et du producteur à cause d'une présentation esthétique des activités de l'unité de base de la société: l'individu. Comme dans beaucoup de domaines, l'ordinateur fait son entrée au cinéma d'animation permettant à son utilisateur de réaliser une oeuvre complète qui résume un grand nombre d'activités d'un individu en onze minutes à peine. Déjà en 1973, on assiste à l'envahissement de la société par toutes les technologies issues de l'ordinateur.

Dans le même ordre d'idées, le documentaire *Herménégilde: vision d'un pionnier du cinéma québécois* produit en 1975 par Richard Lavoie contient d'abord la biographie d'Herménégilde Lavoie, mais aussi un reflet assez exact des plaisirs de la vie québécoise. Le film de Richard Lavoie allie certes le plaisir du spectateur au contentement du réalisateur. Le périple effectué par le visionneur lui permet d'explorer le Québec par sa géographie et surtout sa démographie à une certaine époque du XXI^{ème} siècle. En plus d'être agréable à regarder, cette production documentaire englobe les principales caractéristiques de la société québécoise des années 30-40. Ce en quoi, elle aborde les aspects économique, culturel, artistique et sportif en évolution dans notre province. Le producteur éprouve probablement la satisfaction de communiquer au public les façons d'être et de vivre du Québécois d'une époque, négligeant les problèmes auxquels il est confronté. Richard Lavoie s'exerce donc à promouvoir les avantages de la vie au Québec

6. *Ibid.*, p. 291.

par l'intermédiaire de l'objectif de la caméra qui s'identifie à la vision qu'Herménégilde Lavoie avait de son pays. Cette prospérité rend-elle compte de la qualité de vie de tous les gens de cette époque? Nous croyons que non. La faiblesse de ce documentaire se situerait dans l'absence d'un des côtés de la médaille. Il nous permet d'observer ce qui est beau dans la société québécoise d'une ère bien précise; toutefois, le film oublie de nous montrer les aspects problématiques de la vie de gens moins fortunés constituant le reste de la population.

Au moment de conclure la première partie de ce chapitre, il faut se rappeler que la plupart des films documentaires québécois de la décennie 70 sont basés sur un thème particulier. Le développement de ce sujet permet, en général, au réalisateur d'atteindre son objectif tout en soulevant des problèmes sociaux et politiques ou les deux simultanément. Quant aux documentaires analysés dans le présent mémoire, ils traitent souvent des rapports entre les êtres humains et des problèmes qu'ils suscitent. Le citoyen y est d'abord présenté dans son univers particulier; ce microcosme est ensuite intégré dans un ensemble plus complet appelé la société globale. Ces deux grandes composantes nous permettent de dégager une mentalité ou plusieurs idéologies coexistant au même endroit, au même moment. On demeure convaincus que les films documentaires québécois des années 70 réunissent, dans une certaine mesure, les principaux courants idéologiques, les certitudes, les inquiétudes et les angoisses de toute une population.

Bref, les documentaires étudiés dans ce mémoire nous font apparaître une production cinématographique axée sur la culture et la didactique. Toutefois, cette production met en évidence une société québécoise qui, tout en voulant se libérer de plusieurs contraintes socio-politiques, continue sa marche vers une identité ethnique dont la personnalité fera un jour sa marque dans le monde entier. Reconnaissons que ce recul de vingt ans a permis de constater un changement de l'image du Québec sur le plan international. Plusieurs personnalités importantes recherchaient cette transformation sociale durant les années 70 au Québec.

II. La synthèse des principales caractéristiques idéologiques

Dans ce deuxième volet du quatrième chapitre, nous allons, bien sûr, puisque c'est le champ de notre étude, essayer d'éclaircir certains paramètres relatifs à l'ensemble des productions cinématographiques documentaires des années 70 au Québec. Pour ce faire, nous favoriserons un classement des principales caractéristiques et des éléments descriptifs s'apparentant à chacun des réalisateurs de ladite période. On tentera d'éviter d'établir des catégories comme si nous avions affaire à un cinéma d'auteur en distinguant les traits personnalisants des cinéastes étudiés précédemment dans cet ouvrage.

Commençons par Pierre Perrault dont l'oeuvre analysée date de 1970. Chez ce réalisateur, la pensée dominante est surtout la recherche d'une identité propre aux Québécois. Ses documentaires sont souvent

des études ethnographiques dont l'idéologie repose sur ce qu'on peut appeler le fait "d'appartenance". Le nationalisme de ce réalisateur souligne la réalité québécoise de préférence aux faits français ou anglo-saxon du Québec des années 70.

Pour sa part, Denys Arcand aborde sérieusement le problème des syndicats de l'industrie. Dans un documentaire intitulé *On est au coton* produit en 1971, il prend à partie les difficultés des travailleurs du textile. L'évolution du monde syndical occupe donc une place importante dans ce documentaire; on peut aussi y remarquer des indices qui indiquent vraiment son attachement à la classe prolétarienne du Québec. Par ailleurs, ce jeune réalisateur traite avec humour certains aspects socio-politiques des gens du Québec. Dans *Québec: Duplessis et après...* il offre au spectateur des scènes et des prises de vues souvent humoristiques et parfois ironiques. En fait, les films documentaires d'Arcand présentent l'état des choses de deux façons opposées: une première tend à rendre compte d'une situation d'une façon plutôt objective, la seconde est nettement humoristique. Ces deux traits particuliers de ses documentaires consacrent certes son grand talent de cinéaste.

Arthur Lamothe se porte à la défense des minorités autochtones du Nord québécois. Son documentaire *Ntesi Nana Shepen* est une preuve de son engagement ethno-politique. Pour ce cinéaste, le cinéma-réalité devient ce qu'on pourrait qualifier d'outil de conscientisation. Pour peu qu'on les regarde avec attention, les documentaires de Lamothe nous donnent accès à des informations parfois scientifiques; ce procédé ne gâche en rien la valeur artistique de ses oeuvres cinématographiques.

graphiques. Chez lui comme chez Perrault resurgit la question de "survivance" des peuples minoritaires auxquels il veut apporter sa protection. On peut sans doute affirmer que ce cinéma documentaire d'avant-garde se caractérise par une tentative constante de révéler à l'ensemble de la société ce qu'elle ignore.

Parmi les documentaires produits au cours de la décennie 1970 au Québec, certains peuvent être classés comme des oeuvres destinées à l'animation sociale ou au reflet sociologique. *Les filles c'est pas pareil* d'Hélène Girard, *Les vrais perdants* d'André Mélançon et *Corridors* de Guy Dufaux et Robert Favreau sont des films documentaires qui touchent de près l'éducation des enfants. Dans chacune de ces oeuvres, l'accent est porté sur les méthodes novatrices concernant les différents apprentissages des enfants. Les transformations préconisées par le ministère de l'Éducation du Québec s'adressent surtout à l'enseignement aux jeunes des cours primaire et secondaire.

Hélène Girard montre une nouvelle façon de vivre pour les femmes de demain; carrément influencée par les grands courants féministes des années 70 au Québec, elle définit l'avenir des adolescentes de la polyvalente qui auront bientôt accès à des occupations traditionnellement réservées aux garçons. C'est la libération de l'adolescente. Ainsi la société sera transformée d'une façon méliorative par une femme avec de nouveaux horizons.

Quant à André Mélançon, il ouvre la polémique avec le sujet des activités parascolaires destinées à former des champions ou cham-

pionnes dans le domaine des sports et des virtuoses dans le domaine des arts. Son documentaire *Les vrais perdants* est une animation sociale qui s'avère une critique acerbe de l'attitude des parents au sujet de l'exploitation des talents particuliers de leur progéniture.

On voulait alors entendre parler de l'avenir des enfants moins fortunés. *Corridors* de Dufaux et Favreau illustre bien la situation d'une famille défavorisée dont les enfants ne peuvent espérer poursuivre de longues études. La vie pour ceux-là s'annonce comme un "corridor" d'où il est difficile de sortir. Le documentaire fait ressortir le sentiment d'insécurité matérielle qui hante toute la famille. Alain, un des deux fils, est ce qu'on pouvait qualifier, à l'époque, un enfant des normes, cause du classement que l'on faisait à la fin des études secondaires au Québec d'alors.

Pour ce qui est de Richard Lavoie, on peut le caractériser par sa recherche de l'esthétique cinématographique. Tout en faisant la biographie d'Herménégilde Lavoie, son père, sa caméra décrit habilement et subtilement le mode de vie des Québécois des années trente et quarante. Ce cinéaste est un virtuose de la continuité scénique se caractérisant par l'usage de raccords à la fois esthétiques et significatifs fabriqués à partir d'un amalgame d'artifices techniques ainsi que d'éléments naturels.

Dans un autre ordre d'idées, Jacques Godbout fournit, dans le documentaire *Deux épisodes dans la vie d'Hubert Aquin*, des renseignements biographiques concernant la vie d'Hubert dont il révèle l'obses

sion persistante à vouloir remodeler la société selon ses propres convictions. Ce film dont l'approche structurale se caractérise par l'alternance d'entrevues, de dialogues et d'enregistrements, raconte d'une façon détaillée, la vie du personnage principal. Le premier épisode permet au spectateur d'appréhender les intentions et les rêves les plus intimes d'Hubert Aquin. Ce que l'on découvre dans cette première partie du documentaire sont les signes avant-coureurs de l'évolution de la dépression de l'écrivain. Par contre, le deuxième épisode explique assez ostensiblement les échecs et les déboires de l'homme qu'était Hubert pour en arriver à déceler les raisons de son découragement et de son suicide.

En outre, il faut mentionner, qu'en 1973, Peter Foldes crée un documentaire d'animation en se servant des possibilités infinies offertes par l'ordinateur. Il exploite alors la précision et la concision de ce nouvel outil pour élaborer la plupart de ses trucages. On pourrait croire qu'une partie de son objectif tendait également à démontrer une amélioration technologique importante de l'ère moderne: le dessin exécuté au moyen de l'ordinateur. Il n'est pas illusoire d'avancer que ce genre de documentaire fait la preuve incontestable du progrès d'un art souvent oublié: le cinéma d'animation.

Cette présentation du tableau-synthèse inclut le documentaire *Raison d'être* de Yves Dion réalisé en 1977. Ce film regorge de renseignements d'ordre scientifique et médical; son thème est universel: ce sont les maladies incurables. Les monologues et les dialogues de personnes atteintes de cancer (Micheline et François) confirment avec simplicité la réelle valeur de l'existence.

Ce bref résumé de la matière va certes intéresser les gens qui se pencheront ultérieurement sur la production documentaire québécoise des années 70 au Québec parce qu'il représente, d'une certaine manière, l'essentiel des traits particuliers de l'idéologie de quelques cinéastes dont les oeuvres nous ont semblé marquantes parmi tous les documentaires produits au Québec pendant cette période. Le tableau-synthèse qui va suivre tente de faire certains regroupements significatifs qui ont été ressentis lors des analyses élaborées dans la majorité des chapitres qui constituent ce mémoire.

**Tableau-synthèse des caractéristiques dominantes du
fondement de l'idéologie de plusieurs documentaires
québécois des années 1970 à 1980**

Réalisateur	Documentaire de référence	Années de production	Caractéristiques dominantes	Éléments des-cripifs
Pierre Perrault	Un pays sans bon sens	1970	Des idées proposées et non imposées	Nationalisme et recherche d'identité
Denys Arcand	On est au coton	1971	Apologie du prolétariat	Syndicalisme
	Québec: Duplessis et après...	1972	Humour et ironie	Aspect socio-politique
Hélène Girard	Les filles c'est pas pareil	1974	Animation sociale	Société nouvelle
André Mélançon	Les vrais perdants	1978	Animation sociale	B.A.E.Q.
Richard Lavoie	Herménégilde: vision d'un pionnier du cinéma québécois	1976	Renseignements biographiques	Esthétique artistique et vie sociale
Jacques Godbout	Deux épisodes dans la vie d'Hubert Aquin	1979	Renseignements biographiques	Habitudes de vie et non-insertion sociale
Arthur Lamothe	Ntési Nana Shepen	1975	Outil de conscientisation: ce qui est ignoré et ce qui est révélé	Les peuples du Nord du Québec
Georges Dufaux	Au bout de mon âge	1975	Reflet sociologique	Thème universel
Peter Foldes	La faim	1973	Reflet sociologique	Description d'une journée typique au moyen de l'ordinateur
Yves Dion	Raison d'être	1977	Reflet sociologique	Thématique universelle
Guy Dufaux et Robert Favreau	Corridors	1980	Reflet sociologique	Référence aux enfants des normes

Conclusion

Assurément, tout peut devenir plus parfait dans la mesure où on y met le travail nécessaire. Retenons que sur le plan technique, les années 70 ont laissé apparaître une amélioration substantielle dans la recherche esthétique de montage du documentaire cinématographique québécois. Les Perrault, Arcand, Lamothe, Godbout, pour ne nommer que ceux-là, ont réalisé des documentaires dont le montage exprimait plusieurs réalités québécoises de leur époque de production. Certains d'entre eux (Perrault, Arcand, Lamothe) parviennent à mettre à l'écran cette volonté encore adolescente d'une reconnaissance culturelle des valeurs de notre province à l'intérieur d'un pays où les autres provinces ne sont pas de la même origine. Pour d'autres (Dion, Girard, Dufaux et Favreau), leur message est le plus souvent un renvoi à des problèmes sociaux de la vie quotidienne.

Il faut bien le dire, le cinéma direct, pendant longtemps appelé le cinéma-vérité, tend vers une objectivité qui le différencie du cinéma à caractère fictionnel. Or, les documentaristes québécois des années 70 ont, d'après nous, poursuivi cette tendance. On doit, par ailleurs, mentionner qu'une partie considérable des documentaires que nous avons analysés, ont traité de sujets où il était relativement facile d'être objectif. Citons en exemple le documentaire *Raison d'être* de Dion où l'ensemble du film est plus un recueil d'informations scientifiques et psycho-sociologiques qu'une prise de position très nette sur un comportement politique. Un tel film documentaire reflète une réalité

sociale: les maladies incurables. C'est en nous montrant les faits par le truchement d'une caméra neutre que Dion demeure plutôt objectif.

Par contre, le cinéma documentaire de Perrault, Arcand, Lamoth et Godbout ne peut être totalement objectif. On peut sans doute affirmer que plusieurs des films de cinéma direct de ces réalisateurs comme *Québec: Duplessis et après...* de Denys Arcand et *Un pays sans bon sens* de Perrault expriment des opinions politiques très claires. L'usage du direct n'est donc, pour ces cinéastes, qu'un moyen de communiquer au spectateur des idées politico-sociales véritablement subjectives. Le direct ayant servi, dans plusieurs de ces productions, à atténuer les contours trop politisés d'une volonté réelle de changement sociaux au Québec d'alors.

Le cinéma direct: réalité ou fiction? Le cinéma documentaire de Perrault ne peut s'apparenter qu'à une seule de ces caractéristiques. Le cinéma-vérité, comme le cinéma de fiction, n'existe jamais à l'état pur. Dans *Un pays sans bon sens*, on décèle une certaine scénarisation et un montage particulier. Par conséquent, il est logique d'avancer qu'il subsiste, dans ce cas du moins, une contamination de genre usuelle au cinéma. Et ce qu'il faut retenir en ce qui concerne les documentaires québécois des années 1970 à 1980, c'est que la fiction colore d'une manière parfois perceptible l'assemblage à l'origine de la fabrication du film-document.

Aussi, on ne doit pas oublier que plusieurs documentaires québécois des années 70 avaient des objectifs d'ordre pédagogique et

didactique. Il s'agit de penser aux productions qui s'intitulent *Les vrais perdants* d'André Mélançon et *Les filles c'est pas pareil* d'Hélène Girard. Ces deux oeuvres sont plus que des divertissements, elles peuvent aussi être utilisées en pédagogie même si leur thème respectif est relié de près à la valeur de l'enseignement au Québec. Plusieurs documentaires ont fait partie d'une pratique courante de l'usage du matériel audiovisuel dans les écoles secondaires québécoises. Cette pratique nous laisse croire que le direct était et demeure avant tout un cinéma de communication et d'action sociale au sens large de son appellation.

Bref, dans ce mémoire, notre recherche nous a permis de constater que l'évolution du cinéma documentaire québécois s'est faite en suivant plusieurs vecteurs dont la technique, l'esthétique, l'ethnologie, la pédagogie et enfin la politique. Ces quelques regards sur le cinéma direct québécois des années 70 ont contribué à nous faire constater que peu importe sa nationalité et sa couleur, le cinéma-vérité demeure une production filtrée ainsi que médiatisée. La communication engendrée, par cette forme de cinéma, tend à s'approcher de la production neutre d'une réalité, mais derrière le produit final, se cachent les manipulations habiles du cinéaste, exploitant au moyen de sa caméra participante ou non participante, un nombre incalculable de façons de représenter l'événement.

De plus, une partie des réalisations documentaires des années 70 au Québec nous semble une suite logique des aspirations socio-politiques que la révolution culturelle des années soixante avait mises au monde. Dans plusieurs des documentaires étudiés, nous percevons

l'homme et la nature, la réalité et le rêve, la misère et l'aisance, comme dans un grand livre qui aurait la mission de faire l'apologie d'une province canadienne isolée culturellement dans un contexte nord-américain dont les idéaux sont sensiblement lointains des désirs fondamentaux québécois.

Par la suite, notre démarche a aussi été un moyen de découvrir que les réalisateurs du cinéma direct québécois des années 70 étaient à la poursuite de trois valeurs espérées par le consommateur de ce type de cinéma; ce sont: la vérité, la réalité et l'authenticité. C'est aussi dans un élan de cinéma de liberté parfois clandestin que la caméra le plus souvent neutre, spontanée de nos cinéastes a tenté d'enrichir, de façon souvent adroite et esthétique, la production documentaire québécoise française de cette époque. On assiste à une prise de conscience des principaux problèmes de la société par l'intermédiaire de films de cinéma-vérité qui délaissent la critique sociale des années soixante pour la recherche d'identité. Enfin, la représentation démystifiante de la collectivité québécoise amorcée par les documentaristes des années 1970 à 1980 révèle, dans plusieurs documentaires analysés, l'événement, le fait, le réel d'une façon neutre inévitablement subjective.

En terminant, il semble important de souligner que la notion de montage esthétique au cinéma direct, comme au cinéma de fiction, ne dépend plus de règles et de normes précises. On sait que dans la première partie du vingtième siècle, certains grands réalisateurs de cinéma de fiction comme Eisenstein, Bazin, Weine (expressionnisme

allemand) exécutaient leur assemblage selon des coordonnées formelles particulières. Plusieurs cinéastes documentaires ont emboîté le pas dans la même direction. Nous n'avons qu'à penser à Vertov, Ivens et Marker dont les plans et les séquences peuvent se rapprocher, entre autres, du montage-gravure expressionniste. Toutefois, de nos jours et surtout au cinéma documentaire québécois des années 70, le montage est avant tout un assemblage exigé par la progression du développement d'une idée à l'intérieur de l'oeuvre cinématographique: il devient donc impossible de le caractériser ou de le classer dans une catégorie formelle quelconque: on le définira comme une espèce de discours visant la communication parce que son résultat, le film, s'approprie l'attention et les émotions du public. Pour ce qui est de l'esthétique, au cinéma ainsi que dans toutes les autres formes d'art, elle réfère à la conception du Beau¹ qui, selon Pierre Sorlin, n'a pas de modèle préalablement conçu. Or, dans l'évolution fondamentale et idéologique du cinéma documentaire québécois de la décennie 1970 à 1980, un trait particulier domine tous les autres: la créativité, en tant que qualité essentielle chez un réalisateur.

1. Pierre Sorlin. *Esthétiques de l'audiovisuel*, p. 81.

FILMOGRAPHIE

DOCUMENTAIRES ANALYSÉS

AU BOUT DE MON ÂGE. 1975. 85 min. N. & b. Réal.: Georges Dufaux
Prod.: ONF.

CORRIDORS. 1980. 55 min. N. & b. Réal.: Guy Dufaux et Robert Favreau
Prod.: Productions Prisma.

DEUX ÉPISODES DANS LA VIE D'HUBERT AQUIN. 1979. 56 min.,
sec. Coul. Réal.: Jacques Godbout. Prod.: Québec ONF.

FAIM (LA). 1973. 11 min. N. & b. Réal.: Peter Foldes. Prod.: ONF.

FILLES C'EST PAS PAREIL (LES). 1974. 57 min. Coul. Réal.: Héli
Girard. Prod.: Ottawa. Société nouvelle.

**HERMÉNÉGILDE: VISION D'UN PIONNIER DU CINÉ
QUÉBÉCOIS.** 1976. 53 min. Coul. Réal.: Richard Lavoie et Georges Jardon
Prod.: Films Lavoie.

NTESI NANA SHEPEN I, II, III. 1975. 165 min. Coul. Réal.: Arth
Lamothe. Prod.: Ateliers audio-visuels du Québec.

ON EST AU COTON. 1971. 160 min. N. & b. Réal.: Denys Arcand. Prod.
ONF.

QUÉBEC: DUPLESSIS ET APRÈS.... 1972. 115 min. N. & b. Réal.: Der
Arcand. Prod.: ONF.

RAISON D'ÊTRE. 1977. 78 min. N. & b. Réal.: Yves Dion. Prod.: ONF.

UN PAYS SANS BON SENS. 1970. 118 min. N. & b. Réal.: Pierre Perrault. Prod.: Montréal: Lidec.

VRAIS PERDANTS (LES). 1978. 93 min. Coul. Réal.: André Mélançon. Prod.: Québec: ONF.

FILMOGRAPHIE COMPLÉMENTAIRE

Nous désirons rappeler au lecteur que la liste des documentaires mentionnés à titre de filmographie complémentaire constitue un aperçu succinct des films de cinéma direct ayant servi de base à l'analyse élaborée dans le présent mémoire. Remarquons également que certaines de ces productions ne sont pas québécoises et se situent à l'extérieur de la période de réalisation des films étudiés soit 1970 à 1980.

ACADIE, L'ACADIE!?! (L'). 1971. 118 min. Son., n. et b. Réal.: Pierre Perrault. Prod.: ONF.

À SAINT-HENRI LE 5 SEPTEMBRE. 1961. 42 min. Son., n. et b. Réal.: Hubert Aquin. Prod.: ONF.

C'EST VOTRE PLUS BEAU TEMPS. 1973. 100 min. Son., n. et b. Réal.: Alain Dostie. Prod.: ONF.

ÉVÉNEMENTS D'OCTOBRE (LES). 1974. 87 min. Son., coul.; n. et b. Réal.: Robin Spry. Prod.: ONF.

FESTIN DES MORTS (LE). 1964. 80 min. Son., n. et b. Réal.: Fernand Dansereau. Prod.: ONF.

FILLES DU ROY (LES). 1974. 56 min. Son., coul. Réal.: Anne-Claire Poirier. Prod.: ONF.

FLEURS C'EST POUR ROSEMONT (LES). 1969. 51 min.: muet. Coul., n. et b. Réal.: Jacques Giraldeau. Prod.: ONF.

GROS-MORNE. 1967. 61 min. Son., coul. Réal.: Jacques Giraldeau. Prod.: [s.l.: s.n.].

GUERRE D'UN SEUL HOMME (LA). 1981. 107 min. Son., n. et b. Réal.: Edgardo Cozarinsky. Prod.: Marion's Film's.

HOMME À LA CAMÉRA (L'). 1929. 70 min. Muet, n. et b. Réal.: Dziga Vertov. Prod.: Vufku.

JUSTE POUR PARTIR LE MONDE. 1974. 70 min. Son., coul. Réal.: Charles Binamé. Prod.: Office de radio-télé-diffusion du Québec.

LETTRE DE SIBÉRIE. 1957. 62 min. Son., coul. Réal.: Chris Marker. Prod.: Argos-films (Procinex).

MAÎTRES FOUS (LES). 1953. 29 min. Son., coul. Réal.: Jean Rouch. Prod.: Films de la Pléiade.

MONSIEUR JOHN GRIERSON. 1973. 58 min. Son., coul. Réal.: Roger A. Blais. Prod.: ONF.

NANOOK OF THE NORTH. 1922. 60 min. Muet, n. et b. Réal.: Robert J. Flaherty. Prod.: Revillon Frères. Royal Pictures.

NOCE C'EST PAS FINIE (LA). 1971. 87 min. Son., n. et b. Réal.: Léonard Forest. Prod.: ONF.

OPÉRATION BOULE DE NEIGE. 1969. 26 min. Son., n. et b. Réal.: Bonnie Sherr Klein. Prod.: ONF.

POUR LA SUITE DU MONDE. 1963. 105 min. Son., n. et b. Réal.: Pierre Perrault. Prod.: ONF.

QUÉBEC À VENDRE. 1977. 59 min. Son., coul. Réal.: ONF. Prod.: [s.l.: s.n.].

QUÉBEC SOFT. 1985. 26 min. Son., coul. Réal.: Jacques Godbout. Prod.: ONF.

RAIN. 1929. 19 min. Muet, n. et b. Réal.: Joris Ivens et Franken Mannus.
Prod.: Capi-Hollande.

RICHESSSE DES AUTRES (LA). 1973. 94 min. Son., coul. Réal.: Maurice
Bulbulian. Prod.: ONF.

SERVANTES DU BON DIEU (LES). 1978. 90 min. Son., coul. Réal.: Diane
Létourneau. Prod.: Productions Prisma.

TEMPS DES BOUFFONS (LE). 1993. 14 min. Son., coul. Réal.: Pierre
Falardeau. Prod.: [s.l.: s.n.].

TRACES DU RÊVES (LES). 1986. 96 min. Son., coul. Réal.: Jean-Daniel
Lafond et Pierre Perrault. Prod.: ONF.

BIBLIOGRAPHIE

Notes: oeuvres citées

Crittenden, Roger, *Le montage*, Paris, Édilig, 1989, 168 p.

Hautreux, Françoise, *Indices du cinéma documentaire*, Paris-Nanterre Université de Paris X, 1988, 161 p.

Jurgenson, Albert et Sophie Brunet, *Pratique du montage*, Paris Fondation européenne des métiers de l'image et du son, 1990, 184 p.

La Rochelle, Réal et Gilbert Maggi, *Périodique Champ libre 1*, Montréal Éditions Hurtubise, Juillet 1971, 147 p.

La Rochelle, Réal et Gilbert Maggi, *Périodique Champ libre 3*, Montréal Comité d'information politique, Automne 1972, 100 p.

Lever, Yves, *Histoire générale du cinéma au Québec*, Montréal, Boréal 1988, 544 p.

Mitry, Jean, *Esthétique et psychologie du cinéma*, Paris, Éditions universitaires, tome 1, 1963, 426 p., tome 2, 1965, 466 p.

Monier, Pierre, *Cinétrucages et effets spéciaux 8-9-5-16*, Paris, Édition Paris P. Montel, 1971, 149 p.

Patry, Yvan, *Jean-Pierre Lefebvre*, Montréal, Presses de l'Université de Québec, 1971, 229 p.

Sorlin, Pierre, *Esthétiques de l'audiovisuel*, Paris, Nathan, 1992, 223 p.

Sorlin, Pierre, *Sociologie du cinéma: ouverture pour l'histoire de demain* Paris, Aubier-Montaigne, 1971, 319 p.

Villain, Dominique, *Le montage au cinéma*, Paris, Seuil, 1991, 157 p.

Weber, Alain, *Idéologies du montage ou l'art de la manipulation*, Paris
L'Harmattan, 1982, 191 p.

BIBLIOGRAPHIE GÉNÉRALE

Agel, Henri, *Robert J. Flaherty*, Paris, Seghers, 1965, 191 p.

Bazin, André, *Qu'est-ce que le cinéma?*, Paris, Les Éditions du Cerf, 1985, 372 p.

Burder, John, *La technique du montage 16 mm*, Paris, Dujarric, 1985, 157 p.

Ciment, Gilles, *Cinéma et bande dessinée*, Courbevoie, CinémAction, 1990, 280 p.

Cournoyer, Jean, *Dictionnaire des noms propres au Québec*, Montréal Stanké, 1993, 951 p.

Eisenstein, Sergei, *Ma conception du cinéma*, Paris, Édition Buchet/Chastel, 1971, 237 p.

Fresnais, Gilles, *Son, musique et cinéma*, Chicoutimi, Gaétan Morin Éditeur, 1980, 232 p.

Godard, Jean-Luc, *Godard par Godard: les années Karina (1960 à 1967)* Paris: Flammarion, 1990, 186 p.

Grierson, John, *Grierson on the Movies*, London; Boston; Faber and Faber, 1981, 200 p.

Marker, Chris, *L'Homme et sa liberté: jeu pour la veillée*, Paris, Seuil, 1949, 93 p.

Marsolais, Gilles, *L'Aventure du cinéma direct*, Paris, Éditions Seghers, 1974, 495 p.

Perrault, Pierre, *Caméramages*, Montréal, Éditions de l'Hexagone; Paris: Édilig, 1983, 127 p.

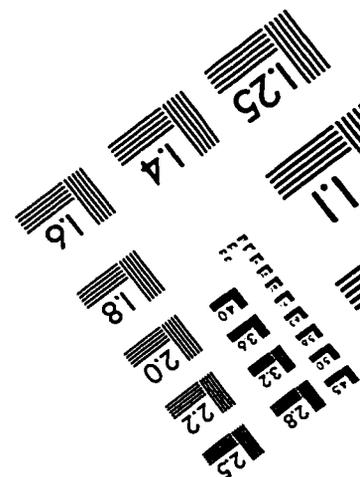
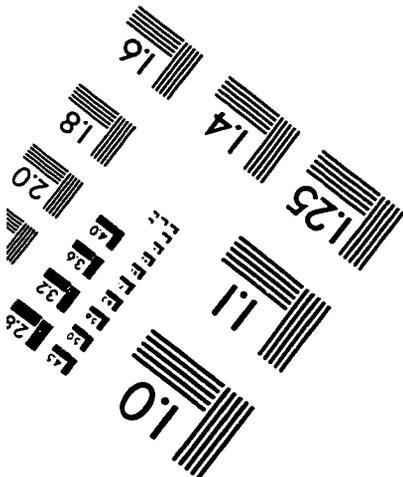
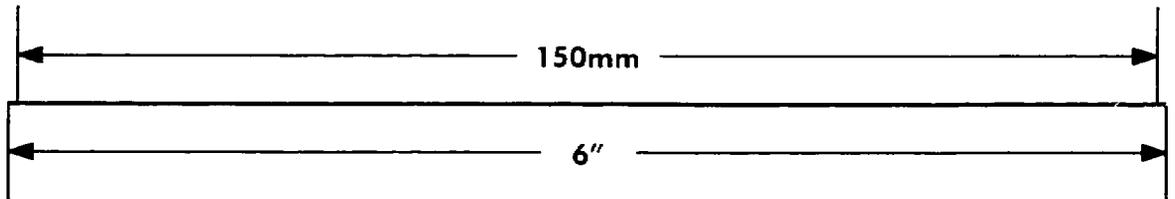
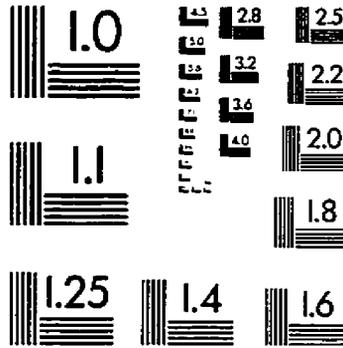
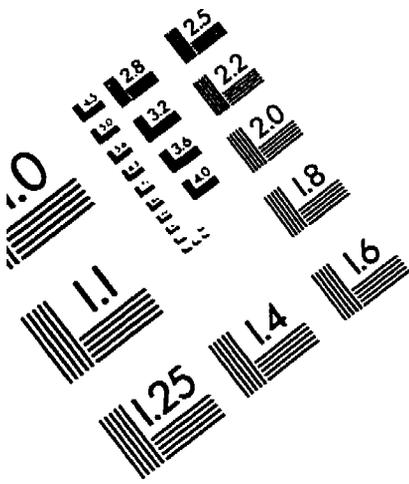
Rouch, Jean, *La religion et la magie Songhay*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1989, 377 p.

Schnitzer, Luda et Jean Schnitzer, *Vsevolod Poudovkine*, Paris, Seghers, 1966, 190 p.

Sorlin, Pierre, *Mass Media*, New York; Routledge, London, 1994, 158 p.

Zalzam, A., *Joris Ivens*, Paris, Seghers, 1963, 188 p.

TEST TARGET (QA-3)



APPLIED IMAGE, Inc
1653 East Main Street
Rochester, NY 14609 USA
Phone: 716/482-0300
Fax: 716/288-5989

© 1993, Applied Image, Inc., All Rights Reserved