

Bulletin d'histoire politique

Les cinéastes de la Révolution tranquille : évolution du discours cinématographique des réalisateurs francophones de l'ONF entre 1959 et 1968

Mathieu Bureau Meunier



Volume 23, Number 3, Spring 2015

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1030761ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1030761ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Association québécoise d'histoire politique
VLB éditeur

ISSN

1201-0421 (print)

1929-7653 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Bureau Meunier, M. (2015). Les cinéastes de la Révolution tranquille : évolution du discours cinématographique des réalisateurs francophones de l'ONF entre 1959 et 1968. *Bulletin d'histoire politique*, 23(3), 131–143.
<https://doi.org/10.7202/1030761ar>

Tous droits réservés © Association québécoise d'histoire politique et VLB Éditeur, 2015

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

<https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/>

érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

<https://www.erudit.org/en/>

Les cinéastes de la Révolution tranquille : évolution du discours cinématographique des réalisateurs francophones de l'ONF entre 1959 et 1968

MATHIEU BUREAU MEUNIER

*Candidat à la maîtrise, département des sciences historiques
Université Laval*

Bien que la Révolution tranquille soit une période marquante, et bien connue, de l'histoire récente des Québécois, un flou persiste lorsque l'on tente de la situer dans le temps. Certains historiens réduisent cette période aux deux mandats de Jean Lesage comme premier ministre, tandis que d'autres l'étirent jusqu'à la défaite référendaire de 1980, voir celle de 1995¹. De plus, la définition même de la Révolution tranquille pose problème. Selon des intellectuels comme le sociologue Fernand Dumont, elle a incontestablement marqué l'entrée des Québécois dans la modernité. Selon le politologue Daniel Latouche, elle n'a tout simplement pas eu lieu, car le gouvernement Lesage avait la même conception du rôle de l'État que ceux qui l'avaient précédée².

Ces visions opposées démontrent les divergences possibles dans l'analyse du phénomène qu'ont connu les Québécois dans les années 1960, mais aussi qu'une étude sur le sujet demeure pertinente. Dans le cadre de cet article, nous voulons comprendre comment certains contemporains de la période percevaient ces bouleversements sociaux.

Durant les années 1960, on assiste à une effervescence culturelle qui touche plusieurs domaines dont, entre autres, le cinéma. Parmi les artisans du septième art, plusieurs œuvraient au sein de l'Office national du film (ONF) qui avait pour mission de stimuler la production cinématographique canadienne et de faire la promotion d'une communauté culturelle canadienne d'un bout à l'autre du pays³. Par contre, cette vision ne tenait pas compte des Canadiens français. Le politologue Christian Poirier souligne que le « rapport de John Grierson (qui est à l'origine de la création de l'ONF) évacue complètement le Québec comme réalité constitutionnelle et

culturelle⁴.» Les cinéastes francophones œuvrant au sein de l'organisme ont peu à peu adopté une attitude d'opposition à l'égard de la direction anglophone. Dans les pages du *Devoir*, l'éditorialiste André Laurendeau prônait quant à lui une plus grande reconnaissance des francophones au sein de l'ONF, mais aussi une section française indépendante⁵. Pour ce dernier, comme pour bien d'autres, la culture était indissociable de l'identité nationale. Le cinéma devenait alors un outil de communication à travers lequel ils pouvaient transmettre leurs idées et leur vision de la société⁶.

Ce que nous cherchons à comprendre est de quelle façon le discours des cinéastes de l'ONF, à travers leur cinématographie, a évolué pendant la Révolution tranquille, entre 1959 et 1968, pour devenir cet outil de promotion culturelle et identitaire. Il appert, comme nous le démontrerons, que ce dernier s'est progressivement distancié du discours politique prôné par les différents gouvernements en adoptant un point de vue résolument souverainiste et socialiste. Au début des années 1960, c'est un discours qui appuie les réformes proposées par le gouvernement libéral de Jean Lesage, mais qui, peu à peu, remet graduellement en cause leur efficacité dans la gestion de l'État pour finalement promouvoir une vision opposée à celle de la classe dirigeante.

Le choix du cadre temporel (1959 à 1968) s'appuie sur une analyse proposée par l'historienne Lucia Ferretti. Selon cette dernière, la Révolution tranquille correspond à la période où «l'État québécois a poursuivi en même temps un objectif de modernisation accélérée sur le modèle de l'État-providence et un objectif très net de promotion nationale des Québécois francophones [...] c'est-à-dire du gouvernement de Paul Sauvé à celui de Daniel Johnson avec un sommet sous Lesage⁷.» Cette approche convient parfaitement à notre étude. L'arrivée de Paul Sauvé au pouvoir marque les débuts d'une série de réformes étatiques revendiquées par les néonationalistes (tels que l'équipe du *Devoir*, de *L'Action nationale* ou l'Institut d'histoire de l'Université de Montréal⁸), prônant un État centralisateur et interventionniste. Par ailleurs, l'année 1968 marque un tournant sur les plans politique et culturel. On assiste alors à la création du Parti québécois par le député libéral démissionnaire et ancien journaliste René Lévesque, de même qu'à la première de *l'Osstidcho* au Théâtre de Quat'Sous.

La raison pour laquelle nous nous penchons sur l'ONF se comprend par l'importance de l'Office dans le développement du cinéma québécois. Comme le souligne l'historien Pierre Véronneau, «[l']ONF apparaissait [...] comme le berceau du cinéma québécois; ceux qui en étaient les artisans, en ce milieu des années soixante, en provenaient quasiment tous⁹». Il s'agit donc du plus important regroupement de cinéastes au Québec. Ce qui explique son influence dans le développement d'un cinéma

national. Bien évidemment, l'étude exhaustive de l'ensemble de la production onéfiennne parue entre 1959 et 1968 serait impossible dans le cadre d'un tel article. Nous avons donc procédé à un échantillonnage des films produits au cours de cette période selon la portée qu'ils ont eue sur le développement du cinéma québécois, tant du côté culturel et esthétique que politique. Les œuvres choisies ont été réalisées par cinq cinéastes influents de l'époque. Il s'agit de Pierre Perrault, Claude Jutra, Gilles Groulx, Jacques Godbout et Clément Perron. Notre choix s'est arrêté sur ces derniers, car ils ont été actifs au sein de l'ONF tout au long de la période étudiée¹⁰. La sélection des films se veut également représentative de l'ensemble de la période pour les cinq cinéastes choisis¹¹. Pour chacun des films, l'analyse fait ressortir les scènes marquantes et les moments forts, autant dans les images proposées par les réalisateurs que dans les dialogues. Il s'agit de trouver les scènes dans lesquelles l'idéologie des cinéastes est clairement définie et en lien avec le contexte sociopolitique¹². C'est-à-dire, de quelle façon leur discours cinématographique nous permet de voir les enjeux de l'époque et de nous faire comprendre quel regard ils ont porté sur les événements contemporains à leur production. Le cinéma analysé doit refléter le Québec des années 1960 dans son évolution.

Lorsque l'on parle de l'idéologie des cinéastes, nous cherchons les revendications qu'ils mettaient de l'avant et qui animaient la société québécoise, particulièrement celles en lien avec le mouvement néonationaliste. Ce dernier, qui est apparu durant l'après-guerre, prend une importance considérable durant la Révolution tranquille pour devenir le courant de pensée dominant¹³. Il est question de réaffirmer un sentiment national qui s'oppose au traditionalisme canadien-français¹⁴ et cette vision se traduit dans le cinéma de l'ONF.

Notre article se divise en trois parties qui mettront en relief, de façon chronologique, l'évolution du discours des cinéastes québécois au sein de l'ONF. Dans un premier temps, entre 1959 et 1963, on observe que ce dernier tend à appuyer le développement économique et social du Québec. Dans un deuxième temps, à partir de 1964, il s'opère une certaine rupture générationnelle, une remise en question profonde des institutions et de la place des Québécois au sein du Canada et dans le monde. Dans un troisième temps enfin, au seuil des années 1970, la vision des cinéastes semble s'éloigner encore davantage de celle qui est prônée par la classe politique dirigeante représentée à l'Assemblée nationale, affirmant désormais l'existence du Québec en tant que nation francophone indépendante du Canada.

Appui aux réformes

Au début de la décennie 1960, les cinéastes participent activement au mouvement d'affirmation culturelle que vivent les Québécois. D'ailleurs, l'historien du cinéma et professeur au Département de littérature de l'Université Laval, Jean-Pierre Sirois-Trahan souligne que «[v]ivant de l'intérieur cette modernité en marche, les cinéastes des années soixante ont eu l'impression de participer à une rupture et à la construction d'un nouveau pays, lors même qu'ils construisaient un nouveau cinéma national¹⁵». Ils veulent se réapproprier l'imaginaire cinématographique, monopolisé jusqu'alors par Hollywood¹⁶, de façon à révéler au monde qui ils sont. Selon le politologue Christian Poirier, il s'agit d'un cinéma d'identification¹⁷. En ce sens, l'historien Yves Lever et le chercheur Pierre Pageau soutiennent qu'«avec eux, naît un nouveau cinéma d'auteur, par le cinéma direct d'abord, puis par la fiction. La nouvelle génération impose un cinéma "québécois" plutôt que "canadien-français"¹⁸».

À partir du déménagement des bureaux de l'ONF d'Ottawa à Montréal en 1956, l'équipe française gagne progressivement en autonomie jusqu'à l'obtention d'une réelle indépendance de la production francophone en 1964¹⁹. En ces débuts de Révolution tranquille, les francophones de l'ONF s'affirment de plus en plus au sein de l'Office. Chez ces cinéastes, nous constatons qu'une tendance se met en place. On passe d'un comportement de conservation à un comportement d'affirmation²⁰.

Avec le développement d'un État plus centralisateur et interventionniste, Lesage et son équipe libérale veulent relever le niveau général d'éducation, accélérer le développement de l'économie, en favoriser la maîtrise par les francophones et réduire la pauvreté et l'inégalité²¹. Dans l'ensemble, ces réformes sont appuyées par les réalisateurs de l'ONF. Ces derniers en ont souligné les mérites et surtout, démontré l'importance.

C'est ce que l'on constate dans *Les bacheliers de la 5^e* (1961) de Clément Perron. On y observe notamment la rapidité avec laquelle se développe l'industrie minière sur la Côte-Nord, mais surtout l'importance des réformes au chapitre de l'éducation. Deux jeunes chômeurs ne peuvent ainsi trouver un emploi, malgré l'effervescence économique de la région, car ils ne possèdent pas une scolarité suffisante. Autre exemple, dans *Normétal*²² (1959) de Gilles Groulx, on présente le développement d'une ville minière et les bénéfices qui en découlent dans la vie quotidienne de ses habitants. Les bienfaits des réformes entamées par le gouvernement sont donc perceptibles à travers le développement économique dont bénéficient les différentes régions présentées par Perron et Groulx. De plus, à la fin du court-métrage de Groulx, on souligne l'ouverture sur la mondialisation que permet ce boom industriel : «le minerai parcourra le monde²³».

Plusieurs réalisateurs du début des années 1960 ont d'ailleurs démontré les avantages de cette ouverture du Québec sur le monde, rappelant au passage l'inévitabilité du phénomène, sans la critiquer, soulignant plutôt sa nécessité. *Les Dieux* (1961) et *Pour quelques arpents de neige* (1962) de Jacques Godbout en sont des exemples. Dans *Les Dieux*, il est question des artistes peintres qui voyagent et s'ouvrent aux différents courants et styles d'art internationaux tandis que dans le second film, c'est l'immigration qui est mise de l'avant. Plusieurs immigrants prennent le train pour se rendre à Montréal, Toronto ou Vancouver et, à un certain point du voyage, nous les voyons chanter. Ils expriment leur désir d'apporter un peu de leur culture à cette nouvelle terre d'accueil²⁴. Le constat est éloquent : le Québec ne peut plus rester fermé sur lui-même.

Les artisans du septième art s'intéressent aussi à l'identité et à la nation québécoise. C'est ce que l'on constate avec *Pour la suite du monde* (1963) de Pierre Perrault. À travers le parcours narratif des habitants de L'Isle-aux-Coudres et l'expérience renouvelée de la pêche aux mar-souins, Perrault met en valeur l'importance historique des traditions. Cette métaphore a pour but de souligner, entre autres, l'importance du passé collectif²⁵ dans la culture d'un peuple, et la nécessité d'en « garder les traces ».

Le début des années 1960, avec l'accroissement des grandes réformes politiques et sociales de la Révolution tranquille, a certes marqué l'histoire et l'imaginaire collectif des Québécois. Plusieurs acteurs sociaux, notamment les artistes²⁶, réclament une modernisation de l'appareil étatique pour permettre une accélération du développement économique et social du peuple canadien-français. Le cinéma de cette époque témoigne d'un appui aux différentes réformes proposées par le gouvernement.

Remise en question

En 1963, un regroupement de cinéastes crée l'Association professionnelle des cinéastes (APC) avec Claude Jutra à sa tête. Son but premier consiste à faire pression sur les gouvernements, canadien et québécois, afin qu'ils subventionnent davantage le cinéma. Ils croient qu'une plus grande intervention de l'État dans le domaine du cinéma peut permettre à ce dernier de favoriser l'épanouissement de la culture française en Amérique. C'est d'ailleurs au cœur du programme politique du gouvernement Lesage. Il s'avère alors primordial de produire plus de longs-métrages pour projeter à l'étranger une image de référence nationale plus moderne. Les cinéastes veulent faire connaître le peuple québécois²⁷. De fait, c'est l'année suivante que l'ONF permet l'établissement d'une branche indépendante de la production, en langue française²⁸.

Ces deux exemples du développement du cinéma au Québec nous indiquent la tendance nationaliste qu'ont prise les cinéastes de l'ONF à cette époque. Ces derniers réclament alors la création d'un cinéma qui allait devenir « un instrument à la fois de prise de conscience nationale et d'ouverture au monde extérieur²⁹. » Ces revendications permettent la mise en place d'un cinéma de plus en plus politisé qui, progressivement, propose une remise en question des moyens à prendre pour que les Québécois deviennent « maîtres chez eux ». L'efficacité du gouvernement à cet égard est peu à peu contestée et les intellectuels cherchent de nouveaux référents identitaires. Nous assistons à la création d'un cinéma de l'hésitation. Deux des films les plus marquants de cette période, *À tout prendre* (1963) de Jutra et *Le chat dans le sac* (1964) de Groulx, nous montrent des personnages qui hésitent à prendre la place qu'ils revendiquent. Ils incarnent une société qui stagne, mais qui aussi se réveille et prend conscience de son potentiel de développement.

Avec ce déploiement d'un nouveau cinéma québécois empreint d'affirmation et de contestation, on observe la multiplication des films ayant pour sujets le colonialisme et le souverainisme. Dans *Le chat dans le sac*, Groulx fait énumérer les noms d'intellectuels s'intéressant à ces questions (Frantz Fanon, la revue *Parti Pris*, etc.) par son personnage principal³⁰. Dans *À tout prendre*, après sa rupture avec Johanne, le personnage de Claude veut passer à autre chose. Or, l'image qui est présentée au même moment, sur laquelle la caméra fait d'ailleurs un court arrêt, est un graffiti qui dit : « vive le Québec libre³¹. »

Les cinéastes tels que Gilles Groulx voient dans la domination économique des anglophones une domination également culturelle. Et selon eux, c'est en émancipant la sphère de la culture, dont le cinéma fait partie, que les Québécois peuvent prendre le contrôle sur leur économie³². L'artiste est donc considéré comme un précurseur de la libération du peuple et de l'éveil collectif. Pour ce faire, il doit d'abord et avant tout libérer sa langue³³, car « la parole est une action et la prise de la parole a été pour les Québécois un élément important, une étape constitutive de la Révolution tranquille³⁴. » Cet acte d'une « prise de parole » auquel fait référence Michel Brûlé demeure une constituante importante du cinéma de Pierre Perrault.

Dans l'ensemble de son œuvre, ce cinéaste accorde une très grande importance à l'oralité. Il tient à affirmer et confirmer l'existence du peuple québécois surtout parce qu'il est audible³⁵. Cette vision est manifeste dans *Pour la suite du monde* et même avant, avec sa série de courts-métrages *Au pays de Neufve-France* (1958-1959). Par contre, dans *Le règne du jour* (1967), il va plus loin en proposant de nouveaux référents identitaires. Le peuple québécois n'a plus à se définir par rapport aux éléments externes. Ils ne sont ni États-Uniens ni Français, « c'est chez eux [...] qu'ils [doivent] s'inventer de nouveaux modèles à partir des solidarités réelles qu'ils [peuvent]

développer³⁶. » Cela correspond parfaitement à l’imaginaire cinématographique des cinéastes de cette période.

En somme, nous observons, dans cette deuxième phase du développement du cinéma de la Révolution tranquille, une plus grande politisation du contenu des œuvres. Dans *À tout prendre*, Jutra fait une ouverture sur l’indépendance du Québec; dans *Le chat dans le sac*, Groulx met de l’avant un discours révolutionnaire; dans *Le règne du jour*, Perrault propose un nouveau modèle de référence identitaire qui est proprement québécois. Néanmoins, on observe une certaine part d’hésitation. Le film de Groulx en est un parfait exemple, car il repose sur un questionnement d’intellectuels sur la situation des Québécois et sur leur potentiel de révolte. Il met de l’avant une jeunesse bloquée par un système capitaliste qui l’étouffe. Comme le souligne le personnage de Barbara en parlant de Claude, «il croit avoir des idées révolutionnaires, mais il a peur de prendre des risques³⁷. »

Ces cinéastes essaient de transmettre l’idée que la Révolution tranquille n’est pas complètement aboutie. La jeunesse, qui prend alors une place de plus en plus considérable au sein de la société (900 000 jeunes de dix-sept à vingt-quatre ans), se sent délaissée par la classe politique et par la génération précédente. Il y a donc l’instauration d’un conflit générationnel et une radicalisation du discours des cinéastes par rapport à celui prôné à peine quelques années auparavant³⁸.

Revendications et radicalisation

La fin des années 1960 marque les débuts de la radicalisation du discours cinématographique des cinéastes étudiés. On ne parle plus de Canadiens français, mais de Québécois. On ne réclame plus l’autonomie provinciale, mais la souveraineté politique. Les *baby boomers* prennent la parole, une parole qui devient rapidement contestataire. L’année 1968 correspond à la fin d’un certain espoir sociétal chez eux. On remet en doute les acquis de la Révolution tranquille et l’ère du changement. « “Où sont partis les espoirs d’Expo 67”, “pourquoi avoir fait la Révolution tranquille, si c’était pour s’engouffrer tête baissée dans la société de consommation”³⁹? »

Ce discours tenu par Gilles Groulx est assez représentatif de l’état d’esprit dans lequel se trouvent les cinéastes de l’ONF⁴⁰. Ils sont devant le constat que les réformes enclenchées par les Libéraux (1960-1966) et l’Union nationale (1966-1968) n’ont pas permis au Québec de s’émanciper complètement. Les films d’intervention sociale prennent alors de plus en plus de place dans la cinématographie québécoise et proposent un projet clair: un Québec indépendant et socialiste⁴¹. Denys Arcand souligne d’ailleurs que malgré la Révolution tranquille, «les Québécois sont toujours exploités économiquement par les Américains et politiquement par le gouvernement

fédéral, tout cela avec l'approbation du gouvernement provincial⁴².» On assiste ainsi au développement d'un cinéma de contestation politique.

Le film de Clément Perron, *C'est pas la faute à Jacques Cartier* (1967), est un exemple de ce cinéma de contestation politique. Toutes les critiques de la société québécoise formulées à l'époque sont présentes dans cette satire sociale. Plusieurs scènes montrent ce que Perron voit comme un non-sens. Par exemple, une discussion entre un touriste américain et un guide nous révèle l'incohérence de la domination anglo-saxonne, dans une société majoritairement canadienne-française.

Touriste : « C'est anglais, Montréal ? »

Guide : « Non. »

Touriste : « L'économie ? »

Guide : « Américain. »

Touriste : « Mais vous parlez français ! »

Guide : « Oui, 85 %. »

Touriste : « 85 % ? Je ne comprends pas... »

Guide : « Nous non plus. »⁴³

Cette scène montre l'antiaméricanisme qui habite la pensée du cinéaste. Ce thème est d'ailleurs récurrent dans le cinéma québécois de l'époque, car de façon générale les cinéastes des années 1960 ont pris conscience de l'omniprésence des États-Unis dans leur cinéma, et ce, à plusieurs niveaux. Ce constat a donc poussé plusieurs cinéastes, dont ceux étudiés, à prendre position contre ce qui était considéré comme néfaste au développement d'un cinéma proprement québécois⁴⁴. L'anticléricanisme est un autre de ces thèmes populaires mis en scène dans ce film. À la fin des années 1960, plusieurs artistes rejettent la religion catholique comme assise sociale et culturelle. Pourtant, les critiques de ce film montrent la sensibilité du public à l'égard de cette question. Plusieurs reproches concernent les nombreuses attaques contre la religion. Toutefois, il s'agit du seul sujet qui semble sensible, car les autres aspects sociaux critiqués par le film ne sont pas contestés⁴⁵. Cela démontre que cette volonté du peuple de changer l'ordre des choses est répandue au sein de la société et que les critiques mises de l'avant dans *C'est pas la faute à Jacques Cartier* ne sont plus tellement marginales.

Un deuxième film qui témoigne de cette critique sociale est *Les voitures d'eau* (1968) de Pierre Perrault. Ce film met en doute l'efficacité des réformes politiques des années 1960⁴⁶. Selon Perrault, les Québécois ne sont toujours pas « maîtres chez eux ». Ce sont encore les compagnies étrangères, anglo-saxonnes, qui contrôlent l'économie et la classe dirigeante. Avec l'exemple des navigateurs de L'Isle-aux-Coudres, il fait la

démonstration que l'État doit intervenir pour permettre aux compagnies locales de survivre dans un contexte où la mondialisation et le capitalisme régissent l'économie. Le Québec doit développer des politiques économiques interventionnistes, car l'État reste, à l'époque, le seul grand capitaliste francophone capable de rivaliser avec les entreprises anglophones d'Amérique du Nord⁴⁷.

De plus, c'est dans ce même film que pour la première fois des protagonistes mis de l'avant dans le cinéma de Perrault énoncent de façon explicite un désir de voir le Québec se séparer du Canada afin de permettre un réel développement économique et social. C'est à la fin du film, au cours d'une discussion sur le sujet, qu'un des navigateurs exprime cette idée : « Anciennement ça s'est fait, deux capitaines dans le bateau. Ils ont mis le bateau à terre et ils l'ont coupé en deux⁴⁸. »

Avec ces deux exemples, on constate que la fin de la Révolution tranquille voit surgir un nouveau discours contestataire d'une nouvelle génération qui s'affirme et s'affiche. Les cinéastes francophones de l'ONF souhaitent montrer, par leur art, que l'épanouissement de la société québécoise et la prise de possession du territoire ne pourront passer que par de nouvelles réformes politiques. Chez les cinéastes étudiés, il est clair que le socialisme semble s'imposer comme doctrine économique idéale alors que, du côté politique, la souveraineté semble la seule voie possible pour le Québec. Ces idéologies semblent gagner en popularité au sein de la société pour devenir plus que de simples mouvements marginaux. Ce qui nous permet de voir, la décennie suivante, un plus grand nombre de films d'analyse politique et d'intervention sociale apparaître⁴⁹.

Conclusion

En somme, nous voyons qu'entre 1959 et 1968, le discours cinématographique des cinéastes québécois à l'ONF se transforme. En l'espace d'une décennie, ils poursuivent, mais surtout étendent les revendications sociopolitiques de leurs contemporains de la Révolution tranquille. Le discours des cinéastes, qui commence à se radicaliser à partir de 1967-68, prend plus d'ampleur au cours de la décennie suivante ; assez pour que les gouvernements ressentent le besoin de censurer certains films⁵⁰.

Dans cette perspective, la Révolution tranquille est vue comme une période de transition qui a redessiné le paysage politique du Québec. En 1968, l'État-providence, qui s'est rapidement inscrit dans la culture politique québécoise, a vu naître, dans son sillage, des velléités nationalistes, voire indépendantistes, réclamées et assumées par de plus en plus de Québécois. Comme le souligne le politologue Léon Dion, « [l]a Révolution tranquille paraît marquer le passage brusque d'un régime de société

à un autre, d'une totalité historique à une autre⁵¹.» Indissociable du contexte historique de sa production, le cinéma produit par l'ONF durant les années 1960 nous permet de voir de quelle façon la société québécoise a rapidement évolué. Par l'entremise de la fiction, des documentaires et du cinéma direct, le septième art a été d'un côté le témoin d'une société⁵² en plein changement, et de l'autre un vecteur de bouleversements sociaux⁵³. Grâce à la large diffusion dont jouit le cinéma, ce dernier a réussi à rejoindre une grande portion des Québécois. De plus, en donnant la parole au peuple, ces cinéastes ont permis de populariser un mouvement nationaliste renouvelé, basé sur l'interventionnisme et l'indépendance de l'État. En outre, cette analyse permet de comprendre comment l'étude du cinéma s'avère intéressante pour les historiens qui se penchent sur la société québécoise des années 1960, et plus particulièrement sur la Révolution tranquille. Comme le soulignait l'historien Marc Ferro, «[L]e film est observé non comme une œuvre d'art, mais comme un produit, une image-objet, dont les significations ne sont pas seulement cinématographiques⁵⁴». Il devient donc une source essentielle pour l'étude historique.

NOTES ET RÉFÉRENCES

1. Yvan Lamonde, «Malaise dans la culture québécoise : les méprises à propos de la Révolution tranquille», dans Guy Berthiaume et Claude Corbo (dir.), *La Révolution tranquille en héritage*, Montréal, Boréal, 2011, p. 14-15.
2. Lucia Ferretti, «La Révolution tranquille», *L'Action nationale*, vol. 89, no 10, 1999, p. 61.
3. Christian Poirier, *Le cinéma québécois : à la recherche d'une identité ?*, Tome 2 : *Les politiques cinématographiques*, Sainte-Foy, Presses de l'Université du Québec, 2004, p. 44.
4. *Ibid.*, p. 44-45.
5. Yves Lever, *Le cinéma de la Révolution tranquille du Panoramique à Valérie*, Montréal, Yves Lever, 1991, p. 657.
6. *Ibid.* p. 29.
7. Lucia Ferretti, «La "Grande noirceur", mère de la Révolution tranquille?», dans Guy Berthiaume et Claude Corbo (dir.), *op. cit.*, p. 46.
8. Louis Balthazar, *Bilan du nationalisme au Québec*, Montréal, Édition de l'Hexagone, 1986, p. 86.
9. Pierre Véronneau, *Résistance et affirmation : la production francophone à l'ONF - 1939-1964 (Histoire du cinéma au Québec III)*, Montréal, La cinémathèque québécoise, 1987, p. 3.
10. Ce qui explique pourquoi certains cinéastes comme Gilles Carle ont été mis de côté, ce dernier n'ayant travaillé que 4 ans avec l'ONF.
11. Au total, ce sont dix films qui ont été sélectionnés pour cette analyse.
12. Cette méthodologie se base sur celle utilisée par Olivier Côté dans : Olivier Côté, *Mise en récit du passé à la télévision canadienne : production, articulation télé-*

visuelle et réception du docudrame de la CBC/Radio-Canada : *A People's History/Le Canada, une histoire populaire (1995-2002)*, Thèse de doctorat (histoire), Québec, Université Laval, 2011, p. 20.

13. Michel Lamy, *La Révolution tranquille et le nationalisme politique: analyse du contenu des discours de Jean Lesage durant le premier mandat du gouvernement libéral (1960-1962)*, Mémoire de maîtrise (histoire), Québec, Université Laval, 1994, p. 20-21.
14. Louis Balthazar, *op. cit.*, p. 86.
15. Jean-Pierre Sirois-Trahan, «Le devenir québécois chez Pierre Perrault, montage, intercesseurs et énonciation collective», dans Sophie-Jan Arrien et Jean-Pierre Sirois-Trahan (dir.), *Le montage des identités*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 2008, p. 92.
16. Michel Brûlé, «Les impacts du cinéma américain sur le cinéma et la société québécoise», *Sociologie et sociétés. Pour une sociologie du cinéma*, vol. 3, no 1, avril 1976, p. 28.
17. Christian Poirier, *Le cinéma québécois. À la recherche d'une identité?*, Tome 1 : *L'imaginaire filmique*, Sainte-Foy, Presses de l'Université du Québec, 2004, p. 270.
18. Yves Lever et Pierre Pageau, *Chronologie du cinéma au Québec*, Montréal, Édition les 400 coups, 2006, p. 85.
19. Christian Poirier, *Le cinéma québécois. À la recherche d'une identité?*, Tome 2..., *op. cit.*, p. 46.
20. *Ibid.*, p. 46.
21. Pierre Fortin, «La Révolution tranquille et l'économie: où étions-nous, que visions-nous, qu'avons-nous accompli?», dans Guy Berthiaume et Claude Corbo (dir.), *op. cit.*, p. 102.
22. Il est bon de souligner que *Normétal* n'existe que dans sa version censurée. Toutefois les motifs de la censure ne sont pas connus et selon l'historien Yves Lever, il est probable que se soit une censure esthétique et non politique. Groulx a «probablement voulu outrepasser le mandat de faire le très court métrage prévu». De plus, Lever ajoute que «[l]e film que l'ONF continue d'offrir dans son catalogue [...] semble correspondre «presque» entièrement au cinéma de Groulx de l'époque». Yves Lever, *op. cit.*, p. 336.
23. Gilles Groulx (réal.), *Normétal*, Office national du film, 1959, 16 min.
24. Jacques Godbout (réal.), *Pour quelques arpents de neige*, Office national du film, 1962, 18 min.
25. Yves Lever, *op. cit.*, p. 397.
26. Nous n'avons qu'à penser aux artisans de la chanson, qui depuis le début des années 1960, ont mis de l'avant la collectivité québécoise et un projet de réforme sociale. Michel Brûlé, *loc. cit.*, p. 35.
27. Christian Poirier, *Le cinéma québécois. À la recherche d'une identité?*, Tome 2..., *op. cit.*, p. 67.
28. *Ibid.*, p. 46.
29. *Ibid.*, p. 53.
30. Gilles Groulx (réal.), *Le chat dans le sac*, Office national du film, 1964, 3 min.
31. Claude Jutra (réal.), *À tout prendre*, Office national du film, 1963, 98 min.
32. Albert Memmi, *Portrait d'un colonisé*, Montréal, l'Étincelle, 1972 (1957), p. 140.

33. *Ibid.*, p. 104.
34. Michel Brûlé, *Pierre Perrault ou un cinéma national. Essai d'analyse socio-cinématographique*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1974, p. 139.
35. Gwenn Scheppler, «L'engagement politique de Pierre Perrault», dans Robert Laliberté, France Bourgault et Mylène Poulin (dir.), *Pierre Perrault : homme de parole*, Québec, Association internationale des études québécoises, 2011, p. 58.
36. *Ibid.*, p. 393.
37. Gilles Groulx (réal.), *Le chat dans le sac*, Office national du film, 1964, 71 min.
38. Christian Poirier, *Le cinéma québécois. À la recherche d'une identité?*, Tome 1..., *op. cit.*, p. 79.
39. Ce discours est tenu par Gilles Groulx et repris dans l'ouvrage de Christian Poirier. *Ibid.*, p. 104.
40. Dans l'ouvrage de Christian Poirier, *Le cinéma québécois. À la recherche d'une identité?*, Tome 1..., *op. cit.*, l'auteur cite plusieurs cinéastes dont le discours va dans le même sens que celui de Groulx. Par exemple, aux pages 104 et 105 il est question de Jean-Pierre Lefebvre et Claude Jutra qui ont souligné ce sentiment d'amertume vis-à-vis les accomplissements de la Révolution tranquille. De plus, à la page 104 toujours, un parallèle entre le film *Où êtes-vous donc* de Groulx et l'univers de Perrault est aussi souligné: «Sur l'écran apparaît alors "Réveillez-vous". Les références discursives avec l'univers sémiotique de P. Perrault sont frappantes». Il y a aussi plusieurs similitudes que l'on peut trouver entre le discours de Groulx et celui de Denys Arcand, notamment à la page 94 du même ouvrage.
41. *Ibid.*, p. 270.
42. *Ibid.*, p. 94.
43. Clément Perron (réal.), *C'est pas la faute à Jacques Cartier*, Office national du film, 1967, 14 min.
44. Michel Brûlé, *loc. cit.*, p. 25-40.
45. Yves Lever, *op. cit.*, p. 115.
46. *Ibid.*, p. 481.
47. Louis Balthazar, *op. cit.*, p. 99.
48. Pierre Perrault (réal.), *Les voitures d'eau*, Office national du film, 1968, 99 min.
49. «... au fur et à mesure que la conscience politique des Québécois se radicalise, les films d'analyse politique et d'intervention sociale apparaissent (années 1970) et proposent une vaste entreprise de codification de la réalité québécoise en vue d'un projet politique (l'indépendance) et économique (le socialisme)». Christian Poirier, *Le cinéma québécois. À la recherche d'une identité?*, Tome 1..., *op. cit.*, p. 270.
50. *On est au coton* de Denys Arcand (terminé en 1971, interdit de diffusion, puis distribué par l'ONF en 1976), *24 heures ou plus* de Gilles Groulx (terminé en 1972, distribué par l'ONF en 1976) et *Un pays sans bon sens ou wake up, mes bons amis!!!* de Pierre Perrault (1970, censure de certaines séquences). Christian Poirier, *Le cinéma québécois. À la recherche d'une identité? Tome 1..., op. cit.*, p. 95.
51. Léon Dion, *La révolution déroutée, 1960-1976*, Montréal, Boréal, 1998, p. 278.
52. Les films sont des témoins de l'histoire. Ils mettent en scène une société. Voir Pierre Sorlin, *Sociologie du cinéma. Ouverture pour l'histoire de demain*, Paris, Abier Montaigne, 1977, p. 296-297.

53. «Durant les années 1960, le démarrage des maisons de production, l'activité intense qui régnait au sein de l'Office national du film et la volonté des jeunes cinéastes témoignaient du désir de participer activement au mouvement social et culturel qui secouait le Québec». Christian Poirier, *Le cinéma québécois. À la recherche d'une identité ?*, Tome 1..., *op. cit.*, p. 270.
54. Marc Ferro, *Cinéma et histoire*, Paris, Éditions Gallimard, 1993 (1977), p. 41.