

La représentation du nationalisme québécois dans l'œuvre cinématographique de Pierre Perrault, 1961-1971

Mathieu Bureau Meunier

Résumé

Cet article traite de l'une des idéologies dominantes de la Révolution tranquille, le néonationalisme. Ce que nous tentons de faire, c'est d'analyser ce courant de pensée à travers le regard d'un des protagonistes du mouvement, le cinéaste Pierre Perrault. Nous voulons savoir de quelle façon celui-ci se représentait la nation et comment il a interprété les bouleversements sociopolitiques des années 1960 et 1970. Pour ce faire, nous nous attardons sur ses cinq premiers longs métrages, réalisés et commercialisés entre 1961 et 1971. Ce que ces films nous enseignent, c'est que la représentation du nationalisme que Perrault a mise de l'avant passe par l'indépendance du Québec. Néanmoins, pour que la nation puisse être souveraine, les Québécois devaient d'abord être en mesure de se nommer, de s'ancrer dans leur passé et dans un projet collectif. Ensuite, ils devaient prendre conscience de ce qui nuisait à leur épanouissement pour finalement s'émanciper en prenant possession de leur territoire autant physique que culturel et politique.

« On sait ben que c'était dur. [...] Le matin le *cook* passait y'était à peu près 3h30; *wake up* mes bons amis! Ça, ça voulait dire debout [sic]¹. » C'est en ces termes que Louis Harvey, cultivateur de l'Isle-aux-Coudres et protagoniste du film *Un pays sans bon sens* (1970), se confie au cinéaste Pierre Perrault, en souvenir de l'époque où il travaillait comme bûcheron. Cependant, ces mêmes mots prennent un sens complètement différent une fois repris par Perrault. Ils deviennent l'annonce d'un projet de société².

Dans les années 1950, une nouvelle classe moyenne a émergé au Québec et de cette dernière, plusieurs groupes d'intellectuels regroupés autour de certaines institutions, tels *Le Devoir* ou l'Institut d'histoire de l'Université de Montréal, se sont fait entendre en proposant une vision différente du politique et une autre façon de se représenter la nation québécoise. S'opposant au duplessisme, au conservatisme, à l'idéalisme, à l'apolitisme, au cléricanisme et au provincialisme de l'idéologie traditionnelle, ils ont redéfini le nationalisme en plaçant l'État québécois

au centre de la vie sociale et politique³. Avec l'État-providence comme valeur clé, ce courant de pensée s'est centré davantage sur un avenir à bâtir, sur le développement économique du Québec et son contrôle par les Québécois que sur la survivance de la race⁴. C'est à cette même époque que Perrault fait ses débuts à la radio d'abord, puis comme cinéaste avec la série *Au pays de Neufve-France*.

Cette nouvelle forme de nationalisme a rapidement gagné en popularité pour s'institutionnaliser et toucher toutes les classes de la société à partir de l'arrivée au pouvoir des Libéraux de Jean Lesage en 1960. Ce sont les débuts de la Révolution tranquille. Bien qu'il n'y ait pas de consensus sur sa signification ou sa chronologie⁵, les historiens s'entendent pour dire que cette « révolution », inaugurée par les changements sociaux des années 1940 et 1950, constitue une rupture sur le plan politique. Il s'agit d'une période où l'interventionnisme, le modernisme et la promotion nationale des Québécois francophones vont de pair⁶. Le développement de l'État québécois, son changement d'orientation, par rapport au gouvernement de Duplessis, ainsi qu'une volonté d'émancipation politique marquent la décennie 1960.

Ce qui est proposé dans cet article est une analyse de cette idéologie qu'est le néonationalisme. Pour ce faire, nous portons notre attention sur le cinéaste et poète Pierre Perrault. Ce dernier a filmé ses contemporains et interprété les chamboulements sociopolitiques avec sa caméra. Celle-ci est devenue pour lui un outil de prise de conscience nationale⁷. La question du pays est une notion centrale dans l'ensemble de son œuvre cinématographique et pour cette raison, il est intéressant de s'attarder sur ses films⁸. Le message politique qu'il a mis de l'avant le rapproche du mouvement néonationaliste et nous croyons que son point de vue, celui d'un intellectuel et d'un artiste engagé, nous permet d'approfondir nos connaissances sur cette décennie phare de l'histoire récente du Québec et sur ce mouvement idéologique.

L'œuvre cinématographique de Perrault fut produite par l'Office national du film (ONF). Ce faisant, il a rejoint un regroupement de cinéastes qui ont participé au renouvellement du septième art tout en tentant d'établir de nouvelles constructions identitaires⁹. Ils ont voulu représenter le peuple québécois, sortir des rangs de l'élite et donner la parole à ceux qui ne l'avaient pas¹⁰. Pour ce faire, ils ont inventé une nouvelle pratique cinématographique: le cinéma direct. Selon l'historien du cinéma et professeur au Département de communications de l'Université Laval, Jean-Pierre Sirois-Trahan, « Le cinéma direct tente de cerner “sur le terrain” la parole et le geste de l'homme en action, placé dans un contexte naturel, ainsi que l'évènement au moment où il se produit¹¹. »

De cette façon, nous nous inscrivons dans un courant historiographique qui préconise l'utilisation du cinéma comme source principale pour l'étude historique. Bien que les historiens se soient penchés sur les liens entre l'histoire et le cinéma dès les débuts de ce dernier¹², ce sont les Français

Marc Ferro et Pierre Sorlin qui furent les premiers à théoriser cette approche au début des années 1970¹³. Ils ont avancé que le cinéma, depuis son invention à la fin du XIX^e siècle, était une source essentielle dans la compréhension de l'histoire et du contexte sociopolitique des œuvres, ce dernier ayant une influence directe sur la création. Selon Ferro, dans ses études sur le cinéma soviétique, « le film peut témoigner d'une vérité absente ou cachée dans les textes [...] ils montrent l'envers du décor d'une société, "ses lapsus"¹⁴ ». C'est d'ailleurs l'approche théorisée par Ferro qui est utilisée pour cet article. Il s'agit de l'étude du contexte de production. Pour ce faire, le film est traité comme une image-objet. Il ne vaut pas seulement pour ce dont il témoigne, mais pour l'approche sociohistorique qu'il autorise¹⁵, le but étant de voir le reflet des problèmes et préoccupations de l'époque contemporaine à la création.

Ce que nous tentons de faire, c'est de mettre en relation le contexte historique avec le contenu des films de Perrault pour voir les liens qu'il y a entre sa filmographie et le mouvement néonationaliste québécois. Ce qui émane des longs métrages du cinéaste nous apporte une perspective d'analyse de ce mouvement et nous permet de voir ce qui unit le politique au culturel. Dans cette optique, nous étudions les cinq premiers films de Perrault pour savoir de quelle façon s'articulait le nationalisme dans l'œuvre du cinéaste entre 1961 et 1971. Comment se représentait-il la nation ? Ce cadre temporel correspond donc à la réalisation et à la commercialisation de ses cinq premiers longs métrages : *Pour la suite du monde*¹⁶ (1963), *Le règne du jour*¹⁷ (1967), *Les voitures d'eau*¹⁸ (1968), *Un pays sans bon sens*¹⁹ (1970) et *L'Acadie, l'Acadie???* (1971)²⁰. Le choix de ces films se justifie de trois façons. Premièrement, filmés entre 1961 et 1969, ils sont directement liés à la conjoncture sociopolitique du Québec de la Révolution tranquille. Les deux mandats du gouvernement libéral de Jean Lesage (1960-1966) avec les nombreux changements institutionnels propres aux revendications du néonationalisme ; l'Exposition universelle de 1967 à Montréal ; Mai 1968 et les mouvements de contestation à travers le monde ; les attentats du FLQ (Front de libération du Québec) ; les mouvements de décolonisation ; la popularité grandissante des mouvements souverainistes au Québec avec, entre autres, la création du Parti québécois en 1968 sont tous des événements qui ont marqué la période et qui ont été interprétés, directement ou indirectement, dans les cinq films choisis. Grâce à leur proximité avec le contexte sociopolitique et la technique cinématographique utilisée par Perrault, le cinéma direct, ces films nous permettent d'analyser cette période phare du néonationalisme. Deuxièmement, ils permettent de suivre l'évolution de la pensée de Pierre Perrault sur la question du nationalisme. C'est la question du pays qui est mise de l'avant, de la transformation du Québec en un État souverain. En outre, chacun des films aborde un aspect de cette prise de conscience en particulier et, une fois mis ensemble, ils forment un tout et nous renseignent sur la représentation que Perrault se faisait de la nation. Finalement, nous nous arrêtons aux cinq premiers films, car nous remarquons qu'il y a une rupture dans le message que transmet Perrault une fois *l'Acadie, l'Acadie???* (1971) terminé. Dans les films

analysés, c'est l'élaboration d'un projet de société qui est mis de l'avant. Tandis que dans les films qui suivent, le cycle abitibien²¹, il est question de la quête inachevée du peuple québécois, trahi par ses élites²².

La méthode employée pour analyser le contenu de notre corpus consiste à faire ressortir les scènes marquantes et les moments forts de chacun des films, autant les images que le réalisateur nous montre que les dialogues. Cette sélection doit bien évidemment se faire en lien avec la pensée de Perrault, avec le message que ce dernier tentait de passer. Il s'agit donc de trouver les scènes dans lesquelles la vision du cinéaste, ainsi que sa façon de se représenter la nation, est clairement définie et est en lien avec le contexte sociopolitique, c'est-à-dire les endroits où le réalisateur exprime son opinion et met de l'avant sa façon de voir l'avenir politique du Québec.

Avec cette analyse, ce que nous tentons de démontrer est que Perrault articule cinématographiquement son nationalisme de façon à démontrer la nécessité de l'indépendance du Québec. Pour que la nation puisse être souveraine, les Québécois devaient d'abord être en mesure de se nommer, de s'ancrer dans leur passé et dans un projet collectif. Ensuite, une prise de conscience sur ce qui pouvait nuire à leur épanouissement était nécessaire au projet de société que Perrault a mis de l'avant : l'émancipation politique et la prise de possession de leur territoire autant physique que culturel et politique.

L'article est donc divisé en trois sections. Tout d'abord, la quête de l'indépendance nationale du Québec passe, chez Perrault, par la dénomination du pays. Pour que la nation puisse exister, elle devait être en mesure de se nommer. De par ce fait, le cinéaste a accordé une grande importance au langage, ainsi qu'à la perpétuation de la mémoire et le rapport avec la collectivité. Ensuite, il sera question de la prise de conscience que devaient faire les Québécois pour comprendre, dans un premier temps, les problèmes économiques auxquels ils faisaient face pour, dans un deuxième temps, s'apercevoir du lien entre leur situation et la conjoncture sociopolitique. Ainsi, selon Perrault, ils seront en mesure de voir l'échec du système fédéraliste canadien. Finalement, la dernière section concerne la mise en place de l'indépendance politique, la prise de possession du territoire ainsi que le développement de l'État, outil qui permettra aux Québécois de parvenir à leurs fins.

Dénomination du pays

L'œuvre de Perrault a souvent été qualifiée de cinéma de la parole²³. Cette dernière fut l'un des éléments clés, un aspect important d'une nouvelle attitude que les Canadiens français avaient vis-à-vis d'eux-mêmes et de leur société²⁴. Cette affirmation d'un langage propre à leur culture, à leur vécu fut déterminante dans leur capacité à se nommer. Selon Michel Brûlé : « cette parole [...] constitue la "mise en forme" de la détermination des acteurs sociaux à prendre en main leur propre destinée, à exprimer directement leur identité et à s'affirmer dans le monde²⁵ ». Cette prise de

parole, cette dénomination, est donc devenue un facteur nécessaire à la construction de l'identité nationale²⁶ car chez Perrault, la nation est avant tout un peuple et ce dernier pour qu'il existe, doit être audible²⁷. Notre cinéaste nous a expliqué l'importance de cette dénomination dans l'émancipation politique de la nation à travers plusieurs personnages présentés dans ses films. Dans le documentaire *Un pays sans bon sens* (1970), le biologiste Didier Dufour insiste à plusieurs reprises sur cette importance : « si on veut se définir, on n'a peut-être pas le nom. On cherche un nom²⁸ ». Pour Didier Dufour, l'absence de dénomination entretient l'incapacité à définir sa propre identité et celle de la nation. De plus, tout au long du film, il apporte une réflexion sur le degré nécessaire de maturation d'un peuple pour qu'il puisse aspirer à l'indépendance avec l'exemple de ses souris canadiennes-françaises catholiques. En d'autres termes, à plusieurs reprises, nous voyons Didier dans son laboratoire manipuler des souris en se questionnant sur la souveraineté politique du Québec. Il fait un rapprochement entre la capacité d'adaptation des souris et la société canadienne-française. Par contre, plus sa réflexion progresse, plus il constate que le terme « Canadien français » n'est plus approprié pour qualifier les habitants du Québec. Ce sont des Québécois avec leur propre vécu, leurs propres caractéristiques. C'est ainsi que le qualificatif « canadiennes-françaises catholiques » pour désigner les souris de ses expériences disparaît pour faire place à des souris québécoises²⁹. À un autre moment, un Franco-manitobain qui habite à Paris, Maurice Chaillot, s'exprime sur sa difficulté d'être un Canadien français dans un milieu anglophone. S'adressant à Didier Dufour, il souligne que lorsqu'il se fait demander d'où il vient, il répond spontanément qu'il est Québécois, et ce, même s'il n'a jamais vécu au Québec³⁰. Ce qui n'exprime pas nécessairement le sentiment d'appartenance des francophones hors Québec, mais bien le malaise identitaire des Canadiens français. Ce changement de nom devient donc, pour Perrault, une affirmation identitaire profonde. Le terme « Québec » incarne véritablement le dénominateur commun des Canadiens français.

L'importance que Perrault accorde au langage se traduit par un cinéma appuyé par l'oralité. De cette façon, le cinéaste met de l'avant des hommes oubliés par la littérature, les images³¹. Dans cette prise de parole, Perrault revendique une langue propre à l'identité québécoise. Ce facteur, qui est une constante dans l'évolution du nationalisme au Québec, demeure un élément central dans l'œuvre du cinéaste. La nécessité de conserver cette langue est directement liée au développement, à l'épanouissement et à l'émancipation d'une nation, car cette dernière est nichée dans le langage, « lui seul a la capacité d'engendrer des communautés imaginées et de construire effectivement des solidarités particulières³² ». C'est à travers trois contre-exemples que Perrault a démontré son point. D'abord, dans *Un pays sans bon sens* (1970), il met en scène des Amérindiens et des Bretons en perte d'identité. Nous voyons que la perte de leur langue et de leur culture est intrinsèquement liée au déclin de leur nation. Ensuite, dans *L'Acadie, l'Acadie ?!* (1971), une étudiante acadienne souligne le lien qu'il

y a entre la perte d'identité et le langage. Elle se sent incapable d'exister dans une autre langue que la sienne.

Pour les Québécois, il est évident que cette langue qu'il fallait défendre et conserver était le français. C'est ce que l'on constate avec une des interventions de Léopold Tremblay, un habitant de l'Isle-aux-Coudres qui a participé aux quatre premiers longs métrages de Perrault : « La France c'est notre chez nous. Si on serait [sic] mal pris, on irait en France³³. » Cette citation ne fait pas référence à un attachement envers la France, mais bien à une volonté de vivre en français, et ce, à n'importe quelle condition. Nous allons y revenir plus tard.

La nécessité de se nommer pour exister ne passe pas seulement par la capacité des Québécois à se trouver une langue, mais aussi par leur capacité à s'ancrer dans une histoire et à en perpétuer la mémoire. C'est en bonne partie ce que Perrault démontre dans *Pour la suite du monde* (1963), le but étant d'inventorier une partie du passé collectif³⁴. Cette mémoire qui est mise de l'avant est, bien entendu, orale mais est aussi « transgénérationnelle³⁵ ». Elle est perceptible dans l'ensemble de la filmographie de Perrault. L'accent qui est mis sur les générations passées dans les deux premiers films, *Pour la suite du monde* (1963) et *Le règne du jour* (1967), se transfère progressivement sur les générations futures dans les trois suivants, *Les voitures d'eau* (1968), *Un pays sans bon sens* (1970) et *L'Acadie, l'Acadie ???* (1971). D'ailleurs, on remarque que la parole donnée aux jeunes adultes est très limitée jusqu'à *L'Acadie, l'Acadie ???* (1971). Alexis Tremblay, un patriarce que l'on voit fréquemment s'exprimer dans la trilogie de l'Isle-aux-Coudres³⁶, exprime parfaitement cette idée. Dans *Le règne du jour* (1967), lors d'une scène en Bretagne, il explique à sa femme Marie pourquoi il veut se procurer une maquette d'un des navires de Jacques Cartier : « Après moi, il y a du monde. Après toi, il y a du monde. Et tu transmets un peu de ton naturel pis moi le mien³⁷. »

Cette entreprise de dénomination nationale par la prise de parole et la transmission de l'histoire par voie orale est, pour Perrault, une démarche collective³⁸. Il illustre cette affirmation en soulignant la solidarité qui unit les différents protagonistes de ses films. Par exemple, dans *Pour la suite du monde* (1963), le projet de relancer la pêche au marsouin est entrepris par l'ensemble de la communauté. Tous les habitants de l'île y participent, les hommes du moins. Ils se sentent concernés et impliqués. La scène au cours de laquelle ils parviennent à attraper l'animal est d'ailleurs très évocatrice. Tous veulent toucher à leur prise³⁹. Dans *L'Acadie, l'Acadie ???* (1971), bien que les étudiants militent pour le droit à une éducation accessible et en français, ils vont jusqu'à défendre des personnes âgées qui se font imposer l'anglais dans leur foyer de retraite, sous peine d'expulsion. De plus, dans *Un pays sans bon sens* (1971), Didier fait constamment référence au sentiment d'appartenance à ce qu'il définit comme « l'album » (la nation), dans lequel chacun des

membres sont liés, du joueur de guimbarde à l'ingénieur d'Hydro-Québec, du biologiste à l'agriculteur de l'Isle-aux-Coudres.

À travers plusieurs de ses films, Perrault démontre que le peuple québécois, pour exister, doit d'abord être en mesure de se nommer, et ce, dans un langage distinct qui reflète une identité culturelle distincte. La prise de parole et l'articulation d'un passé commun en deviennent les principales manifestations. Et c'est à partir de ces mêmes manifestations que la mise en place d'un projet collectif d'émancipation politique devient possible.

Prise de conscience

Dans son œuvre, Perrault souligne également l'importance de rompre avec le traditionalisme. Bien que la mémoire et la langue restent des éléments importants dans sa conception du nationalisme, comme nous l'avons démontré précédemment, il mise davantage sur un avenir à bâtir que sur la glorification du passé. Dans les années 1960, la société québécoise change de règne⁴⁰. Elle passe d'une temporalité, d'une manière de vivre et d'interagir avec son environnement, à une autre conception sociale qui nécessite une adaptation à une nouvelle manière d'être et de vivre. Cela commence par le rejet des différents modèles référentiels passés pour que le peuple puisse se définir par rapport à lui-même et non plus en comparaison avec les modèles extérieurs. C'est ce que l'on observe principalement dans *Le règne de jour* (1967), dans lequel le cinéaste propose d'emblée le rejet des modèles étatsunien et français⁴¹. Ils deviennent complètement étrangers et ne sont plus d'aucune utilité pour l'identification communautaire⁴². La scène de la fête du cochon, où l'on observe en alternance la mise à mort d'un cochon en France et à l'Isle-aux-Coudres, nous montre, entre autres, ce transfert du modèle référentiel. En France, tandis que Léopold Tremblay achète un cochon, les habitants de l'Isle-aux-Coudres en abattent un. Bien qu'il ne s'agisse probablement pas du même animal, l'enchaînement des scènes le suggère. Cette transition de la France au Québec témoigne des origines françaises des Québécois. Par contre, le rituel qui entoure l'abatage de l'animal diffère complètement d'un endroit à l'autre. Ce qui met en évidence la distance culturelle qui sépare les deux peuples et le rejet du modèle français dans la définition de la communauté québécoise⁴³.

Bien que Perrault souligne l'importance de la tradition, il est aussi conscient que le mode de vie lié aux anciens n'est plus adapté à un Québec en pleine Révolution tranquille. Sans renier les acquis du passé, la conception qu'il se fait de la nation passe par le peuple et un avenir à bâtir. Selon l'historien Yves Lever, « il [Perrault] montre clairement qu'il faut regarder ailleurs pour s'inventer un avenir. Ce qui enlève tout passéisme⁴⁴ » à ses films. Les nombreux conflits générationnels que Perrault met en scène le démontrent bien. Dans la trilogie de l'Isle-aux-Coudres, les « vieux » et les « adultes » sont en opposition grandissante. Le patriarche Alexis Tremblay s'oppose au progrès et glorifie constamment le passé et les accomplissements des anciens. D'un autre

côté, Léopold, son fils, et d'autres de son âge apprécient les innovations technologiques. On peut observer cette confrontation dans *Le règne du jour* (1967) lorsque plusieurs s'amuse avec des motoneiges sous le regard inquiet et les critiques d'Alexis⁴⁵. Un autre exemple flagrant de cette rivalité s'observe dans le film *Les Voitures d'eau* (1968) lorsque Laurent, un navigateur de l'Isle-aux-Coudres, réagit aux propos d'Alexis qui affirme que les navigateurs d'avant étaient meilleurs. Laurent réplique en traitant les anciens de « branleux »⁴⁶. D'un autre côté, les jeunes sont en marge de l'action. Ce n'est qu'à partir de *L'Acadie, l'Acadie!?!* (1971) que ces derniers deviennent le centre d'intérêt du cinéaste. Ce que l'on peut donc constater est d'abord que le respect de la tradition va en diminuant mais surtout que la jeune génération s'affirme davantage et prend la parole.

Une fois le modèle traditionaliste, tel que prôné sous le duplessisme, écarté, Perrault insiste sur les inégalités socioéconomiques dont les Québécois sont victimes. C'est particulièrement avec *Les voitures d'eau* (1968) que ce problème a été mis de l'avant par le cinéaste. Ce que le film nous fait comprendre, c'est que l'instrument de travail des Coudriolois, la navigation, est devenu inopérant. Il ne peut plus servir de moyen de survivance économique, mais seulement de loisir. De plus, comme le souligne l'historien Yves Lever, cette « mutation n'a pas été générée par la dynamique propre de la communauté, mais elle est imposée par un ailleurs, par les grosses compagnies anglo-saxonnes ou américaines qui règlent de fait l'économie du pays⁴⁷ ». Laurent Tremblay, un navigateur de goélette et protagoniste du film *Les voitures d'eau* (1968), suggère d'ailleurs, et pour cette raison, à Perrault d'intituler son film « *L'agonie lente des goélettes* »⁴⁸.

Cette infériorité économique décrite par le cinéaste dans les films analysés était directement reliée à la conjoncture sociopolitique. Perrault a tenté de mettre en lien la difficulté qu'ont les Québécois à contrôler leur économie avec le système politique en place, premier responsable du retard économique. Dans *Les voitures d'eau* (1968), les navigateurs accusent le gouvernement de laisser tomber les petites compagnies québécoises au profit des grosses compagnies internationales. La compétition, face à ces dernières, est beaucoup trop inégale et les navigateurs de l'Isle-aux-Coudres ne peuvent pas rivaliser contre des navires plus gros, plus modernes, mieux équipés et subventionnés par un capital qu'ils n'ont pas⁴⁹. Bien sûr, les personnages parlent de leur situation personnelle. Par contre, à travers l'exemple mis en scène, Perrault élargit le problème et tente de nous faire voir que le Québec ne peut prendre le contrôle de son économie tant et aussi longtemps qu'il y aura ce déséquilibre de force, « c'est une question politique⁵⁰ ». Dans *L'Acadie, l'Acadie!?!* (1971), il s'agit d'un problème de financement à l'Université de Moncton. Par contre, le cinéaste nous fait remarquer que ce problème venait du fait que l'Université recevait moins de subsides de la part de l'État, car elle avait moins d'étudiants; elle était la seule francophone. Or, les francophones représentaient la classe la plus pauvre au Nouveau-

Brunswick. Donc, augmenter les frais de scolarité n'encourageait guère les jeunes à s'inscrire. Le problème du sous-financement était donc directement lié à la situation des francophones au Nouveau-Brunswick.

Avec les Acadiens, mais aussi dans *Un pays sans bon sens* (1970), les Bretons et les Amérindiens, Perrault illustre la perte d'identité que provoque la perte du « pays ». À travers ces trois différents groupes, il nous a montré « ce qui aurait pu ou ce qui pourrait arriver aux Canadiens-français-catholiques du Québec si le système politique n'est pas refait⁵¹ ». Il s'agit d'un avertissement.

Plus nous avançons chronologiquement dans le corpus, plus le discours des protagonistes se radicalise et soutient bientôt une vision révolutionnaire. Dans *Un pays sans bon sens* (1970), Lepage, un travailleur de Sept-Îles, souligne la possibilité d'une libération du peuple québécois en prenant les armes⁵². Il s'agit de la première fois où l'un des personnages mis en scène tient un discours de violence. Ce même genre de propos revient dans le film suivant avec l'étudiant Bernard Gauvin. Dans ce film, à travers les scènes qui montrent les grèves étudiantes et les moyens de pression de ces derniers, on peut voir certains étudiants parler directement à la caméra, sous forme d'entrevue. Dans une de ces séquences, Gauvin s'exprime ainsi : « Si on voit un peuple en voie d'anéantissement pis que le seul moyen de le sauver c'est par la violence, ben moi j'suis pour la violence à ce moment-là. Même si ça m'plaît pas [sic]⁵³. » D'autre part, dans ce même film, Perrault a affirmé le parti pris gauchiste qui accompagnait sa pensée. C'est à travers l'opposition évidente entre Blanchard et Lebreton, deux étudiants militants pour le droit des francophones au Nouveau-Brunswick, que nous pouvons voir cette opposition entre la gauche et la droite. Si les deux réclament plus de droits pour les Acadiens, Lebreton parle de désolidarisation et de valeurs conservatrices, tandis que Blanchard parle de solidarité et de révolution⁵⁴. C'est cette dernière vision que le réalisateur a mise de l'avant et appuyée. Dans ce discours plus radical et de gauche qu'il explicite dans *l'Acadie, l'Acadie ???* (1971), Perrault a voulu faire prendre conscience aux Québécois que la conjoncture politique des années contemporaines à la création de ses cinq premiers films nuisait au développement social et économique des Québécois. Le cas de l'Acadie devient exemplaire à ce qui pourrait se passer au Québec⁵⁵. C'est le système fédéraliste canadien qui, selon lui, empêchait les Québécois d'atteindre leur plein potentiel. D'ailleurs, ce dernier film est en entier structuré sur le Québec comme étant un pays indépendant du Canada⁵⁶.

Dans *Un pays sans bon sens* (1970), Perrault souligne régulièrement le degré de maturation d'un peuple dans sa quête d'autonomie et tente de trouver les éléments qui pourraient nuire au cheminement requis. Le manque d'éducation est un thème particulièrement récurrent, mais l'exemple de Maurice Chaillot, l'intellectuel franco-manitobain qui vit en France, nous démontre qu'il y a autre chose. Il s'agit de la qualité du

milieu. Selon Perrault, cela était directement lié au système fédéraliste⁵⁷. Pour lui, le Canada n'était pas en mesure de donner un cadre propice à l'épanouissement des Québécois tout comme il est incapable de permettre aux Acadiens de vivre en français dans *L'Acadie, l'Acadie ???* (1971). Il ne pouvait soutenir la langue qui leur permettait de se nommer. Ce fait nous conduit directement au problème du bilinguisme et du biculturalisme qui, selon Perrault, est un échec pour les francophones. Dans le film *Un pays sans bon sens* (1970), on peut voir une séquence où les différents protagonistes interviewés se positionnent sur la question de la langue. Ce qui en ressort est l'impossibilité de faire cohabiter les deux langues, le français et l'anglais. La deuxième prend automatiquement le dessus pour le maintien de l'unité canadienne⁵⁸. De plus, avec l'exemple de Chaillot, le cinéaste nous a montré le problème d'adaptation des Canadiens français en milieu anglophone. C'était, selon lui, impossible que le système fédéral, conçu pour la majorité anglophone, crée un environnement propice au développement des francophones. *L'Acadie, l'Acadie ???* (1970) en est un autre parfait exemple. Dans ce film, c'est la difficulté de vivre dans sa langue et dans sa culture qui est mise de l'avant. Bien qu'il s'agisse des Acadiens, Perrault illustre l'échec du biculturalisme canadien et l'impossibilité d'une communauté francophone de s'épanouir dans ce système. L'étudiant Gauvin souligne d'ailleurs cette opinion dans l'entrevue qu'il accorde à l'équipe de tournage, « l'harmonie qui existe c'est en autant que les francophones acceptent de ressembler aux anglophones⁵⁹ ». D'ailleurs, ce même étudiant rejette catégoriquement le bilinguisme en le qualifiant de « bouillie pour les chats⁶⁰ ». Ce témoignage nous indique que Perrault rejetait complètement le système fédéraliste. Le but avec *L'Acadie, l'Acadie ???* (1971) était justement de montrer l'échec de ce système au Québec avec un exemple percutant qu'est celui des grèves étudiantes à Moncton en 1968 et 1969. Ce propos est entériné, une fois de plus, par Gauvin qui qualifie le fédéralisme d'« utopie » et qui souligne que ce qu'il fait, c'est pour démontrer aux Québécois son point de vue qui est, bien évidemment, aussi celui de Perrault⁶¹.

Cette prise de conscience s'est traduite d'abord par le rejet des modèles de références externes et du passéisme. Ensuite, les Québécois ont dû prendre conscience du problème économique de leur développement pour s'apercevoir qu'il était en lien direct avec la conjoncture sociopolitique. À travers un discours de plus en plus révolutionnaire, Perrault a expliqué ces problèmes d'épanouissement par l'échec du système fédéraliste canadien. C'est à partir de ce constat qu'il a pu faire la promotion d'un projet d'émancipation politique.

Mise en place d'un projet d'émancipation politique

Avec la réflexion que Perrault met en scène dans ses films se dessine un projet de société à partir de deux éléments centraux. Il n'y a qu'au Québec que les Canadiens français pouvaient s'épanouir dans leur langue et le cadre fédéral n'accordait pas à ces derniers un milieu propice à leur

épanouissement. La seule façon pour que le Québec puisse réellement se développer passait donc obligatoirement par un projet d'indépendance nationale⁶². La première fois que le cinéaste fait référence à cette option est dans *Le règne du jour* (1967). On peut voir une discussion entre deux des patriarches, Grand-Louis Harvey et Alexis Tremblay, qui s'expriment sur la question des Canadiens français. Alexis souligne son désir de voir son peuple avoir « leur part ». Il réclame plus d'autonomie. De plus, dans la scène précédente, la petite fille d'Alexis demande à son grand-père si les Français allaient revenir au Canada pour le reprendre aux mains des Anglais. Le vieillard n'en sait rien mais souhaite que oui. Cette affirmation nous indique ce désir de continuer à vivre avec le français comme langue d'usage commune et aussi, de voir la classe dirigeante devenir francophone⁶³. Dans le film suivant, *Les voitures d'eau* (1968), une discussion entre les différents capitaines de goélette nous indique ce désir d'avoir une nation politiquement souveraine. Le navigateur Laurent se questionne sur l'utilité d'être administré par deux gouvernements, au même niveau que deux capitaines ne sont pas nécessaires pour mener un bateau. Un autre navigateur, Éloi, lui répond qu'« anciennement ça s'est fait, deux capitaines dans le bateau. Ils ont mis le bateau à terre et ils l'ont coupé en deux⁶⁴ ». Cette métaphore sur l'indépendance que Perrault nous a présentée met en scène, comme tout au long du corpus analysé, des individus qui se questionnent sur cette quête d'identité collective et la façon de parvenir à un plus grand potentiel de développement. Dans *Un pays sans bon sens* (1970), Didier Dufour souligne que le peuple québécois a dû longtemps s'adapter pour survivre à « la misère », mais qu'il est impossible d'accepter la soumission comme mode de vie : « c'est pas possible de faire cohabiter ensemble le concept de la soumission et de la vie [sic]⁶⁵ ». Cette image de survivance, accompagnée de ce refus de soumission, se traduit par la métaphore du braconnage. Toujours selon le biologiste, le braconnage correspond à un « refus d'être remorqué quotidiennement par des gens qui lui donne des ordres, qui lui donne des mandats qui ne correspondent pas à son potentiel d'activité⁶⁶ ». Par contre, ce qu'il tire comme conclusion face à ce phénomène de refus, c'est que le potentiel qui a permis au Québécois de survivre va leur permettre, cette fois, d'acquérir leur part du gâteau national ou même de construire un gâteau québécois⁶⁷.

La mise en place de ce projet d'indépendance devait passer par la prise de possession du territoire. Dans la symbolique de Perrault, nous constatons que le fleuve Saint-Laurent a une importance capitale. Il appartient à l'archéologie de l'identité collective des Québécois⁶⁸. La pêche aux marsouins dans *Pour la suite du monde* (1963), avec ses nombreux et longs plans des harts qui dominent les eaux⁶⁹, fut le premier élément qui a montré cette prise de possession du territoire⁷⁰. Par contre, elle s'est faite aussi par l'appropriation et l'utilisation des innovations techniques. Que ce soit les *skidoo* ou les pylônes électriques, Perrault soulignait l'expertise québécoise pour démontrer que le peuple possédait le nécessaire de créativité et d'inventivité pour prendre en main son propre destin. Il n'avait pas à dépendre d'une tutelle externe. Didier démontre que cette

appropriation des moyens techniques n'est plus à prouver, « t'as pu besoin de parler. Tu bâtis des *skidoo*, [...] tu fais Hydro-Québec [...]. C'est les maudits meilleurs discours de la Saint-Jean-Baptiste⁷¹ ».

Toutefois, Perrault nous fait comprendre que ce potentiel d'inventivité ne suffisait pas au développement économique. L'État se devait d'intervenir. Dans les années 1960, la Révolution tranquille a mis l'appareil étatique au cœur du développement de la province. Ce que le gouvernement Lesage cherchait à accomplir était de relever le niveau général d'éducation, d'accélérer le développement économique, d'en favoriser la maîtrise par les francophones et de réduire la pauvreté et l'inégalité sociale⁷², et ce, grâce à des politiques interventionnistes. « L'État québécois est le seul grand capitaliste francophone capable tant soit peu de rivaliser avec les grandes entreprises anglophones d'Amérique du Nord⁷³. » Cette façon de concevoir le rôle de l'État était directement reliée avec le néonationalisme et le cinéaste en a fait la promotion à plusieurs reprises. On peut voir ce discours explicitement énoncé dans la scène de *Les voitures d'eau* (1968) durant la grève des débardeurs de 1966. Ce que les navigateurs, en arrêt forcé, constatent est que les groupes syndiqués sont les seuls à avoir accès aux avantages, car ils sont protégés par leur syndicat, mais ils ne sont qu'une minorité. Les autres doivent donc trouver un moyen pour être en mesure d'avoir de meilleures conditions de travail. L'intervention de l'État devient nécessaire pour aider les petites entreprises locales, pour qu'elles puissent rivaliser avec les grosses entreprises qui, elles, ont un énorme capital financier et peuvent se permettre d'être en arrêt forcé pendant quelques semaines. En d'autres termes, le Québec doit se donner les moyens pour contrôler son économie⁷⁴. Nervé, un des navigateurs de goélette bloqué au port de Trois-Rivières durant la grève, croit que les salaires doivent être réglementés par le gouvernement provincial pour que tout le monde ait une chance égale⁷⁵. De son côté, Laurent, dans *Un pays sans bon sens* (1970), croit que le Québec se doit d'être un État capable de fournir le capital nécessaire aux entreprises locales pour qu'elles puissent continuer à exister et se développer⁷⁶. Les réflexions de ces hommes ont été sélectionnées par le cinéaste pour appuyer son propos et soutenir le principe d'État-providence qu'il prône.

Mis à part l'intervention de l'État dans l'économie de la province, Perrault a accordé beaucoup de place à l'éducation, qui était considérée comme une des réformes majeures de la Révolution tranquille⁷⁷. À partir de *Le règne du jour* (1967), le thème était récurrent dans le discours des protagonistes. D'abord, dans *Le règne du jour* (1967), Léopold adhère à l'idée de rattrapage économique par un meilleur développement de l'éducation. Lors d'une scène qui se déroule durant son voyage en France, il débat avec son père, Alexis, et un cultivateur français sur les bienfaits de l'éducation sur la société. C'est le crayon contre la pelle. « Ceux qui connaissent seulement que le crayon... avec le progrès du jour, ils n'ont pas besoin d'pelle [sic] [...] avec leur crayon, ils sont capables de faire marcher les machines... ils savent... ils apprennent dans les écoles [...]

toutes ces reconstructions, les jeunes ont trouvé ça avec leur crayon⁷⁸. » Ensuite, dans *Les voitures d'eau* (1968), le navigateur Éloi parle de nécessité humaine, « ...parlez pas d'instruction ! Parlez de nécessité humaine ! Changer donc le mot ! C'est une nécessité humaine⁷⁹. » Dans le film suivant, Didier souligne qu'il faut se battre pour donner l'éducation aux gens qui sont dans les cailloux pour les faire monter dans les pylônes⁸⁰ et dans *L'Acadie, l'Acadie!?!?* (1971), ce sont des étudiants qui militent pour l'accessibilité à une éducation universitaire en français.

En somme, à la suite du constat d'échec qu'a fait Perrault sur le système fédéraliste canadien, il a proposé aux Québécois de choisir la voie de l'indépendance nationale. Pour lui, la nation ne pouvait être rien d'autre que le Québec et son peuple devait prendre possession de son territoire à travers le développement de l'appareil d'État.

Conclusion

Au terme de l'analyse des cinq premiers films réalisés par Pierre Perrault, nous remarquons le constat d'échec que fait le cinéaste sur le bilinguisme et le biculturalisme canadien. Ce dernier considérait le Québec comme une nation distincte qui devait être indépendante politiquement pour se développer à son plein potentiel. C'est le message principal que le cinéaste a mis de l'avant dans son œuvre en expliquant comment il croyait que son « pays » pouvait s'épanouir à travers la souveraineté politique. Son but premier était de faire prendre conscience aux Québécois qu'ils avaient le potentiel et la maturité pour s'émanciper. L'expression « *wake up*, mes bons amis » résume clairement ce qu'il cherchait à faire. Le peuple devait être capable de se nommer pour ensuite, prendre conscience de sa condition et des éléments qui nuisaient à son développement. Finalement, il devait s'émanciper en prenant possession de son territoire physique, culturel et politique. Dans ses films, ce message passe par l'entremise des communautés que le cinéaste nous a présentées. Ces dernières parlaient d'elles-mêmes, de leur quotidien et de leur conception du monde. Par contre, grâce au montage et à la nature même du médium, qui implique une diffusion publique, elles ont transmis le message de Perrault à une communauté virtuelle plus vaste, la société québécoise comme entité culturelle et historique⁸¹.

De par sa proximité avec le mouvement néonationaliste des années 1960, nous pouvons conclure que l'idée d'une nation québécoise souveraine était présente chez les adeptes de l'idéologie. Bien que le mouvement fût d'abord popularisé par les libéraux qui, malgré leur désir d'une plus grande autonomie, restaient fédéralistes, les films de Perrault démontrent l'existence d'un courant indépendantiste. Bien qu'il ne fût pas unanime auprès de tous les personnages mis en scène dans les films, nous remarquons que l'idée existait déjà au début du corpus étudié, donc au début des années 1960, mais qu'il s'est affirmé progressivement et davantage au cours de la décennie pour acquérir une popularité indéniable au début des années 1970. D'ailleurs, la montée en flèche des partis

politiques qui ont appuyé cette option, ainsi que la création du Parti québécois, en sont d'autres indices. Perrault a voulu mettre de l'avant sa conception de la nation et de l'avenir politique des Québécois. Ses films nous renseignent sur la place qu'a occupée l'indépendantisme dans le mouvement néonationaliste au Québec. Ils autorisent une analyse du contexte, ainsi que de la conjoncture sociopolitique, pour nous permettre de comprendre de quelle façon le mouvement souverainiste a progressé, quelle place il prenait dans l'idéologie néonationaliste, mais surtout de quelle façon il était conçu et vécu par ses adeptes, dont Pierre Perrault.

Notes

1. Pierre Perrault, *Un pays sans bon sens*, Montréal, Office national du film, 1970, 1:14:08 – 1:15:56.
2. « Dans ses films, la parole ne vaut pas seulement pour ce qu'elle dit ou dénote (le vernaculaire), ni pour sa valeur de témoignage : elle devient une matière de l'expression à part entière que l'on peut transformer, s'approprier, et qui peut guider le sens du film et en induire le montage : la parole comme élément central d'une poétique cinématographique. » Gwenn Sheppler, « Du recueillement à la parole en acte : poétique de Pierre Perrault », *Nouvelles vues. Revue sur les pratiques et les théories du cinéma au Québec*, 14, hiver 2012-2013, <http://www.nouvellesvues.ulaval.ca/no-14-hiver-2012-13-nouvelle-vague-et-cinema-direct-rencontres-france-quebec/articles/du-recueillement-a-la-parole-en-acte-poetique-de-pierre-perrault-par-gwenn-sheppler>, consulté le 19 septembre 2013.
3. Louis Balthazar, *Bilan du nationalisme au Québec*, Montréal, Édition de l'Hexagone, 1986, p. 86.
4. Yves Lever, *Le cinéma de la Révolution tranquille de Panoramique à Valérie*, Montréal, Bibliothèque nationale du Québec, 1991, p. 17.
5. Lucia Ferretti, « La Révolution tranquille », *L'Action nationale*, vol. 89, n° 10 (1999), p. 61.
6. Ferretti, « La "Grande noirceur", mère de la Révolution tranquille ? », Guy Berthiaume et Claude Corbo (dir.), *La Révolution tranquille en héritage*, Montréal, Boréal, 2011, p. 46.
7. Lever, *op. cit.*, p. 657.
8. Schepppler, « L'engagement politique de Pierre Perrault », Robert Laliberté, France Bourgault et Mylène Poulin (dir.), *Pierre Perrault : homme de parole*, Québec, Association internationale des études québécoises, 2011, p. 51-52.
9. Jean-Pierre Sirois-Trahan, « Le devenir québécois chez Pierre Perrault, montage, intercesseurs et énonciation collective », Sophie-Jan Arrien et Sirois-Trahan (dir.), *Le montage des identités*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2008, p. 92-93.
10. *Ibid.*, p. 98-99.
11. *Ibid.*, p. 96.
12. Pascal Dupuy, « Histoire et cinéma. Du cinéma à l'histoire », *L'homme et la société*, vol. 4, n° 142, (2001), p. 91.
13. Rémy Pithon, « Cinéma et Histoire : bilan historiographique », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, 46 (avril-juin 1995), p. 5.
14. *Ibid.*, p. 95.
15. Marc Ferro, *Cinéma et histoire*, Paris, Éditions Gallimard, 1993 (1977), p. 41-42.

16. En 1962, l'équipe de tournage de Pierre Perrault et Michel Brault propose aux habitants de l'Isle-aux-Coudres de relancer la pêche aux marsouins. Une pêche ancestrale qui ne se pratique plus depuis 1924. C'est ce qu'ils vont faire.
17. Perrault retourne à l'Isle-aux-Coudres et propose à Alexis Tremblay, un des patriarches de l'île, d'aller en France pour retrouver le berceau de ses ancêtres. Alors, ils quittent pour la Bretagne avec Léopold (fils d'Alexis), la femme de Léopold et Marie (femme d'Alexis).
18. Dans ce dernier film de la trilogie de l'Isle-aux-Coudres, Perrault nous montre le déclin de l'industrie navale et celui des navigateurs de goélettes qui doivent faire face aux grosses compagnies internationales.
19. Ce film pose la question du degré de maturation d'un peuple dans sa quête d'autonomie. On tente de définir qu'est-ce que le pays, qu'est-ce qu'une nation et comment cette dernière peut s'épanouir.
20. Ce film suit les étudiants de l'Université de Moncton durant la grève contre la hausse des frais de scolarité en 1968 et durant l'occupation du pavillon des sciences en 1969. Ces derniers revendiquaient plus de droits pour les francophones du Nouveau-Brunswick. Durant cette même période, Perrault a réalisé un court métrage, *Le beau plaisir* (1968). Par contre, ce film est mis de côté, car il représente plus un complément d'information à *Pour la suite du monde* qu'une œuvre à travers laquelle le cinéaste développe sa conception du nationalisme.
21. Les années 1970 sont marquées par une nouvelle série de films que fait le réalisateur sur l'Abitibi : *Un royaume vous attend* (1975), *Le retour à la terre* (1976), *C'était un Québécois en Bretagne madame!* (1977), *Gens d'Abitibi* (1980). Il s'agit du cycle abitibien.
22. Marion Forger, « Pierre Perrault en Abitibi », Laliberté, Bourgault et Poulin (dir.), *op. cit.*, p. 43.
23. Michel Brûlé, *Pierre Perrault ou un cinéma national. Essai d'analyse socio-cinématographique*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1974, p. 139.
24. *Ibid.*, p. 140.
25. *Ibid.*, p. 139.
26. Françoise Beaulieu, *Dis-moi ton nom, je te dirai qui tu es; Fondement et méthode de la « dénomination du pays » chez Pierre Perrault*, thèse de doctorat (littérature), Québec, Université Laval, 2003, p. 18
27. Scheppler, *op. cit.*, p. 58.
28. *Ibid.*, 1:30:12 – 1:30:22.
29. Perrault, *Un pays sans bon sens*, *op. cit.*, 1:50:32.
30. *Ibid.*, 1:28:05 – 1:28:37.
31. Johanne Villeneuve, « Pierre Perrault et la question de la transmission », Laliberté, Bourgault et Poulin (dir.), *op. cit.*, p. 25.
32. Catherine Bouchard, *Penser la nation québécoise dans l'Action nationale: de la révolution tranquille à la fin du XX^e siècle*, mémoire de maîtrise (anthropologie), Québec, Université Laval, 2001, p. 24.
33. Perrault, *Un pays sans bon sens*, *op. cit.*, 0:45:55 – 0:46:10.
34. Lever, *Cinéma et société québécoise*, Montréal, Éditions du jour, 1972, p. 30.
35. Michèle Garneau, « Ce qui nous rattache au temps: le réveil du passé chez Pierre Perrault et Fernand Dumont », dans Michèle Garneau et Johanne Villeneuve (dir.), *Traversées de Pierre Perrault*, Montréal, Fides, 2009, p. 117.
36. *Pour la suite du monde*, *Le règne du jour*, *Les voitures d'eau*.
37. Perrault, *Le règne du jour*, Montréal, Office national du film, 1967, 1:22:07 – 1:22:15.

38. Beaulieu, *op. cit.*, p. 20.
39. Perrault et Brault, *Pour la suite du monde*, Montréal, Office national du film, 1963, 1:25:40 – 1:27:15.
40. Dans le vocabulaire des patriarches de l'Isle-aux-Coudres, le mot « règne » fait référence à un temps donné et l'organisation sociale qu'il implique. Lever, *Le cinéma de la Révolution tranquille de Panoramique à Valérie*, *op. cit.*, p. 392.
41. *Ibid.*, p. 393.
42. Lever, *Cinéma et société québécoise*, *op. cit.*, p. 31.
43. Perrault, *Le règne du jour*, *op. cit.*, 0:22:37 – 0:39:58.
44. Lever, *Le cinéma de la Révolution tranquille de Panoramique à Valérie*, *op. cit.*, p. 481.
45. Perrault, *Le règne du jour*, *op. cit.*, 0:59:36 – 1:01:20.
46. Perrault, *Les voitures d'eau*, *op. cit.*, 1:01:20 – 1:01:39.
47. Lever, *Cinéma et société québécoise*, *op. cit.*, p. 35.
48. Perrault, *Les voitures d'eau*, Montréal, Office national du film, 1968, 1:23:33 – 1:24:15.
49. *Ibid.*, 1:14:57 – 1:16:15.
50. *Ibid.*, 1:26:33.
51. Brûlé, *op. cit.*, p. 108.
52. Perrault, *Un pays sans bon sens*, *op. cit.*, 1:26:05 – 1:26:32.
53. Perrault et Brault, *L'Acadie, l'Acadie!?*, *op. cit.*, 1:13:28 – 1:13:43.
54. Brûlé, *op. cit.*, p. 130.
55. Lever, *Cinéma et société québécoise*, *op. cit.*, p. 43-44.
56. *Ibid.*
57. Brûlé, *op. cit.*, p. 103-104.
58. Perrault, *Un pays sans bon sens*, *op. cit.*, 0:58:09 – 1:14:28.
59. Perrault et Brault, *L'Acadie, l'Acadie!?*, *op. cit.*, 0:06:48 – 0:07:00.
60. *Ibid.*, 1:00:45 – 1:01:30.
61. *Ibid.*, 1:00:45 – 1:01:30.
62. Lever, *Cinéma et société québécoise*, *op. cit.*, p. 48.
63. Perrault, *Le règne du jour*, *op. cit.*, 1:53:39 – 1:56:00.
64. Perrault, *Les voitures d'eau*, *op. cit.*, 1:39:30 – 1:39:52.
65. Perrault, *Un pays sans bon sens*, *op. cit.*, 1:25:50 – 1:26:05.
66. *Ibid.*, 1:42:25 – 1:42:37.
67. *Ibid.*, 1:46:55- 1:47:20.
68. Guy Rocher, « Pierre Perrault, archéologue de l'identité nationale québécoise », *L'Action Nationale*, vol. 89, n° 8 (1999), p. 84.
69. Perrault et Brault, *Pour la suite du monde*, *op. cit.*, 1:19:48 – 1:20:35.
70. Lever, *Cinéma et société québécoise*, *op. cit.*, p. 30.
71. Perrault, *Un pays sans bon sens*, *op. cit.*, 1:46:36- 1:46:50.
72. Fortin, « La Révolution tranquille et l'économie: où étions-nous, que visions-nous, qu'avons-nous accompli? », dans Berthiaume et Corbo (dir.), *op. cit.*, p. 102.
73. Balthazar, *op. cit.*, p. 99.
74. Perrault, *Les voitures d'eau*, *op. cit.*, 1:09:29 – 1:22:37.
75. *Ibid.*, 1:17:30 – 1:18:20.
76. Perrault, *Un pays sans bon sens*, *op. cit.*, 1:54:00 – 1:54:10.
77. Ferretti, « La Révolution tranquille », *op. cit.*, p. 69-70.
78. Perrault, *Le règne du jour*, *op. cit.*, 0:38:47 – 0:39:57.
79. Perrault, *Les voitures d'eau*, *op. cit.*, 1:33:40 – 1:34:40.
80. Perrault, *Un pays sans bon sens*, *op. cit.*, 1:49:56 – 1:50:15.
81. Scheppler, *op. cit.*, p. 53.