

Bulletin d'histoire politique

Quelles représentations de l'histoire du Québec construit le cinéma québécois ?

Pierre Véronneau



Volume 23, Number 3, Spring 2015

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1030762ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1030762ar>

[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

Véronneau, P. (2015). Quelles représentations de l'histoire du Québec construit le cinéma québécois ? *Bulletin d'histoire politique*, 23(3), 144–179.
<https://doi.org/10.7202/1030762ar>

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/>

Quelles représentations de l'histoire du Québec construit le cinéma québécois ?

PIERRE VÉRONNEAU
Cinémathèque québécoise

Il est un fait universellement admis que l'histoire culturelle va de pair avec l'histoire sociopolitique d'un pays. Dans le domaine du cinéma, toutes les approches « cinéma et histoire » s'inscrivent dans cette perspective. En outre, on doit reconnaître que presque tous les terrains font partie du domaine des possibilités découlant d'une telle démarche. Ainsi, voudrait-on faire l'histoire des femmes, du mouvement ouvrier, de la folie ou de la propagande que le cinéma pourrait être mis à contribution. Il en va de même si on veut analyser les valeurs qui ont cours à une époque donnée dans la société. En pratique, depuis une bonne cinquantaine d'années, le territoire de l'historien a pris de l'expansion, notamment par l'inclusion de l'analyse culturelle qui oblige de prendre en compte d'autres types de documents que l'imprimé et l'écrit, précisément les images animées dans le cas qui nous occupe. En fait, le champ du rapport cinéma / histoire est tellement vaste qu'il nous oblige à préciser plus avant l'objet du présent texte et à poser la question : de quelle histoire du Québec voudrions-nous traiter au travers de l'histoire du cinéma québécois ? Nous ferons en sorte que le texte emprunte comme fil conducteur la chronologie historique du Québec en mettant en lumière les moments qui s'imposent aux yeux du cinéma, et à l'intérieur de chaque section, nous suivrons autant que possible l'ordre chronologique de production. Cette démarche empiriste pourra non seulement éclairer l'analyse des historiens du cinéma québécois, mais aussi nourrir la démarche des historiens traditionnels et des professeurs d'histoire.

Tel est en effet le but premier de ce texte : baliser le terrain pour de futures analyses interdisciplinaires plus approfondies. Au risque de

paraître superficiel aux yeux de certains, nous adoptons le mode du panorama pour diverses raisons. La première est qu'il est difficile de traiter notre sujet en approfondissant l'examen de plusieurs films : nous excéderions les limites fixées par la revue. Mais plus fondamentalement, nous nous démarquons de ces analyses qui reposent sur un nombre restreint d'exemples et en infèrent des conclusions qui ne tiennent pas la route lorsqu'on les confronte avec le large corpus auxquels elles doivent correspondre. L'historien est une personne de faits et de preuves. Par formation, il ne travaille pas sur des cas isolés, singuliers. Il défriche un terrain, il s'intéresse à ce qui est arrivé, il questionne des ensembles, il tient compte de séries et de réseaux, il critique les documents, il ramifie ses perspectives, il recherche les contextes. Il s'intéresse aux événements comme donnée collective, non comme facteur individuel. Il atteint ainsi une certaine généralisation à partir de plusieurs observations. Des faits, il passe aux explications, puis à travers ce processus de compréhension, il en propose des interprétations. Notre texte suggère donc qu'on doive envisager le cinéma comme un objet collectif et multiple, comme un ensemble de traces (et on pourrait y inclure la télévision pour plus de pertinence, surtout du point de vue des spectateurs), et qu'on doive d'abord approcher le lien entre l'histoire du Québec et le cinéma québécois dans une perspective d'ensemble, dans une perspective de questionnement qui permette de penser l'histoire de l'un et de l'autre dans leur circulation mutuelle.

Le cinéma fabrique une vision de l'histoire, participe à la construction de sa représentation. Dans ce texte, nous attirerons l'attention sur le film comme matériau historique, à la fois document et objet d'histoire, et discours sur l'histoire. Une telle approche suppose une connaissance préalable, au minimum événementielle, de l'histoire de ladite société, laquelle histoire nous effleurerons cependant à peine dans notre texte. Nous ne nous engagerons pas dans une approche qui lit le film comme une contre-analyse de la société, ainsi que le faisait, il y a 40 ans, Marc Ferro, ou qui retrace l'histoire d'un pays à travers celle de son imaginaire, notamment parce que cela nous obligerait à ne proposer l'analyse détaillée que de quelques œuvres afin de convaincre le lecteur de la justesse de cette interprétation ou au contraire de le noyer sous un déluge de titres et de références. Bien que riche et stimulante, une telle approche excéderait les limites de ce texte. Pour des raisons analogues, nous ne nous arrêterons donc qu'au contenu manifeste et visible de l'œuvre, à la réalité représentée, à des œuvres en fait qui témoignent d'un usage cinématographique de l'histoire. Nous prendrons évidemment en compte les films qui combinent des événements qui ont réellement eu lieu, des personnages et des situations qui ont réellement existé, avec des actions complètement fictives¹. Nous privilégierons le cinéma de fiction et les œuvres qui marquent une

certaine distance chronologique avec leur sujet. Nous avons pensé exclure le plus possible les documentaires qui font, d'une certaine manière, l'histoire du temps présent, mais on les retrouvera nécessairement en se rapprochant du temps présent dans la mesure où ils abordent des sujets généralement considérés comme historiques et qu'ils entrent par le fait même dans la catégorie des films propres aux usages historiques. Nous excluons toutefois toutes les émissions de télévision qui sont fort nombreuses à traiter de l'histoire du Québec de manière directe (on n'a qu'à penser aux séries sur Pierre Trudeau, René Lévesque ou la crise d'Octobre) ou indirecte (tous les téléromans qui se déroulent dans le passé), sans compter toutes celles qui portent sur l'actualité et la commentent². Ce faisant, nous sommes conscients que du point de vue du nombre et de l'impact, le média de masse qu'est la télévision a, depuis une cinquantaine d'années, une importance plus grande que le cinéma dans la constitution de l'imaginaire collectif.

Le Québec avant la Confédération de 1867

Peu de films de fiction québécois, et canadiens d'ailleurs, portent sur la période antérieure à l'invention du cinéma, autrement dit qui précède le XX^e siècle. Toute cette entreprise de construction d'une épopée, d'une mythologie et d'un imaginaire nationaux que l'on retrouve dans toutes les grandes cinématographies – par exemple le western américain, le chambara japonais, le film historique bollywoodien ou le péplum italien – fait carrément défaut à l'histoire du cinéma canadien comme si nous n'avions que faire de la reconstitution de notre mémoire collective, comme si nous n'avions aucun goût pour notre histoire. On pourrait y voir l'effet d'une quelconque loi mathématique qui ferait qu'un pays produisant peu de films aurait tendance à jouer davantage la carte des récits contemporains. Non seulement cela n'est-il pas toujours vrai, mais dans le cas particulier du Canada, cela s'applique mal.

En effet, au nombre des rares films de fiction réalisés au pays au temps du muet, plusieurs se déroulent au temps de la Nouvelle-France: *Evangeline* (E.P. Sullivan et William H. Cavanaugh, 1913), *The Battle of the Long-Sault* (Frank Crane, 1913), *Madeleine de Verchères* (J-Arthur Homier, 1922)³. On dirait que les producteurs ressentaient alors un attrait particulier pour le passé et le drame historique. Mais cet engouement s'avère un feu de paille et il faudra attendre 1952 pour qu'avec *Étienne Brûlé gibier de potence*, de Melburn E. Turner, la Nouvelle-France soit à nouveau l'objet de l'attention des cinéastes. Malheureusement cette entreprise qui voulait engendrer au sein de la population une émotion analogue à celle procurée, aux États-Unis, par Davie Crockett et le dernier des Mohicans, s'avère un échec et relègue encore une fois le Régime français aux oubliettes.

On peut imaginer que les coûts rattachés à la production de longs-métrages historiques aient freiné les cinéastes et les producteurs. Toutefois, au cours des dix dernières années, deux films ont tenté de briser ce cercle vicieux. Avec *Nouvelle-France* (2004), une dispendieuse coproduction franco-canado-britannique, Jean Beaudin, s'inspirant très librement de l'histoire de La Corrivéau, dépeint une histoire d'amour qui se déroule à la fin du Régime français⁴. De son côté, Martin Doepner, dans *Rouge sang* (2013), met en scène un thriller qui se déroule quelques années après la Conquête. Le cadre historique – le conflit entre Anglais conquérants et Français de Nouvelle-France conquis – sert plutôt d'arrière-plan à un film de genre en costumes. C'est d'ailleurs une caractéristique de beaucoup de films de genre de prendre comme assise des références historiques. Ainsi en est-il de la conquête de l'Ouest dans le western, du nazisme dans le film de guerre ou de la guerre froide dans les films d'espionnage; mais ce n'est pas une voie très usuelle au Québec.

Les préparatifs de la célébration du centenaire de la Confédération canadienne ravivent l'intérêt pour cette période. Deux réalisations retiennent l'attention: *Le festin des morts* (Fernand Dansereau, 1965) et la série de courts-métrages «Les artisans de notre histoire». Le long-métrage de Dansereau puise explicitement son inspiration dans l'histoire et en explique les enjeux. Dans ce cas-ci, c'est moins la question amérindienne qui préoccupe le cinéaste⁵ que le drame de conscience des missionnaires jésuites en pays huron. En ce début des années 1960, alors que la remise en cause de l'Église et de son rôle dans la société québécoise est parfois virulente, un tel choix étonne et Dansereau fut souvent pris à partie pour ce motif. Pourtant cela peut se comprendre quand on sait qu'au temps de la Révolution tranquille, plusieurs avancent que le Québécois se cherche⁶ et sa quête d'identité l'amène à réécrire son histoire et à se projeter dans un autre temps et un autre lieu. On peut voir dès lors le héros du film comme l'incarnation de la conscience angoissée d'une fraction de l'intelligentsia québécoise⁷.

La série «Les artisans de notre histoire», produite par l'ONF, comprend plusieurs courts-métrages réalisés par des francophones et des anglophones et balaie toute l'histoire du Canada jusqu'à la Confédération. Il s'agit d'une initiative de la production anglaise, car il n'est pas exagéré de croire qu'un tel projet enthousiasmait peu de Canadiens français. Selon une pratique que l'on retrouve parfois dans les longs-métrages de fiction, mais surtout dans les films à caractère informatif ou pédagogique, il arrive qu'on joigne à l'équipe du film un ou des historiens afin d'en déterminer la légitimité historique. Dans le cas présent, cette validité historique est confiée aux historiens Maurice Careless et Gustave Lanctôt⁸. Les trois films consacrés au Régime français sont les seuls produits par l'équipe française et les tout derniers tournés. Au contraire des autres titres de la série, on ne les destine pas à la télévision et leur style mélange fiction et documentaire. Leur réalisation

est confiée à un jeune historien en début de carrière cinématographique, Denys Arcand. Celui-ci est un pur produit de l'école historique dite « de Montréal » (Guy Frégault, Maurice Séguin et Michel Brunet). Seul le premier, *Champlain* (1964), retiendra ici notre attention, car il est le plus exemplaire. On sait que l'explorateur géographe jouit d'un statut quasi mythique dans l'histoire québécoise. Inspiré par la pensée marxiste et le néonationalisme, Arcand se propose de déboulonner sa statue, allant même jusqu'à mettre en cause la nécessité de la colonisation au XVII^e siècle. Ce faisant, il rompt avec une certaine perspective nationaliste et triomphaliste de l'histoire pour se mettre à l'heure de l'incertitude et du doute. Autant dire qu'il a choqué aussi bien l'ONF que plusieurs historiens traditionnels, tout comme il a ainsi témoigné de la réévaluation de l'histoire qui était alors en cours dans certains milieux intellectuels. L'ONF ne s'y fera plus prendre, qui produira une révision dépolitisée du film (*Québec 1603*) et obligera Arcand à mettre ses opinions en sourdine dans *Les Montréalistes* et *La route de l'Ouest*, tous deux de 1965.

Les trois films à contenu québécois qui portent sur le Régime anglais (1760-1867) soulèvent moins de controverses⁹. Leurs réalisateurs ne la cherchent d'ailleurs pas, tout intéressés qu'ils sont par la réalisation de films de fiction historiques, en costumes et en reconstitutions destinés à la télévision. La période qu'ils couvrent, 1835-1858, montre bien qu'on fait alors l'impasse sur un des événements majeurs de l'histoire canadienne, la conquête de 1760, qui va transformer les citoyens français en colonisés britanniques et être à l'origine d'un traumatisme réel et symbolique pour la population québécoise¹⁰. Cette absence est fort révélatrice de la perspective propagandiste de la série et de sa volonté de construire une histoire nationale consensuelle et non conflictuelle. Qu'ils mettent en scène les chefs politiques Louis-Joseph Papineau en 1835, Louis-Hippolyte Lafontaine en 1841-1854 ou le premier ministre George-Étienne Cartier en 1858 (film tourné en anglais par John Howe), ces trois films présentent l'histoire comme le fait de grands hommes qui en influencent le cours et secondarisent les dimensions sociales, politiques, économiques et idéologiques qui en expliqueraient les enjeux et les contradictions.

L'exemple le plus évident de cette manière de voir concerne la question du nationalisme canadien-français qui se fixait des objectifs d'indépendance nationale et qui aboutit aux Troubles de 1837. À l'instar de la Conquête, aucun des épisodes de la série ne parle de ces événements parce que le sujet est encore trop controversé. En effet, au moment où sont tournés les films, certains définissent toujours le Québec comme une colonie britannique, croient que la lutte anticolonialiste est à l'ordre du jour au Québec et mettent encore l'accent sur le traumatisme engendré par cette répression¹¹. En 1969, alors qu'il ne s'agit plus de célébrer la Confédération, l'ONF lance *St-Denis dans le temps*, de Marcel Carrière. En mettant en

parallèle la rébellion de 1837 et sa commémoration contemporaine, en mélangeant documentaire et fiction, le film propose une interprétation ironique et décapante d'un événement qui revêt une grande valeur symbolique chez plusieurs. Par le biais de la satire, il met en exergue qu'en cette fin des années 1960, l'histoire québécoise demeure toujours un enjeu politique.

Quelques années plus tard, les Troubles de 1837 reviennent à l'ordre du jour dans *Quelques arpents de neige* (Denis Héroux, 1972), mais la révolte des Patriotes ne servira alors que de toile de fond à une histoire d'amour et à un mélodrame épique. Quelques critiques dénonceront cette évocation-décor, mais l'histoire du cinéma regorge trop de films pseudo-historiques pour qu'il faille outre mesure s'en scandaliser. Il faut attendre 25 ans, soit les films de Pierre Falardeau (*15 février 1839*, 2001) et de Michel Brault (*Quand je serai parti... vous vivrez encore*, 1999), pour que les Troubles soient abordés de front par le cinéma. Ils apparaissent à un moment où le nationalisme québécois, dont certains défenseurs se nourrissent de cette mythologie historique, a subi deux défaites référendaires ainsi que de profondes mutations, et cherche à se redéfinir. Ils coïncident également au moment où le discours sur le Québec colonisé n'a presque plus cours chez les historiens¹², dans la classe politique et dans le milieu culturel (quoique Falardeau y a souscrit jusqu'à son décès). Dans ce contexte, on voit que Brault prend ses distances avec le mythe en remettant en question l'échec des Patriotes tandis que Falardeau, dont le film adopte la forme du huis clos, y va d'un grand cri pour l'indépendance et la liberté¹³.

De 1867 à 1939

La Confédération marque la création du Canada. Paradoxalement et contrairement à ce que l'on voit en Europe et aux États-Unis, presque aucun film n'est consacré à l'événement, et cela non seulement au Québec. On peut trouver plusieurs raisons pour expliquer ce silence. Certaines insistent sur le contexte cinématographique: la rareté au Québec de films à sujet historique ou l'importance du documentaire et de la fiction d'auteur qui n'encouragent pas un tel cinéma. D'autres interrogent plutôt des attitudes politiques ou sociales: la quasi-absence de patriotisme canadien chez les Canadiens français, même chez ceux qui ne sont pas indépendantistes, alors qu'ils l'expriment plus volontairement à l'égard du Québec, le fait que le peuple québécois n'ait jamais sanctionné par référendum une union conclue par ses élites et qu'il s'y sente étranger, le nationalisme québécois de plusieurs créateurs et intellectuels, une réaction critique à la propagande en provenance du gouvernement central¹⁴, etc. En fait, ce n'est pas seulement la Confédération qui est l'objet du silence des cinéastes,

mais presque toute la période qui s'étend des Troubles de 1837 jusqu'à la Deuxième Guerre mondiale.

Ainsi le XIX^e siècle et le début du XX^e ne revivent qu'au travers des films d'époque (*Kamouraska*, Claude Jutra, 1973 ; les différentes versions du radioroman *Un homme et son péché* – Paul Gury, 1949 et Charles Binamé, 2002, ainsi que l'adaptation récente du radioroman *Le survenant*, Érik Canuel, 2005) tandis qu'un événement aussi important que la Première Guerre mondiale, si l'on excepte le court métrage perdu de Léo-Ernest Ouimet, *The Calle of freedom* (1918), ne sera abordé que dans *La guerre oubliée* (Richard Boutet, 1987) dans un style qui mélange le témoignage documentaire des survivants avec une fiction théâtrale lyrico-épique qui accompagne ce voyage à rebours et en constitue une sorte de commentaire brechtien¹⁵. On ne peut passer cependant sous silence le mélodrame *La petite Aurore l'enfant martyre* (J.-Y. Bigras, 1952) dont le fait divers dont il s'inspire se déroule dans les années 1910 alors que l'époque où se déroule le film ne semble pas si ancienne. Les représentations rurales donnent dans le temps incertain. Tel n'est pas le cas de Luc Dionne qui dans son *remake* de 2005, *Aurore*, joue la carte de la reconstitution historique, allant même jusqu'à terminer le film sur l'image de la tombe réelle d'Aurore Gagnon.

On doit réserver une place spéciale à l'exode des Canadiens français vers la Nouvelle-Angleterre de la seconde moitié du XIX^e siècle à la fermeture de la frontière états-unienne en 1930. Cet exode aurait coûté au peuple québécois la perte d'environ un million d'habitants en un siècle, dont seulement 100 000 seraient revenus au pays. La situation est propice à générer un discours sur la perte, l'exil, l'exploitation, l'acculturation, l'aliénation des Québécois lorsqu'ils sortent du Québec¹⁶, ou encore sur l'intérêt contemporain d'établir des liens avec cette « parenté » d'appartenance, comme le font les Acadiens. Claude Fournier, dans la coproduction franco-canadienne *Les tisserands du pouvoir* (1988), adopte le discours de l'exploitation et met en parallèle, sur près de 100 ans, la situation économique au Québec, en France et en Nouvelle-Angleterre. Cette fresque, qui donne naissance à deux longs-métrages et à une série télévisée, ainsi qu'à un roman de Fournier, entrecroise l'histoire des usines textiles du nord de la France, d'une famille provenant de ce milieu et qui s'implante aux États-Unis ainsi que d'une famille québécoise qui fuit la misère et se retrouve à l'emploi de l'industriel français. Utilisant un récit où un vieillard se remémore dans les années 1980 son existence, Fournier tente d'établir des liens entre le présent du Québec post-référendaire et le destin de cette famille canadienne-française. Une façon habile de relier deux faits historiques. La reconstitution d'époque plut à plusieurs critiques, l'exactitude historique fut davantage contestée.

Lui aussi bâtit sous la forme du *flash-back*, le film *Louis Cyr : l'homme le plus fort du monde* (Dany Robin, 2013) est un mélodrame biographique

dont l'histoire débute à Lowell où la famille du célèbre homme fort a dû émigrer après s'être départie de son exploitation agricole. Le film insiste sur la difficulté du travail en usine et sur la rivalité entre les Irlandais et les Canadiens français. Louis Cyr est présenté comme un homme qui voudra prouver au monde entier que les Canadiens français peuvent s'affirmer et engendrer des héros, qu'ils ne sont pas «nés pour un petit pain». La reconstitution historique est limitée, mais soignée, et le réalisateur veut souligner la véracité de son récit (ou peut-être la fictionnalité du film?) en mettant en parallèle, au générique qui clôt le film, des images des personnages réels et des comédiens qui les incarnent¹⁷. Le film participe de cette approche des héros québécois qu'on présente comme d'extraction modeste, méprisés au début à cause de leur langue, et qui finissent par s'imposer à leur société. En même temps, il permet d'évoquer l'univers du divertissement populaire à une période où la venue des vues animées va en bouleverser les paramètres.

À la différence de ce qui s'est passé dans plusieurs pays, il faudra un certain temps avant que le cinéma documente au présent l'histoire sociale et politique québécoise. Une des premières raisons en est que pendant longtemps, il ne se tourne pratiquement pas de films au Québec et encore moins de fictions. Ainsi, et si l'on excepte les courtes vues locales tournées au temps du muet et dont pratiquement aucune copie ne subsiste, les occasions sont rares avant la création de l'Office national du film du Canada à l'automne 1939, de s'intéresser à ce qui se déroule au pays. On peut dire que le film le plus important avant cette date est tourné par un prêtre, Maurice Proulx, à qui l'on demande de faire un documentaire de propagande en faveur de la colonisation de l'Abitibi¹⁸. Cette entreprise constitue une réponse à la crise qui frappe alors la société et elle marque le dernier grand mouvement d'occupation des sols de l'histoire québécoise contemporaine. Le long-métrage *En pays neufs : un documentaire sur l'Abitibi* (1937) constitue le témoignage visuel le plus précieux sur l'événement. Proulx y met en lumière les enjeux idéologiques et religieux qui président à une action pourtant de nature économique¹⁹. L'accent mis sur la colonisation se déroule dans un contexte où les élites québécoises valorisent une idéologie agriculturiste s'appuyant sur cinq piliers intimement soudés : la terre, la famille, la patrie, la religion et la langue. Pas étonnant alors qu'une bonne partie des films tournés entre 1935 et 1959 font de l'agriculture salvatrice leur thématique première²⁰.

Le retour à la terre n'est pas la seule réponse à la crise économique des années 1930. Si le cinéma d'alors n'y porta pas attention outre mesure, il sentit plus tard le besoin de revenir sur cette période de grande dépression et surtout de lui donner une perspective urbaine. Le film de Richard Boutet, *La turlute des années dures* (1983), en est un bon exemple d'un retour

réflexif sur la période. Par le recours aux documents d'archives, au témoignage des chômeurs survivants, et en se servant de chansons populaires de l'époque comme contrepoint, le film apporte un nouvel éclairage sur l'histoire québécoise tout en proposant, en forme d'écho aux difficultés que traverse le Québec au moment de sa réalisation, une analyse politique plus globale des crises économiques que Boutet relie, dans une perspective marxiste, à un dérèglement du système capitaliste²¹.

La Deuxième Guerre mondiale

Si le monde agricole réussit en son temps à se faire remarquer, un événement aussi fort que la Deuxième Guerre mondiale devrait normalement attirer l'attention des cinéastes, surtout que l'ONF est créé au moment où le conflit éclate. Effectivement, sous la houlette de John Grierson, l'ONF produit deux importantes séries de propagande, «Canada Carries On» et «World in Action» qui accordent toute la place à la guerre. Mais ces séries ne sont point québécoises et documentent mal notre histoire, sauf dans le cas d'un film, *Quebec Path of Conquest* (1942), qui laisse percevoir l'entendement anglophone d'un comportement francophone qui leur échappe ou les enrage.

Bien qu'il ait une vision centralisée et unitaire de l'État, Grierson souscrit finalement au rapport sur la distribution que lui remet en décembre 1941 le seul Canadien français de l'ONF, Philéas Côté, qui fait valoir les traits particuliers du Québec. Il décide donc de permettre en 1942 la réalisation d'une série d'actualités exclusivement destinée aux Canadiens français, «Les reportages», et embauche quelques francophones. Celle-ci permet d'appréhender l'activité économique et sociale du Québec des années 1940, dans la mesure surtout où elle nous amène dans différentes régions du Québec, parle autant de la vie des soldats que de la production industrielle, sans oublier les fêtes, les loisirs et les événements populaires. Mais il ne faut pas compter sur la série pour aborder un aspect capital de la question en temps de guerre : le degré de participation des Canadiens français au conflit. Le cinéma d'alors est particulièrement muet sur cet enjeu, à l'exception d'un film de fiction tourné en français par l'ONF, *Un du 22^e* (Gerald Noxon, 1940)²². À cette époque, il ne faut pas compter sur un organisme d'État chargé de l'information en temps de guerre pour débattre des contradictions qui traversent la société québécoise.

Quelques années plus tard, la guerre va devenir un vrai sujet de cinéma et une dizaine de fictions lui sera consacrée en tout ou en partie. Ainsi *Tit-Coq*, de Gratien Gélinas (1952), s'en sert comme cadre historique pour parler d'autre chose – de recherche de soi, d'identité et de désir de famille –, la guerre étant, dans les circonstances, ce qui vient empêcher le bonheur. En 1957, à l'ONF, Louis Portugais tourne *Il était une guerre*, premier film où la

guerre est perçue du point de vue des Québécois et qui montre leurs réticences à y participer, par une référence claire au rejet de la conscription. Mais l'accent est surtout mis sur les conflits que la guerre engendre dans les foyers. Dans les années 1950, toutes ces questions demeurent traitées du point de vue de leur impact individuel et familial, sans un point de vue plus général ou plus politique sur le conflit lui-même.

Il faut attendre *Partis pour la gloire*, de Clément Perron (1975), pour que la guerre devienne le sujet principal d'un film et pour que le cinéma tienne un certain discours sur celle-ci. Perron place d'abord l'action dans un contexte économique-social qui ne dissimule ni les hiérarchies de pouvoir qui gouvernent la société au profit de l'ordre établi, ni les différentes attitudes de classe qui motivent l'action. L'accent est surtout mis sur la résistance à la conscription, non par lâcheté, mais par refus d'aller se faire tuer pour l'Angleterre. Dans le contexte qui suit les événements d'Octobre 1970, plusieurs interpréteront cette résistance comme celle que doivent encore et toujours manifester les Québécois contre les «Anglais» (entendre les Canadiens). Les autres films de fiction qui porteront par la suite sur la Deuxième Guerre mondiale demeureront en deçà de ce discours en utilisant la guerre, presque toujours vécue au Québec, comme un contexte historique à la mode rétro plutôt que comme un véritable objet d'histoire. Cette observation s'applique notamment aux films socio-réalistes adaptés de succès littéraires comme *Les Plouffe* (Gilles Carle, 1981) ou *Bonheur d'occasion* (Claude Fournier, 1983). Même le film de Micheline Lanctôt, *La vie d'un héros* (1994), ne rompt pas avec cette tradition en nous montrant l'effet produit par l'arrivée d'un prisonnier de guerre allemand dans une famille paysanne. Tout comme *Le déserteur* (Simon Lavoie, 2008) qui s'inspire d'un fait réel survenu en 1944 dans la région de Québec: la mort d'un déserteur de 24 ans abattu par la Royal Canadian Mounted Police (RCMP).

En fait, le cinéma québécois traite à peine de l'impact de cet événement majeur sur la société québécoise, sauf dans ses répercussions sur la vie privée. Contrairement à ce qui se passe en Europe et aux États-Unis, on ne peut compter sur le 7^e art pour éclairer le déroulement et la compréhension de cet important conflit ni même pour s'intéresser au film de guerre. Notre cinéma n'évoque que ses effets indirects, n'en donne qu'une perception différée. C'est à peine s'il s'inscrit dans le discours qui a été dominant dans l'historiographie nationaliste, à savoir la présentation de la guerre comme un phénomène étranger aux Québécois et la conscription comme le symbole du fossé qui sépare les francophones des anglophones. Au mieux, les films qui se déroulent entre 1939 et 1945 jettent-ils plutôt un éclairage sur l'époque où ils sont produits et les enjeux sociaux et politiques que vit la société. Et chose sûre, le cinéma ne fait nullement écho au réexamen de la période auquel procèdent des historiens comme Robert Comeau, Serge Bernier, Magali Deleuze ou Béatrice Richard²³.

Le duplessisme

À la tête du parti de l'Union nationale, Maurice Duplessis fut premier ministre du Québec de 1936 à 1939 et de 1944 à 1959, l'année de son décès. C'est surtout durant son deuxième mandat qu'il laisse sa marque. Cette époque est souvent qualifiée de celle de la Grande noirceur, ce qui entraînera après la mort de Duplessis un jugement négatif sur les valeurs qui la définissaient dans les domaines de la culture, de la religion, de l'école, de l'économie, de l'agriculture et de la famille. C'est à cette époque que renaît au Québec le cinéma de fiction avec, de 1944 à 1953, 18 longs-métrages qui sont souvent des mélodrames, d'une esthétique qui emprunte autant aux œuvres européennes qu'aux séries B américaines, et d'un contenu stéréotypé proche du radiroman et du théâtre. Ces œuvres, contemporaines du régime duplessiste, mais dont l'action se déroule parfois dans le passé, ne font pas directement allusion au contexte politique autrement que par leur valorisation du milieu rural et des valeurs familiales et religieuses. Mais les analystes ont souvent noté que leur contenu constitue un discours sur l'époque dans son ensemble²⁴. L'étude de la société québécoise des années 1940 et 1950 ne peut manquer de prendre en compte ce même cinéma, car il illustre bien cette sorte de morbidité collective qui animait l'époque, les valeurs catholiques étouffantes et l'autoritarisme qui la réglaient, le traditionalisme et le conservatisme qui l'immobilisaient²⁵.

Peu de films vont s'attaquer de front aux affres du duplessisme tant que le chef est encore en vie. Le plus pertinent et le plus courageux voit le jour à l'ONF, en terrain fédéral. Il s'agit de *Les 90 jours* (1959) où Louis Portugais, sur un scénario de Gérard Pelletier, propose une référence limpide à la grève de l'amiante de 1949 qui marque la radicalisation des conflits ouvriers et l'opposition aux politiques antisyndicales de l'Union nationale. Évoquons maintenant les films dont l'action se passe au temps de Duplessis et qui abordent des éléments historiques et politiques qu'on relie à son régime. À la suite de son décès, une énergie longtemps refoulée éclate dans tous les domaines. Le cinéma n'échappe pas à la règle. Manifestant déjà une conscience politique plus affichée, plusieurs cinéastes vont sentir le besoin de revenir sur une période qui leur laisse un goût amer dans la bouche et feront de la référence historique une composante capitale de leur discours. On peut penser à *Mon oncle Antoine* (1971) où Claude Jutra évoque le contexte social dans une ville minière régionale, ou au *Confessionnal* (1995) où Robert Lepage stigmatise la pesanteur religieuse ou l'hypocrisie familiale des années 1950. Plus récemment, dans *Ce qu'il faut pour vivre* (2008), Benoît Pilon abordera le cas des Inuits tuberculeux qui sont déplacés de force vers le sud, sans égard à la situation de leur famille ou au déracinement qui devient le leur. L'assurance et le racisme

de la société blanche de l'époque n'ont comme contrepoids que la bonté de quelques individus.

Mais il faut surtout mentionner l'œuvre de Jean-Claude Labrecque, ce caméraman-réalisateur passé maître dans la représentation de l'époque duplessiste. C'est avec *Les vautours* (1975), dont l'action se déroule dans la ville de Québec, qu'il va reconstituer l'atmosphère étouffante de la période. Ce film donnera lieu à une suite où l'on verra les personnages entrer pleins d'espoir dans la Révolution tranquille et être rattrapés, et même déçus, par les dérapages nationalistes autour d'Octobre 1970 (*Les années de rêve*, 1984). Un autre film, *L'affaire Coffin* (1979), reconstitue un événement réel qui s'était déroulé en 1953. Trois chasseurs américains sont retrouvés morts et on conduit à la potence un innocent. Ce qui donne à ce fait divers autant d'importance, c'est que pour rassurer les investisseurs américains, il fallait un coupable, que trouveront les enquêteurs expressément mandatés par Duplessis. Celui-ci préfère démontrer que la loi et l'ordre règnent au Québec, ce qui permet à Labrecque de rappeler le climat de répression et d'arbitraire qui triomphait alors²⁶.

Après cette fiction à un saveur documentaire, Labrecque emprunte carrément cette dernière esthétique avec *L'histoire des trois* (1989), *67 bis, boulevard Lannes* (1990) et *André Mathieu musicien* (1993)²⁷. Ces films, qui imbriquent habilement les témoignages actuels et les documents d'archives, évoquent l'atmosphère d'une époque où la culture et la création étaient peu reconnues et mal valorisées²⁸, et où les artistes lorgnaient l'étranger pour s'épanouir. De cette manière, le cinéaste rappelle que parmi les volets les plus importants de la Révolution tranquille on retrouvait la réforme de l'éducation et des politiques culturelles, ce qui impliquait une rupture radicale avec l'héritage duplessiste.

Marqué lui aussi par le duplessisme, Denys Arcand ne pouvait manquer d'y aller de sa propre évocation de l'époque au moyen d'un long-métrage documentaire, *Québec : Duplessis et après* (1972). Ce reportage sur la campagne électorale de 1970 est l'occasion pour le réalisateur de rappeler certaines facettes du duplessisme et de mesurer leurs prolongements jusqu'à nos jours dans le discours ou les pratiques des trois partis en lice : celui qu'a fondé Duplessis, l'Union nationale, le Parti libéral dirigé par Robert Bourassa et le Parti québécois fondé par l'ex-ministre libéral René Lévesque. Cette juxtaposition et cette comparaison entre les époques montrent bien que pour Arcand, parler de l'histoire, c'est parler du présent, c'est le mettre en perspective, c'est chercher les traces du passé dans le présent. C'est pour ces raisons que son film montre les récurrences, les répétitions, les recoupements, les oppositions, au risque de se mettre à dos les nationalistes qui n'aiment pas l'assimilation Duplessis-Lévesque, surtout dans une séquence fameuse où l'on voit Lévesque discourir de dos alors qu'on entend la voix de Duplessis. Arcand formule ainsi l'hypothèse

qu'il n'existe aucune discontinuité entre l'ère duplessiste et la période contemporaine, et se démarque de ceux qui affirment que la Révolution tranquille fut une époque de grande rupture²⁹. En général, on peut dire que s'il est un cinéma d'interprétation historique au Québec, c'est bien celui de Denys Arcand.

La proximité que Duplessis entretenait avec le pouvoir religieux, ainsi que le poids de l'Église dans les années 1950, ont trouvé un nouvel écho cinématographique dans les années 2000. On n'a qu'à penser à *Je me souviens* (André Forcier, 2009) où des comédiens incarnent le premier ministre et le primat de l'église. Malgré l'approche fantaisiste et ironique qui caractérise son œuvre et la distance qu'il prend généralement à l'égard de la réalité historique et sociale, Forcier se permet, dans ce cas-ci, des références explicites à l'alliance de Duplessis avec le pouvoir catholique, et le capital anglophone, son opposition aux syndicats et aux grèves ouvrières, et même à l'exploitation des jeunes orphelins. L'évocation historique de la présence de l'Église est par contre moins polémique dans *Pour l'amour de Dieu* (Micheline Lanctôt, 2011), la réalisatrice s'attachant avec tendresse et nostalgie aux dimensions humaines de la foi et de l'amour entre un prêtre et une religieuse dans un contexte qui ne les admet pas. Par certains côtés, ce film rappelle l'évocation du milieu des orphelinats et hôpitaux psychiatriques religieux qu'on retrouve chez Claude Jutra (*La dame en couleurs*, 1985) qui dénonçait, sous le mode métaphorique, l'oppression et l'hypocrisie sociale mis au jour par le sort réservé aux «orphelins de Duplessis³⁰».

La Révolution tranquille

Les fins de non-recevoir systématiques formulées par Duplessis aux idées et aux actions nouvelles exprimées dès l'après-guerre (notamment sa méfiance à l'encontre de Radio-Canada et son opposition à l'Office national du film dont il aurait voulu contrôler la diffusion des films au Québec et censurer les sujets qui ne véhiculaient pas son point de vue)³¹, et le blocage qu'il impose à la société québécoise, colorent l'apparente soudaineté de la Révolution tranquille qui suit son décès. Selon l'aspect que l'on analyse, même s'il y a des signes avant-coureurs, des sources émergentes, des causes lointaines (comme la guerre et la modernisation préalable de l'État canadien), les historiens échelonnent le début de la Révolution tranquille de la mort du premier ministre Maurice Duplessis à l'élection du Parti libéral du Québec en juin 1960, et situent sa fin entre le retour au pouvoir de l'Union nationale en 1966 et les événements d'octobre 1970.

Cette période de ruptures, de modernisation, de développement, de rattrapage et de libération touche plusieurs niveaux de la société. Au plan étatique et économique, mentionnons le renforcement de l'État, des activités du gouvernement et de ses appareils (création de plusieurs sociétés

d'État, la nationalisation de l'électricité, le développement des grandes entreprises et l'intégration d'administrateurs francophones, l'expansion et la radicalisation du syndicalisme). Au plan socioculturel, retenons la prise en charge des réseaux de l'éducation et de la santé, l'émergence d'un nouveau nationalisme, les ouvertures et explosions dans le domaine des arts, la dénonciation du discours clérical et la valorisation des discours libéral et technocratique, etc. On peut lire aussi l'interaction de ces deux plans comme la rencontre d'une évolution des mentalités qui agit sur celle des structures, qui à leur tour provoquent une accélération et un élargissement de l'évolution des mentalités. C'est à partir de ces années que le cinéma québécois s'inscrit systématiquement en prise directe sur sa réalité et sur sa société. L'histoire du cinéma des années 1960 ne peut s'écrire sans faire de liens avec les mouvements sociaux qui se mettent en place et dont il est un des baromètres. Non pas que tous les films portent ce point de vue historien, mais que plusieurs, et non des moindres, en font leur objet ou leur contexte principal³².

Un film comme *Trouble-fête* (Pierre Patry, 1964) ne peut se comprendre en dehors du fond de la Révolution tranquille. Le récit s'articule autour de la remise en cause du système d'éducation au temps de la commission Parent, de la critique de la religion et de la révolte des étudiants du cours classique. Sur ce terrain, et beaucoup plus explicitement que *Seul ou avec d'autres*³³, le film évoque avec bonheur l'énorme brassage social qui agitait le milieu de l'éducation supérieure. Facile d'accès et traditionnel de narration, l'œuvre reçut un accueil enthousiaste du public. Elle ne mettait cependant pas un point final aux films sur l'éducation, car la réforme n'allait pas sans soulever quelques critiques. À preuve le documentaire *L'école des autres* (Michel Régnier, 1968) qui se déroule dans les milieux défavorisés, ne souscrit pas au discours de démocratisation de l'école qui aurait résulté du rapport Parent et voit celle-ci en termes de classe. Ce document d'intervention sociale annonce les films du programme « Société nouvelle ».

Déjà à l'époque, la Révolution tranquille apparaît comme un moment qui sert les intérêts d'une nouvelle petite bourgeoisie et ne répond pas aux attentes de larges pans de la population. *Jeunesse année 0* (Louis Portugais, 1964) témoigne bien de cela. Commandé par le Parti libéral du Québec, ce film enquête sur la jeunesse peu après qu'on lui ait attribué le droit de vote à 18 ans. Des dizaines de jeunes des milieux populaires et ouvriers parlent de chômage, d'exode rural, bref de groupes laissés pour compte par les succès de la Révolution tranquille. Le film montre leur ignorance, sinon leur désintérêt pour l'histoire et la politique.

Par contre, une autre jeunesse, à l'instar de ce qui se passe aux États-Unis et en Europe, démontre des préoccupations politiques. On la voit à l'œuvre dans *Notes sur la contestation* (Louis Portugais, 1970), un reportage tourné en 1968 pour comprendre la contestation étudiante qui déferle en

Occident cette année-là et ce qui l'anime : les modèles marxistes, l'autogestion, la révolte, le *peace and love*, la guerre du Vietnam, etc. C'est cette jeunesse qui, quelques années auparavant, pouvait dire « Je suis Canadien français, donc je me cherche ». Cette phrase prononcée par le héros du *Chat dans le sac* (Gilles Groulx, 1964) témoigne d'une double articulation qui marque plusieurs œuvres de l'époque : parler du Moi et pointer le Nous. La libération et l'épanouissement du Moi y sont présentés comme en correspondance, sinon nécessaire du moins souhaitable, avec la libération et l'épanouissement du Nous.

D'autres enjeux de l'époque ressortent des films. La série « La femme hors du foyer » (1964, 4 films) évoque dans un style de filmage « Nouvelle Vague » une nouvelle réalité sociale, celle de la femme qui s'émancipe. Dans la série « Ceux qui parlent français » (1963, 6 films), les films tournés hors du Québec traitent de la décolonisation, de l'indépendance nationale et de la situation de la langue française, et font écho aux préoccupations des milieux nationalistes et progressistes sur ces questions. On assiste même à une révision de l'histoire, à une remise en cause des héros et de l'historiographie du Canada français, chez Denys Arcand par exemple. Cette entreprise de démythification où pointe un brin d'anticléricalisme quand elle s'inspire des revues *Liberté* et *Parti pris*, constitue un très bon révélateur idéologique de la Révolution tranquille.

Le dernier élément majeur qu'il faut évoquer pour caractériser cette période est le nationalisme. Il revêt plusieurs visages, les Québécois se posant des questions d'identité et affirmant leur volonté de se donner un pays. On peut dire que plusieurs films témoignent d'une sensibilité nationaliste, qu'elle soit culturelle ou politique. C'est cette dimension – un mouvement politique classique qui essaie de s'organiser pour transformer par les urnes ou l'action politique le cours de l'histoire québécoise – que nous allons privilégier dans l'évocation de quelques films. Dans *Entre la mer et l'eau douce* (1967), Michel Brault inscrit directement dans son film l'actualité nationaliste en faisant du boxeur Reggie Chartrand, fondateur des Chevaliers de l'indépendance, un personnage du film qui va discuter sur la nécessité de l'indépendance³⁴. Cependant, le documentaire de Pierre Perrault, *Un pays sans bon sens ! ou wake up mes bons amis !!!* (1970), demeure celui qui donne une des meilleures descriptions de la dynamique du nationalisme d'alors, avec en corollaire la notion de pays et celle de territorialité qui s'y rattache, même si, par l'intermédiaire d'un de ses personnages, il met davantage l'accent sur la notion de classe ethnique (en utilisant l'image des souris canadiennes-françaises catholiques). L'apogée le plus fameux de cette dynamique nationaliste se retrouve dans le « Vive le Québec libre » lancé par le général De Gaulle à Montréal en 1967 et immortalisé dans deux films qui lui sont consacrés : *La visite du général De Gaulle au Québec* (Jean-Claude Labrecque, 1967) et *Du général au particulier* (Claude Fournier, 1967).

Voilà des documents qui, à leur face même, captent un moment d'histoire et deviennent de précieuses sources premières pour l'historien, même si au contraire des sources écrites, les sources audiovisuelles posent des problèmes méthodologiques de citation³⁵.

Mais il est un petit groupe social que la lenteur de l'entreprise démocratique rebute et qui préfère l'action directe, terroriste : le Front de libération du Québec. Né en 1963, le FLQ constitue la tendance radicale du mouvement indépendantiste inspiré par les mouvements de libération nationale qui ont marqué la décolonisation en Afrique et en Asie. Il connaît plusieurs vagues et atteindra son apogée lors de la crise d'Octobre 1970. Peu de films portent sur le FLQ des années 1960. Seul *FLQ* (Jean-Pierre Masse, 1967) aborde directement le sujet par le moyen d'entrevues avec des felquistes de 1963. Mais il ne faut pas oublier *Le révolutionnaire* (Jean Pierre Lefebvre, 1965). Sous plusieurs aspects, cette œuvre constitue une réflexion sur l'histoire québécoise. Certes, à sa manière métaphorique, Lefebvre dénonce l'aliénation des Québécois, mais en tournant en ridicule la situation politique et en riant de la paralysie du milieu intellectuel. Cela lui sert toutefois à affirmer la primauté de l'individu ou des dimensions individuelles (comme le couple et l'amour) sur l'aventure collective. De ce point de vue on peut dire que l'œuvre de Lefebvre, comme celle de plusieurs autres cinéastes qui le suivent, ne se met pas en marge de l'histoire du Québec, mais préfère proposer des solutions individuelles à des problèmes collectifs. Le FLQ reviendra dans l'imaginaire cinématographique avec tous les films tournant autour de la Crise d'octobre que nous aborderons spécifiquement plus loin dans le texte.

Au XXI^e siècle, les films dont l'action se déroule dans les années 1960, début 1970, gravitent surtout autour de péripéties familiales et l'ancrage historique repose souvent sur l'exactitude de la reconstitution. Tel est le cas du plus réussi et du plus célèbre d'entre eux, *C.R.A.Z.Y.* (Jean-Marc Vallée, 2005), qui construit son récit autour des relations entre un père assez conformiste et ses cinq fils qui tournent justement le dos aux modèles de comportement et aux valeurs traditionnelles de la société québécoise. Un arrière-plan semblable se dégage de *Frisson des collines* (Richard Roy, 2011). Seul Michel Poulette, dans *Une histoire de famille* (2006)³⁶, aborde son récit comme l'alternance de drames familiaux qui s'inscrivent dans les temps forts de l'époque – du début de la Révolution tranquille à l'élection du Parti québécois – et qu'il souligne par le recours authentifiant à des films d'archives. Même si le récit est construit un peu trop mécaniquement, on perçoit très clairement la fascination qu'exerce l'époque sur le réalisateur qui l'a bien connue et veut en faire ressentir le dynamisme et le côté passionnant.

Toujours dans les années 2000, on peut mentionner également trois films qui se déroulent au temps de la Révolution tranquille, dans la

seconde moitié des années 1960, et dont le sujet présente une femme qui rompt avec sa famille, cherche la liberté dans la fuite et quitte mari et enfants pour fuir l'oppression du cadre familial, sans se laisser arrêter par le traumatisme qu'elle pourrait entraîner chez ces derniers. L'époque permet cette rupture radicale, ce refus du carcan familial qu'avaient trop longtemps imposés l'Église catholique et la société civile. Les cinéastes des années 2000 veulent rappeler cette période qui permit la séparation puis le divorce des conjoints³⁷, entraînant une conséquence psychosociologique historiquement inédite au Québec : les « enfants du divorce ». Le sujet est abordé sous un angle plus métaphorique dans l'excellent *Muses orphelines* (2000), de Robert Favreau, adaptation de la pièce éponyme de Michel-Marc Bouchard. En 2008 sortent deux films scénarisés l'un par Isabelle Hébert et l'autre par son frère Bruno³⁸ – *Maman est chez le coiffeur* (Léa Pool) et *C'est pas moi, je le jure!* (Philippe Falardeau) – qui puisent dans les mêmes souvenirs des scénaristes pour en tirer une évocation différente. Les deux cinéastes, qui appartiennent à des générations différentes, accordent beaucoup d'importance à la reconstitution historique du milieu et du cadre familiaux tout en inscrivant le propos dans leurs thématiques personnelles : l'affirmation de la femme et l'homosexualité chez Pool – dans ce cas-ci celle du père – et l'imagination et l'humour social chez Falardeau.

L'intérêt pour cette même époque au cours des années 2000 ne se limite pas à une certaine nostalgie³⁹, mais se perçoit également dans des films à visées commerciales qui en évoquent le côté corruption, crime et violence, tel qu'on les voit dans les drames biographiques consacrés à des criminels : Lucien Rivard (*Le piège américain*, Charles Binamé, 2008), Monica Sparvieri (*Monica la mitraille*, Pierre Houle, 2004), Jacques Mesrine (*L'instinct de mort* et *L'ennemi public no 1*, Jean-François Richet, Fr.-Qué., 2008) et Michel Dumont (*L'affaire Dumont*, Podz, 2013), tous des personnages qui occupent une place privilégiée dans la mythologie du fait divers populaire⁴⁰.

Les années Trudeau

Pierre Elliott Trudeau a été premier ministre de 1968 à 1979 et de 1980 à 1984. Ce long règne va marquer l'histoire canadienne (et québécoise). C'est lui qui fait passer en 1969 la Loi sur les langues officielles qui reconnaît le caractère bilingue du Canada dans l'espoir notamment de couper l'herbe sous le pied des nationalistes québécois. C'est lui qui réagit aux événements d'Octobre 1970 en promulguant la Loi sur les mesures de guerre qui ont montré les limites que fixait dorénavant le gouvernement central à la démocratie au Canada. C'est lui qui impose en 1975, sur fond de crise économique, un contrôle des salaires et des prix. C'est lui qui, en

1980, mène la lutte contre la souveraineté du Québec et qui veille à la promulgation, en 1982, de la Loi constitutionnelle du pays, assortie d'une charte des droits et libertés. C'est lui qui instaure le multiculturalisme comme politique officielle qui lui permet de marginaliser la nation québécoise dans le tout multiethnique canadien. En fait, son action contribue à la définition du Canada comme un État national responsable de tous les grands programmes nationaux, de tous les standards nationaux et inspirateur des grands projets de société.

Toutes proportions gardées, malgré la richesse dramatique potentielle de chacun de ces sujets, le cinéma québécois ne reflétera pas tant que ça les années Trudeau. Il est cependant au moins deux cas où les cinéastes québécois vont réagir. Le premier fait écho au programme de lutte à la pauvreté lancé par le gouvernement, le second aux événements d'Octobre. C'est grâce à ce premier programme que se développe à l'ONF et en partenariat avec plusieurs ministères le projet « Société nouvelle / Challenge for Change ». On y retrouve, de 1969 à 1979, plusieurs documentaires qui traitent d'une très grande variété de sujets sociaux et de problèmes moraux. Les films qu'on y retrouve constituent des documents précieux pour voir identifier les grandes questions qui traversent ces années : la situation des Acadiens, les milieux ouvriers, l'intégration des immigrés, les problèmes de la famille et de l'enfant, l'urbanisme et l'habitation, la violence, et surtout, à travers la série « En tant que femmes », différentes facettes de la situation des femmes vues par le regard des femmes.

Si tous ces films présentent un aspect positif des années Trudeau et de l'action progressiste de l'ONF, les événements d'Octobre 1970 vont plutôt en montrer le visage négatif. Traumatisants pour plusieurs Québécois, surtout pour les intellectuels et les nationalistes, ces événements interpellent directement les cinéastes qui vont depuis tenter de les évoquer, de les relater, sinon de les comprendre. Il s'agit de l'événement dont la mémoire est la plus prégnante dans le cinéma québécois, qu'on aspire à s'en tenir à la connaissance historique qu'on en a ou qu'on mélange le vrai et l'inventé. Jamais si peu de personnages et d'événements n'ont été racontés autant de fois sur une aussi longue période. Plusieurs films portent sur le sujet et devant cette profusion de la mise en récit de l'histoire, l'analyste ne peut que se questionner sur l'identité des narrateurs filmiques qui précisent le point de vue des films et sur l'appartenance idéologique des cinéastes⁴¹. Les premières réalisations sont plutôt documentaires. *Action: the October Crisis of 1970* (Robin Spry, 1973) se veut un film de montage à perspective historique où s'entremêlent images d'archives et images tournées durant la crise. On y rappelle le contexte politico-historique du Québec depuis Duplessis jusqu'à 1970 en mettant surtout l'accent sur les revendications nationalistes et on y relate, d'un point de vue qui se veut détaché, les événements d'Octobre. Produit par l'ONF, le film ne pouvait

pas aller beaucoup plus loin. Son complément, *Reaction: a portrait of a society in crisis* (R. Spry, 1973), recueille les opinions de citoyens québécois anglophones aux événements.

L'année suivante vont paraître deux films de fiction qui font écho aux événements d'Octobre. De manière indirecte d'abord, Jean-Claude Lord, dans *Bingo*, fait référence au terrorisme, aux partis qui profitent du contexte politique de l'époque, très explicite, aux mouvements syndicaux et nationalistes, et à leur impact sur les familles et les individus. Le film porte clairement la marque des années 1970 et en constitue un commentaire historique dans une forme narrative populaire puisant aux codes du cinéma de genre. De son côté, Michel Brault, à partir des témoignages d'une cinquantaine de victimes, construit une superbe fiction qui redonne vie au vécu de victimes qu'aucun média n'avait enregistré. *Les ordres* (1974) traite dans une esthétique habile et originale⁴² de l'arrestation arbitraire de cinq personnages, de leur humiliation, de leur révolte ou de leur désenchantement. Brault s'arrête aux effets de la crise et n'en produit aucune analyse causale et politique, comme si cela était évident, comme si tout spectateur, ayant les événements frais en mémoire, pouvait leur donner tout le sens nécessaire⁴³. Mais il est incontestable – une abondance d'écrits en témoigne – qu'on ne peut en rester à un tel impressionnisme historique et qu'il faut à la fois réfléchir au rôle répressif de l'État et de ses appareils, à la relation entre le mouvement nationaliste et les gouvernements du Canada et du Québec (particulièrement autour de la question d'une partition du Canada), et sur le terrorisme comme ligne d'action en régime démocratique. Toutes choses que Brault ne fait pas mais que les films ultérieurs sur Octobre tenteront d'aborder

En fait, il faudra attendre vingt ans pour qu'un discours historique et politique sur Octobre se matérialise. En 1994, intervenant justement sur la problématique du terrorisme, sortent deux films fort différents qui abordent la crise et en proposent une forme d'analyse. *Octobre*, de Pierre Falardeau, reconstitue les événements de la semaine fatidique du 10 octobre 1970 qui se sont terminés par la mort du ministre Laporte. Travaillant presque toujours en huis clos, Falardeau s'intéresse aux convictions et aux hésitations des felquistes, pris inexorablement par le destin. Il ne condamne ni n'absout personne et en n'identifiant pas le meurtrier, il souscrit à la position traditionnelle des felquistes d'une responsabilité collective dans la mort du ministre. Se voulant une marque de respect envers les faits et les hommes, *Octobre* est davantage un film sur la liberté, la fatalité et la responsabilité que sur les événements à proprement parler. Le film est l'adaptation d'un livre écrit par un des felquistes qui ont participé à l'enlèvement, Francis Simard⁴⁴. Simard se retrouve aussi parmi les personnages du documentaire de Jean-Daniel Lafond, *La liberté en colère*. Le réalisateur donne la parole à quatre felquistes de différentes cellules qui

ont tous connu une évolution personnelle différente⁴⁵. Ceux-ci précisent leurs oppositions passées et actuelles, confrontent leur interprétation des événements (l'échange entre Simard et Vallières est d'une grande intensité) et dressent à leur manière un bilan de leur évolution et de celle du Québec. C'est d'une certaine façon ce à quoi fait référence Robert Lepage qui, dans *Nô* (1998), dont l'action se déroule en octobre 1970, nous présente un felquiste qu'on va retrouver bien embourgeoisé dix ans plus tard au moment du référendum de 1980 sur l'indépendance du Québec⁴⁶. Les années 2010 vont voir le retour au cinéma du FLQ et des événements d'Octobre, d'abord avec *La maison du pêcheur* (Alain Chartrand, 2013) qui retrace l'histoire de cette boîte à chanson de Percé mise sur pied en 1969 par des individus férus d'animation sociale qui adhéreront, l'année suivante, au FLQ, puis avec *Corbo* (Mathieu Denis, 2015) qui retrace le destin de Jean Corbo, felquiste qui fréquente Pierre Vallières et Charles Gagnon et qui décède en 1966, à l'âge de 16 ans, dans l'explosion de la bombe qu'il est en train de poser à l'usine de la Dominion Textile à Montréal⁴⁷.

Le Parti québécois et le mouvement national

Le Parti québécois est fondé en 1968 par René Lévesque dans la foulée d'un nouveau concept, la souveraineté-association, qui renvoie à la création de manière démocratique d'un pays souverain, le Québec, associé en certains domaines avec le Canada. Pour ce faire, il tourne le dos au radicalisme du Rassemblement pour l'indépendance nationale dont Jean-Claude Labrecque a retracé l'histoire dans *Le R.I.N.* (2002). Le nationalisme du PQ se veut rassurant. Il mise sur la dynamique de l'État québécois et désire transformer une minorité isolée dans un coin de l'Amérique en une majorité qui se gouverne aux plans économiques et politiques. Le PQ monopolise bientôt le discours sur la question nationale d'autant plus qu'il prend le pouvoir en novembre 1976. Un des aspects majeurs de son action sera d'intervenir sur la question de la langue et de la francisation. Bizarrement peu de films s'aventureront sur ce terrain concret.

Au cours de toutes ces années, la question nationale sera inscrite au cœur de l'activité des artistes. Cela semble aller de soi. L'identité culturelle renvoie à des traits et des éléments qui singularisent une culture et qui permettent de constituer une collectivité, sinon une ethnie. Les intellectuels et les artistes jouent un rôle majeur dans cette entreprise. On compte à la dizaine les films qui font écho à une telle préoccupation. Certains films, surtout en fiction, s'en servent plutôt comme un contexte à l'intérieur duquel agissent leurs personnages. Fidèle à la ligne que nous avons suivie jusqu'ici, nous nous en tiendrons uniquement aux films qui vont dans le sens de notre approche: le film comme matériau historique qui participe à la construction de la représentation de l'histoire.

La tradition documentaire, dont une des motivations depuis les années 1950 fut de dire le pays, de montrer la population et de lui donner la parole, et que la Révolution tranquille avait placée aux premières loges, trouve dans le contexte sociopolitique qui suit l'élection du PQ un terreau fertile qui stimule son activité. L'échec du référendum de 1980 (40 % pour la souveraineté), puis de celui de 1995 (49 %) remet en question toute la dynamique nationaliste. Il était inévitable que le cinéma fasse écho au référendum de 1980 d'autant plus qu'il n'est pas exagéré d'affirmer que la grande majorité du milieu du cinéma accordait son appui à la souveraineté-association. Mais la victoire du Non rend les gens amers et tétanise le milieu culturel, et cela va se refléter dans plusieurs films. Ainsi en est-il du film-essai de Denys Arcand *Le confort et l'indifférence* (1981). Le cinéaste avait décidé de suivre les deux camps durant la campagne tout en demandant à six cinéastes⁴⁸ d'interviewer divers protagonistes de leurs films antérieurs pour recueillir leurs impressions pendant et après le référendum. Il monte ce matériel en jouant sur l'alternance des points de vue et suit une logique dramatique explicative : l'exposition de l'enjeu, l'opposition peur-confiance et l'évaluation de la défaite. Mais c'est par le recours au personnage de Machiavel qui commente a posteriori l'événement au moyen de citations du Prince, qu'Arcand interpelle le spectateur et laisse pointer son cynisme à l'égard de la politique, du nationalisme et du peuple québécois⁴⁹.

Si Arcand renvoie dos à dos tout le monde, Pierre Falardeau propose une explication politique fort différente. Outre la bourgeoisie, le grand capital et leurs laquais politiques, le camp du Non regroupait selon lui les Québécois aliénés, colonisés par les anglophones, ainsi que les Américains. C'est à ceux-là, qui choisissent le confort et la bêtise (au lieu de l'indifférence), que le réalisateur pense en créant en 1981 le personnage d'*Elvis Gratton*, un garagiste épais de corps et d'esprit, réactionnaire et sexiste, dont le rêve est d'émuler Elvis Presley⁵⁰. Par la caricature d'un milieu social, il pointe les causes de la défaite référendaire. Inversement, C.R.A.Z.Y. (Jean-Marc Vallée, 2005) propose une toute autre lecture des années 1960-70 en ce qu'il se montre en décalage d'avec les représentations sociopolitiques de l'époque. Né en 1963, Vallée ne participe pas des rêves nationalistes qu'on identifie à la période dont il traite. Ses personnages sont plutôt préoccupés par la musique populaire, la drogue et l'amour. Le réalisateur ne veut d'aucune manière réduire l'histoire à ses seules dimensions politiques et critique implicitement, par ses choix, ceux qui adoptent une telle approche.

La fin des années 1960 et les années 1970 voient aussi éclore, comme partout en Occident, un cinéma social, sinon militant, en prise sur le présent. Certes, on retrouve quelques films de fiction à saveur politique, comme *Bingo*, de Jean-Claude Lord (1974), un thriller qui mélange terro-

risme, revendications ouvrières et activisme de droite, et *Panique*, du même réalisateur (1977), qui aborde la question de la pollution industrielle et de la collusion des entreprises. Règle générale, ces films, d'une réelle efficacité commerciale, se font reprocher la faiblesse et le manichéisme de leur analyse⁵¹. Mais c'est surtout le documentaire qui va fournir un regard plus engagé et laisser, aux yeux de l'historien, des témoignages d'une grande richesse. Lorsqu'Arthur Lamothe tourne pour une centrale syndicale *Le mépris n'aura qu'un temps* (1969), il ne craint pas de dénoncer le patronat et ceux qui exploitent les travailleurs. Ces derniers attirent également l'attention de Denys Arcand. *On est au coton* (1970) dépeint comme rarement on ne l'a fait les conditions de vie des ouvrières du textile tout en ne cachant pas leur bas niveau de conscience politique et leur aliénation. Néanmoins, le film parut suffisamment subversif à l'ONF pour être interdit jusqu'en 1977. Une des œuvres politiques les plus radicales d'alors est *24 heures ou plus...* de Gilles Groulx (1976) qui propose une réflexion complexe sur l'état du Québec d'après les événements d'Octobre et à l'aube de l'élection du PQ. Jugé marxiste et nationaliste, le film sera lui aussi interdit pendant cinq ans par l'ONF.

De la crise des années 1980 à nos jours

Les années 1980-90 sont marquées par l'accroissement des difficultés économiques, la montée du néolibéralisme qui fragilise le tissu social et menace les mesures d'équité collective. Un vent de conservatisme souffle sur le Canada auquel le Québec tente tant bien que mal de ne pas succomber. En même temps, au plan idéologico-culturel, le Québec connaît une régression que d'aucuns attribuent à la déprime post-référendaire qui frappe le milieu intellectuel et donc le milieu cinématographique⁵². On dirait que le cinéma ne ressent plus avec autant de force qu'auparavant la nécessité de filmer l'histoire politique au présent comme si cette fonction était dorénavant totalement prise en charge par la télévision⁵³.

L'exemple le plus frappant de cet état de fait est peut-être le second référendum de 1995. Contrairement au précédent, il n'a pas donné lieu à de grands élans de passion ni à une mobilisation en bloc du milieu culturel. La majorité des Québécois a vécu l'événement dans la sérénité, constatant un certain morcellement du nationalisme et l'éclatement des visions du monde⁵⁴. Bien peu de cinéastes envisagèrent de réaliser un film sur l'événement. De tels mouvements collectifs ne semblent plus inspirer un milieu intellectuel qui se révèle très souvent replié sur lui-même et les réalisateurs ne sont plus les porte-drapeaux ni les chantres de la nation. En fait, plusieurs ressentent qu'ils vivent une époque de mutation où les valeurs et les acquis de la Révolution tranquille sont progressivement jetés aux orties.

Denys Arcand fait de la réflexion sur l'histoire le propos du *Déclin de l'empire américain* (1986) en faisant de ses protagonistes des professeurs d'histoire qui s'interrogent sur leur époque. Si ce n'est pas tant la société québécoise, mais tout le monde occidental qui est l'objet de leurs propos, leur attitude hédoniste et leur position sociale sont une manière, pour Arcand, de se positionner historiquement et de manière critique quant à cette classe sociale et des positions qu'elle a défendues depuis le début des années 1960. Dans *Jésus de Montréal*, il adopte une position analogue tout en s'interrogeant sur la place de la religion catholique dans la société québécoise et sa soudaine disparition depuis la Révolution tranquille.

Si la suite du *Déclin*, *Les invasions barbares* (2003), semble à première vue éloignée du discours historique, ce dernier est néanmoins présent de manière tangentielle par la mesure que prend le film de l'évolution des personnages depuis le temps diégétique du *Déclin*, et de la situation de certains de leurs enfants. On peut même penser que le cancer qui entraîne la mort du premier des personnages qui composent le groupe (interprété par Remy Girard) est une sorte de point de vue métaphorique sur le destin de la société québécoise à laquelle appartenait cette génération. Arcand n'hésitera pas à tracer, dans *L'Âge des ténèbres* (2007), un bilan noir de ces décennies des rêves éclatés et des illusions perdues, faisant graviter son film entre le symbole déchu du Parc olympique (devenu le siège de la bureaucratie gouvernementale) et la superficialité de l'intérêt historique pour le faux et le vide (l'imaginaire médiéval galvaudé et fantasmé). L'historien s'est progressivement mué en éthicien, ce que confirme *L'âge de la beauté* (2014)⁵⁵.

Tous ceux qui, comme Arcand, ont par le passé mené des actions militantes et cru à une quelconque transformation politique de la société se rendent compte de l'échec de leur action et du renversement des valeurs auxquelles ils croyaient. Jacques Leduc est un autre représentant exemplaire de cette attitude quand il propose, avec *Charade chinoise* (1987), un bilan des actions militantes des années 1970. Les protagonistes du documentaire⁵⁶ constatent le déclin de leur engagement politique maintenant qu'ils ont atteint la quarantaine et le rôle joué par leur vie privée dans l'évolution de leur militantisme. Ce film fait bien comprendre l'état d'esprit d'une génération de petit-bourgeois qui pendant vingt ans fut de toutes les causes et de tous les combats. Il en est de même dans son long-métrage de fiction suivant, *Trois pommes à côté du sommeil* (1988), qui met en scène un homme de 40 ans qui fait le bilan de sa vie.

Mais les cinéastes ne font pas tous le deuil de leur conduite antérieure. Ils perçoivent bien qu'avec la croissance du chômage et le recul d'un État-providence attaqué de toutes parts, la pauvreté devient un fléau de plus en plus généralisé, mais qui frappe plus spécifiquement les femmes de familles monoparentales. Si paradoxalement les jeunes cinéastes s'at-

tardent peu à de tels sujets sociaux, comme ils prennent d'ailleurs leurs distances avec le documentaire, quelques aînés au passé militant se montrent ouverts à cette dure réalité qui est la matière même de l'histoire sociale à laquelle ils contribuent. Ainsi *Au chic resto pop*, de Tahani Rached (1990), s'inscrit dans la tradition militante en montrant la dégradation des conditions de vie d'un quartier populaire en butte à l'appauvrissement. La réalisatrice valorise l'initiative des gens eux-mêmes qui tentent de reprendre en charge leur existence en ouvrant un restaurant populaire et en suscitant des solidarités locales. Mais il faut avouer que de telles actions sont rares et que la philosophie autogestionnaire ou coopérative subit elle aussi les effets de la désillusion. Cela se perçoit très clairement dans *9, Saint-Augustin*, de Serge Giguère (1995), un documentaire dont le héros est un prêtre ouvrier de 64 ans d'une ville de province en proie à un certain désabusement. S'il s'insurge toujours contre ceux qui exploitent la pauvreté, il constate l'effritement de la solidarité humaine et l'essoufflement de la population appauvrie, et sait que bien des initiatives s'effondreraient s'il n'était pas là pour les encourager. Le temps et l'époque ne jouent pas en faveur des causes dont il a fait la nécessité de sa vie.

Justement, dans quel sens les temps ont-ils changé? Dans un film au titre révélateur, *Chronique d'un temps flou* (1988), Sylvie Groulx s'intéresse aux réactions d'une autre génération, qui est dans la vingtaine, et sonde ses préoccupations sur des sujets comme la famille, le couple, le chômage, etc. Même si elle sait que la décennie se signale par la montée de l'individualisme, la réalisatrice ne tombe pas dans la célébration de telles valeurs. Comme plusieurs de ses collègues, elle se demande comment se formule à son époque le questionnement social. Les réponses que fournissent ses personnages font écho au déplacement constaté d'une problématique publique à une problématique privée, notamment dans les rapports hommes-femmes où est souvent privilégiée la prise de conscience individuelle plutôt que la solution sociale.

En effet, voilà un terrain où le cinéma se révèle fort actif. La situation de la femme préoccupe toujours les cinéastes, et particulièrement les réalisatrices⁵⁷. L'actualité met parfois brusquement en lumière la difficile égalité des hommes et des femmes. Ainsi, lorsqu'en 1989, un homme abat froidement quatorze étudiants de Polytechnique en dénonçant les femmes et le féminisme, c'est la violence sexiste qui fait ainsi irruption dans la vie des citoyens. En relatant cette tragédie, en donnant la parole à des survivantes, Catherine Fol (*Au-delà du 6 décembre*, 1991) pose explicitement la question de l'intolérance dans nos sociétés modernes, particulièrement celle de certains hommes à l'égard des femmes. Un questionnement identique anime Denis Villeneuve dans *Polytechnique* (2009) qui reconstitue, avec une franche violence, les événements de 1989⁵⁸. Mais l'oppression vécue par les femmes peut être moins spectaculaire, plus

quotidienne. Ainsi en est-il de l'impact de l'informatique et des technologies sur leur travail. Diane Beaudry (*L'ordinateur en tête*, 1984) propose une réflexion plutôt posée sur le phénomène et sur la condition féminine en général tandis que Sophie Bissonnette («*Quel numéro, What Number*», 1985) y va d'un geste de protestation et de revendication situé en droite ligne dans la tradition militante, et que Caroline Martel (*Le Fantôme de l'opératrice*, 2005) puise dans des documents d'époque la matière pour historiciser son propos. Par ailleurs, la revendication du droit pour les femmes de contrôler leur accouchement, leur relation à l'enfant et leur vie sexuelle va marquer tout le travail de Sylvie Van Brabant⁵⁹.

Il est des dimensions moins explicitement sociales qui touchent la vie des femmes et qui deviennent aussi objets de cinéma. Que l'on pense par exemple à l'anorexie (*La peau et les os*, Johanne Prigent, 1988, et *La peau et les os, après...*, Hélène Bélanger Martin, 2006) ou à la perception du corps (*Les seins dans la tête*, Mireille Dansereau, 1994, *La Caresse d'une ride*, Diane Létourneau, 1996). En fait, les années 1980-2014 fourmillent de sujets qui forment quelque part la matière d'une nouvelle histoire, moins événementielle, plus «civilisationnelle», plus subjective: l'identité masculine, l'orientation sexuelle, la maladie, la folie, la vieillesse, la bioéthique, la fécondité, le suicide, le sida, les itinérants, la mort, l'euthanasie, etc. Pour chacun de ces thèmes, on pourrait mentionner plusieurs titres de films, ce qui prouve que les préoccupations des cinéastes dans l'entendement du monde contemporain ont connu un déplacement majeur. Il y a là des corpus d'analyse majeurs pour les historiens prêts à travailler ces sources originales que sont les images animées.

On ne peut manquer de souligner toutefois un domaine où le questionnement sociopolitique se maintient et se renouvelle. Il s'agit de l'immigration et de la présence des Néo-Québécois dans la société. Il faut dire que l'arrivée importante de cinéastes étrangers au cours des trente-cinq dernières années a contribué à un tel développement. Leur cinéma documente plusieurs aspects de la question de l'immigration. Il parle du rôle économique de l'immigrant et de son exploitation (*Les voleurs de jobs*, 1980, et *Haïti-Québec*, 1985, tous deux de Tahani Rached) pour plaider en faveur d'une solidarité québécoise au-delà des origines. Il témoigne aussi du dépaysement et de l'aliénation vécus par les immigrants (*Journal inachevé*, Marilù Mallet, 1982; *La familia latina*, German Gutierrez, 1985; *Americano*, Carlos Ferrand, 2007).

Mais c'est plutôt au niveau de l'intégration des immigrants à la société québécoise que les polémiques surgissent. Le cinéma des Néo-Québécois met l'accent sur l'apport qu'ils fournissent à la vie économique et culturelle, sur leur contribution créatrice, il indique les convergences qui se dessinent entre eux et les Québécois «de souche» et permettent de surmonter les antagonismes, quand il ne plaide pas tout simplement pour

l'acceptation des différences et la tolérance envers l'Autre ou qu'il ne rappelle que la survie démographique des Québécois dépend de l'intégration des immigrants. À l'inverse, certains réalisateurs québécois d'origine s'interrogent sur l'effet de la présence des immigrants dans notre société et manifestent leur crainte. Le film le plus controversé à ce sujet est sans contredit *Disparaître*, de Jean-François Mercier (1989), qui traite de la marginalisation progressive des francophones et de leur disparition en tant que peuple à moins qu'ils assimilent les immigrants. Comme toujours, dorénavant, quand il s'agit d'aborder cette question, les accusations de racisme pleuvent dans la bouche des défenseurs du multiculturalisme alors que les tenants d'une nation pluriethnique plaident en faveur de la nécessaire intégration des immigrants grâce à un unique dénominateur commun, la langue française. Les raisons du succès ou de l'échec d'une telle démarche intégratrice sont multiples et complexes. C'est ce que Paul Tana tente de faire comprendre en retraçant l'histoire de la communauté italienne au Québec ou en réfléchissant sur l'éventuelle rupture avec le pays des origines quand il s'agit d'insertion dans la société d'adoption⁶⁰. Et c'est ce qu'explore Sylvie Groulx dans *La Classe de madame Lise* (2006).

Il est un autre «étranger» dont le cinéma documente l'histoire: les peuples autochtones. De manière continue, depuis les années 1960 jusqu'au *Peuple invisible* de Richard Desjardins et Robert Monderie (2007), plusieurs documentaires à résonance autochtone incluent dans leur propos quelques perspectives historiques propres à interroger la dynamique en cours dans la société québécoise⁶¹. Mais la palme de l'engagement historique revient à l'incontournable Arthur Lamothe dont la saga amérindienne veut jeter un éclairage radical sur la vie de ces peuples, sur l'exploitation et le génocide dont ils ont été victimes et qui, pour y parvenir, doit évoquer plus de 350 ans de rapports inégaux et vexatoires. Presque tous les titres de cette saga seraient à mentionner, mais du point de vue de la réflexion sur le passé et du didactisme de la démarche se démarquent *Mémoire battante* (1983) et *La Conquête de l'Amérique* (1992).

Qu'il s'agisse de la solidarité sociale, de l'égalité entre les sexes ou de l'ouverture à l'Autre, les années 1980-2014 témoignent de plusieurs revirements qui ne sont pas d'ailleurs propres au Québec. Les causes de ce changement dans l'attitude de la population, de ce repli sur soi, de cette transformation des valeurs, sont évidemment multiples. D'un autre côté, le cinéma n'en est pas le meilleur analyste. Il n'empêche que plusieurs cinéastes n'hésitent pas à pointer du doigt l'influence néfaste de la télévision qui, à force de spectacularisation, de fragmentation et de niaiserie, atteint la fibre civique même de la population. Depuis longtemps, dans ses écrits et ses films, Jacques Godbout est aux premières loges de la réflexion sur la publicité, la télévision et le «chant des marchandises⁶²». On n'a qu'à voir *Derrière l'image* (1978), *Feu l'objectivité* (1979) et *Distorsions* (1981) pour

comprendre qu'à travers l'analyse des médias, le cinéaste s'interroge sur la mort culturelle et politique d'une société surexposée aux images et aux sons.

Mais Godbout est un être qui aime le paradoxe et ne chérit pas les diagnostics trop explicites⁶³. D'autres cinéastes vont se montrer beaucoup plus engagés dans leurs prises de position. Sous le mode anarcho-poétique irrévérencieux qui est le sien, Fernand Bélanger, en collaboration cette fois-ci avec Dagmar Teufel-Gueissaz, va profiter de deux événements quasi contemporains et à portée historique, la visite du pape à Montréal et celle de Michael Jackson, pour lancer, dans *Passiflora* (1985), un pamphlet contre ces événements-spectacles dont se nourrissent les médias et qui masquent, surtout dans le cas de la religion, la répression et les interdits dont ces vedettes sont les porteurs. Procédant autrement que par collage et par suggestion, Mark Achbar et Peter Wintonick suivent, dans *Manufacturing Consent. Noam Chomsky and the Media* (1992), le célèbre linguiste américain dans sa croisade pour dénoncer la fabrication du consentement dans les sociétés démocratiques où la télévision joue un si grand rôle. Tous ces cinéastes qui pointent le contrôle idéologique qu'exercent les médias attirent par le fait même l'attention du spectateur sur la relation complexe qu'entretiennent les images animées avec l'histoire.

Conclusion

Le cinéma reflète l'évolution de la société et témoigne de son temps. Le vaste panorama que nous venons de tracer résume la relation fluctuante qu'a entretenue le cinéma québécois à l'égard de l'histoire du pays. D'un côté, peu de reconstitutions d'époque, peu de films biographiques⁶⁴, peu d'œuvres qui articulent l'histoire, au sens collectif et objectif du terme, avec la mémoire collective, qui la mettent en représentation, autrement dit une pratique qui se distingue de la très grande majorité des cinématographies mondiales importantes, à l'exception peut-être de celles d'Afrique⁶⁵. De l'autre, davantage de prise directe sur la réalité. Il est évident que la tradition documentaire qui s'impose vers la fin des années 1950 a pu favoriser l'utilisation du film comme source imagée de l'histoire: de ce point de vue, moins le document aura été manipulé par le montage, plus il pourra s'apparenter à une source première sans toutefois oblitérer le fait que la caméra et le magnétophone ne sont pas neutres et qu'ils captent toujours la réalité d'un certain angle. Tout comme la même tradition explique en partie la propension du cinéma québécois de vouloir agir sur le vécu et l'histoire, et de ne pas tendre à proposer une mise en scène de l'histoire. Nous sommes conscients d'avoir proposé dans ce texte non pas une ligne qui permette de suivre l'histoire du cinéma au Québec, mais

plutôt une façon de naviguer, grâce à cette histoire, à travers celle du Québec et d'inviter le lecteur à aller plus loin en confrontant les films dont nous parlons avec un approfondissement de leur période de référence et en mettant en lumière la construction sur laquelle ils reposent, le sens qu'ils donnent ou non aux événements. Nous avons privilégié une périodisation qui s'appuie sur l'histoire sociopolitique et non sur celle du cinéma. Nous avons dû faire des choix et peut-être certains nous reprocheront-ils de n'avoir pas assez développé la question des Amérindiens, le regard québécois sur l'histoire du reste du Canada ou la dimension religieuse dans l'histoire du Québec.

Nous en avons profité pour suggérer que l'identité culturelle est une vision du monde fondée sur l'histoire et tournée vers l'avenir. Que les films parlent du passé ou du présent, nous avons vu que leur contenu représente toujours, et souvent de façon mixte, des éléments idéologiques dominants et des éléments idéologiques d'opposition. Nous avons aussi montré, avec plusieurs exemples à l'appui, que le cinéma contribue à définir et à construire un espace et un territoire historicisés, qu'il fournit des images à la nation. Peut-on penser qu'il y aurait une demande sociale pour les films historiques? Ce n'est pas un hasard si l'essor du cinéma québécois date de l'époque du «Maître chez nous» de Jean Lesage et René Lévesque en 1962. D'ailleurs l'accent mis sur la territorialité, de façon générale et pas seulement au cinéma, est une forme de résistance à la dépossession de soi qu'on pouvait constater sur les plans économiques, politiques ou même culturels, tout comme la définition des Québécois en tant que peuple repose dorénavant presque exclusivement sur l'usage de la langue française, perçue comme le plus petit dénominateur commun entre tous les citoyens.

Aujourd'hui, ce n'est pas un hasard non plus si la mise en question de l'État-providence fait écho pour plusieurs à celle de l'État-nation. Au Québec les tenants de l'un et de l'autre furent souvent les mêmes personnes tandis que les chantres contemporains du libéralisme s'opposent à la nouvelle barrière que constituerait un nouveau pays. Ce n'est pas un hasard non plus si les réformes de l'éducation lancées par les gouvernements québécois dans les années 2000-2010, particulièrement celle des programmes d'histoire, ont soulevé de vastes débats chez les historiens et les intellectuels en général qui ont parlé de la nécessité pour un peuple de connaître son histoire. Face à cette volonté, sinon cette nécessité, le cinéma et la télévision jouent un rôle important. Ils modulent la connaissance historique à travers leur forme esthétique respective, ils constituent pour leur public un travail de mémoire. Comme le formule Roger Chartier en commentant divers historiens anglophones, on peut parler à leur égard de «projections rétrospectives d'identités construites dans le présent⁶⁶». Malgré toutes les limites inhérentes à ces entreprises, il faut reconnaître que le

western, le film de samouraïs, le film de guerre ou même le cinéma qui porte sur la Révolution française convient pour leurs spectateurs nationaux un certain sens de l'histoire qui laisse des traces, même symboliques, assure une certaine cohésion sociale, et suscite l'intérêt d'aller approfondir leurs héritages communs. Ces films reposent sur un contrat de lecture avec leurs spectateurs dont ils sollicitent des connaissances préalables. Quand il s'agit d'aborder des sujets actuels, l'absence du sens historique entraîne souvent l'appauvrissement de la compréhension des événements, sinon le renversement de perspectives, et cela donne lieu parfois aux pires manœuvres démagogiques. Encore heureux que le documentaire, dans sa capacité de rendre compte des événements et dans sa volonté d'engagement social et de transformation de l'état des choses, ait souvent senti le besoin de donner de l'épaisseur au présent en transformant la prise de parole en entreprise d'histoire orale.

Nous sommes conscients qu'au Québec le cinéma joue un rôle restreint dans l'éveil et le développement de la connaissance et de la conscience historique de la population, bien qu'il fournisse souvent des éléments fondamentaux pour comprendre l'histoire sociale et celle des mentalités⁶⁷. Il n'empêche que les œuvres, par leur spécificité sociologique et culturelle, participent des entreprises idéologiques qui ont contribué à définir la personnalité du Québec et à asseoir ses projets collectifs. Nous croyons avoir au moins clarifié quelques polarités autour desquelles gravitent les œuvres. Sous forme presque de boutade, le cinéaste le plus historien du cinéma québécois, Denys Arcand, affirmait qu'il sait d'où il vient, mais qu'il ne sait pas où il s'en va⁶⁸. Sans verser dans la téléologie, il est clair pourtant que chacun de ses films constitue une mise en discours du passé et du présent qui, se confrontant avec les connaissances et les attentes des spectateurs, aide ces derniers à savoir où ils s'en vont. N'est-ce pas là une proposition de pragmatisme historique qui renvoie le rapport de l'histoire au cinéma à la question plus générale du cadre cognitif du spectateur? Arcand ne nous invite-t-il pas à comprendre comment l'histoire est comprise au cinéma et par le cinéma? En ceci, il rejoint les nouveaux historiens pour qui l'histoire n'est pas donnée, mais construite. Notre panorama aura tenté de montrer comment, en tant que texte ou récit historique, le cinéma québécois propose une opération de signification qui concerne autant son cadre de production que son cadre de réception. En ce sens, il constitue une invitation adressée à tous les historiens, aux professeurs d'histoire et à ceux qui enseignent l'histoire du cinéma québécois de s'emparer de ce matériau riche et nombreux, d'approfondir la lecture des films eux-mêmes, d'en proposer des analyses élaborées qui prendraient en compte autant leur structure formelle que leur inscription contextuelle⁶⁹.

NOTES ET RÉFÉRENCES

1. Pour les besoins de ce texte, notre corpus sera théoriquement constitué de tous les films tournés au Québec par des Québécois. Il est clair que les Canadiens peuvent traiter des mêmes événements, mais nous n'entendons pas comparer les différentes d'approches. Tout énoncé doit se comprendre uniquement à l'intérieur du corpus défini.
2. À ce sujet, voir l'ouvrage d'Olivier Côté, *Construire la nation au petit écran : Le Canada, une histoire populaire de CBC / Radio-Canada (1995-2002)*, Québec, Septentrion, 2014, 446p. Cette étude d'une série télévisuelle est un bon exemple d'approfondissement d'un corpus limité qui analyse autant le discours historiographique des œuvres que leur réception.
3. On trouve plusieurs films basés sur l'histoire de Madeleine de Verchères, dont *Fighting the Iroquois in Canada* (pr.: Kalem, É.-U., 1910) et *Madeline de Verchères* (pr.: Briam, 1913). Pour plus de détails, consulter la page « Filmographie des «vues» tournées au Québec au temps du muet»: cri.histart.umontreal.ca/grafics/fr/filmo.
4. Dans le genre biopic, Beaudin avait déjà réalisé *Cordélia* (1979), une autre histoire d'amour, se déroulant à la fin du XIXe cette fois, qui exploitait davantage le contexte historique par le biais du procès qui mettait en lumière certains enjeux sociaux de l'époque. L'auteure du livre qui a inspiré Beaudin, Pauline Cadieux, n'a jamais caché son intention de faire réhabiliter Cordélia Viau, longtemps présente dans la mémoire collective.
5. Bien que la sensibilité actuelle s'attarde beaucoup à cette peinture de l'Indien au cinéma et à la constitution d'un Indien imaginaire.
6. Sentiment auquel fait explicitement écho le «Je suis Québécois, donc je me cherche» de Claude dans *Le chat dans le sac* (Gilles Groulx, 1964)
7. C'est ce que suggère Martin Lefebvre dans sa communication «Le Festin des morts et les Relations des Jésuites: histoire et écriture» au colloque de l'Association québécoise des études cinématographiques de novembre 1986.
8. Gustave Lanctôt (1883 - 1975) fut archiviste fédéral de 1937 à 1948. Spécialiste du Régime français, il s'opposait à l'approche de Lionel Groulx qu'il estimait raciste et ne bénéficia pas de l'estime des historiens nationalistes. Maurice Careless (1919 - 2009) a fait carrière à l'Université de Toronto où il se spécialisa en histoire urbaine canadienne. Voir le livre de Priska Morrissey, *Historiens et cinéastes: rencontre de deux écritures*, Paris, L'Harmattan, 2004.
9. Pour s'en tenir à la chronologie de l'histoire, signalons un film qui ne fait pas partie de la série mais qui est supervisé par Careless et Lanctôt, *La guerre de 1812* (Bernard Devlin, 1966) et la réalisation pour Parcs Canada de *La bataille de la Châteauguay* (Marcel Carrière, 1978) qui traite de la même guerre.
10. Cela fait maintenant l'objet d'une réévaluation par des historiens comme Jocelyn Létourneau.
11. Le Front de Libération du Québec (FLQ) fera d'ailleurs du patriote de 1837 son emblème et son image illustrera les communiqués des différentes cellules du groupe.

12. L'historiographie québécoise est même agitée par le discours de quelques historiens «révisionnistes» (Jocelyn Létourneau, Ronald Rudin, etc.) qui réévaluent l'impact de l'événement.
13. Des documentaristes, comme Jacques Godbout (*Le sort de l'Amérique*, 1996) vont à leur manière questionner cette époque.
14. La manifestation la plus récente de cette attitude de méfiance à l'égard de la propagande fédérale se retrouve dans les nombreux textes des historiens québécois qui ont dénoncé le détournement de l'histoire auquel a procédé, selon eux, le gouvernement Harper en se servant de la guerre de 1812 pour promouvoir sa vision de l'histoire et de l'unité canadiennes.
15. Comme ce n'est pas tout à fait le cas au Canada, le lecteur pourra consulter les textes suivants: Germain Lacasse, «Les films "perdus" d'une guerre oubliée», *Canadian Journal of Film Studies*, vol. 7, no 1, 1988 et Tim Travers, «Canadian Film and the First World War», dans Michael Paris (ed.), *The First World War and popular cinema*, New Brunswick, Rutgers University Press, 2000.
16. Un discours opposé à celui de Jacques Godbout qui, dans *Alias Will James* (1988), s'intéresse au destin d'Ernest Dufault (1892 - 1942), devenu un cowboy et romancier américain.
17. Ce procédé rhétorique de validation du passé renforce la mention «inspiré d'un fait réel» que l'on retrouve si fréquemment en début des films occidentaux des années 2000, lesquels films peuvent même se terminer par un texte qui relate la suite des événements ou la vie des protagonistes et qui authentifient rétrospectivement la véracité du récit, peu importe que l'on se trouve en face d'un moment historique ou d'un fait divers. En fait, il ne s'agit pas d'une nouveauté mais d'un procédé dont ont usé tous les arts narratifs depuis des siècles. Dans certains cas, les auteurs ont voulu procéder à un décryptage de la réalité, dans d'autres y trouver seulement matière à fiction.
18. Proulx a été précédé par un autre ecclésiastique qui tournait également en 16mm, Albert Tessier. Plusieurs autres prêtres (Louis-Roger Lafleur, Jean-Philippe Cyr, Thomas-Louis Imbeault, Jean-Marie Poitevin, etc.), religieux (Frère Adrien, Sœur Agnès, etc.) ou même laïcs (Jos-D. Bégin, Herménégilde Lavoie, etc.) se sont servis du 16 mm pour appuyer leurs diverses actions (éducation, propagande) ou tout simplement pour exprimer le milieu qui les entourait ou leur spiritualité. Ces documentaires artisanaux ou carrément amateurs ont parfois obtenu une diffusion plus large grâce au Service de ciné-photographie de la province de Québec. Au-delà de leur qualité esthétique, ils possèdent une réelle valeur ethnographique et historique. Pour en connaître davantage sur Proulx et son époque, on peut consulter les textes suivants: Pierre Véronneau, «Le cinéma gouvernemental», *Copie Zéro*, 11, 1981; Marc-André Robert, *Dans la caméra de l'abbé Proulx. La société agricole et rurale de Duplessis*, Québec, Septentrion, 2013; ainsi qu'une analyse historique de Robert Comeau parue dans Gisèle Côté et Pierre Véronneau (dir.), *Rapport de l'expertise de la collection Proulx*, Montréal, Cinéma-thèque québécoise, 1977.
19. Le bilan de cette ultime poussée colonisatrice est contradictoire et deux films ultérieurs, *Les brûlés* (Bernard Devlin, 1958) et *Le retour à la terre* (Pierre Perrault,

1976), le souligneront en faisant écho aux difficultés rencontrées par les colons et aux échecs qu'ils connaîtront.

20. Autour de 1960, la modernisation du monde rural entraînera la mise en cause de l'agriculturisme et le cinéma agricole devient plus critique en même temps qu'il tend à disparaître. Notons incidemment qu'il faudra attendre les années 1980 pour que le monde paysan attire à nouveau l'attention des cinéastes, notamment dans les films de Dagmar Teufel Gueissaz (*Madame, vous avez rien!*, 1982 et *Femmes en campagne*, 1989) et surtout dans le film de Richard Lavoie, *Rang 5* (1994), une merveilleuse fresque qui donne l'heure juste sur les enjeux actuels du monde rural.
21. Quelques films à résonance urbaine plongent dans le contexte culturel de la Crise (*Madame la Bolduc*, Isabelle Turcotte, 1992) ainsi que dans son contexte social, mais ils n'en proposent aucune interprétation historique.
22. Le travail radiophonique de Noxon a été étudié dans l'article d'Howard Fink, «Le Canada français pendant la Seconde Guerre mondiale vu par les Canadiens anglais: l'œuvre de Gerald Noxon», *Bulletin d'histoire politique*, vol. 3, nos 3-4, printemps/été 1995, p.319-333. Voir aussi, dans le même numéro, Pierre Véronneau, «Images d'une guerre oubliée: description, contexte et réception», *loc. cit.*, p.269-283.
23. Béatrice Richard, *La mémoire de Dieppe: radioscopie d'un mythe*, Montréal, VLB, 2002; Serge Bernier et Robert Comeau (dir.), *Dix ans d'histoire militaire en français au Québec: 1994-2004*, Montréal, Lux Éditeur, 2005; Jean Lamarre et Magali Deleuze (dir.), *L'envers de la médaille: guerres, témoignage et représentations*, Québec, PUL, 2007.
24. Voir notamment les textes suivants: Pierre Véronneau, *Cinéma de l'époque duplessiste*, Montréal, Cinémathèque québécoise, 1979; Christiane Tremblay-Daviault, *Un cinéma orphelin. Structures mentales et sociales du cinéma québécois (1942-1953)*, Montréal, Québec/Amérique, 1981; Heinz Weinmann, *Cinéma de l'imaginaire québécois. De La petite Aurore à Jésus de Montréal*, Montréal, L'Hexagone, 1990.
25. Même des films d'époque récents comme *Ma vie en cinémascope* (Denise Filiatrault, 2004), *Monica la mitraille* (Pierre Houle, 2004) ou *Maurice Richard* (Charles Binamé, 2005) ne peuvent faire l'économie du contexte sociohistorique de la «Grande Noirceur».
26. Cette célèbre affaire judiciaire est déjà l'objet de contestation du vivant de Duplessis, comme en témoigne la publication, en 1958, de l'ouvrage de Jacques Hébert, proche ami de Pierre Elliott Trudeau, *Coffin était innocent*, sujet sur lequel il revient dans le livre *J'accuse les assassins de Coffin* (1963) puis *Trois jours en prison* (1965), publiés en pleine Révolution tranquille.
27. L'histoire d'André Mathieu est à nouveau l'objet d'un biopic plus classique, *L'enfant prodige* (Luc Dionne, 2010). Peu intéressé par l'histoire, Dionne met plutôt l'accent sur les dimensions individuelles et familiales du récit et le côté Mozart assassiné du personnage.
28. Duplessis n'avait-il pas un jour affirmé que la seule culture dont le Québec avait besoin était l'agriculture !
29. Le cinéaste va aborder à nouveau cette époque qui à l'évidence le fascine en scénarisant la série télévisuelle *Duplessis* (sept épisodes de 60 minutes) que Mark

Blandford réalise en 1977. Ce qui est important de retenir, c'est qu'à travers cette série historique, à travers les remarques des personnages, Arcand peut faire passer sa conception de l'époque et sa perception de la société québécoise.

30. Il n'est pas inutile de mentionner également *La route des cieux* (J. P. Lefebvre, 2010) qui retrace avec beaucoup d'imagination et en 15 tableaux, diverses histoires mettant en scène des religieuses au Québec de 1667 à 2010. L'attitude de Lefebvre envers la religion alterne entre la reconnaissance de son importance historique pour la population québécoise et la révolte dont témoigne l'imagerie «ti-pop» de son cinéma.
31. Voir Pierre Véronneau, *L'Office national du film, l'enfant martyr*, Montréal, Cinéma-thèque québécoise, 1979. Se rappeler également que plusieurs cinéastes ont des affinités avec des revues oppositionnelles, comme *Liberté* et *Cité libre*.
32. Voir l'étude d'Yves Lever, *Le cinéma de la Révolution tranquille de Panoramique à Valérie*, chez l'auteur, 1991, 730p.
33. Un long métrage produit par l'Association générale des étudiants de l'Université de Montréal en 1962 et réalisé par trois étudiants, Denys Arcand, Denis Héroux et Stéphane Venne, dont la carrière sera intimement mêlée au cinéma.
34. Le fils du cinéaste nationaliste Pierre Falardeau, Jules Falardeau, lui aussi réalisateur militant, sortira en 2010, après la mort de son père, un documentaire historique, *Reggie Chartrand, patriote québécois*.
35. Parmi les films de l'époque qui font référence aux enjeux nationalistes qui nourrissent les années 1960-1970, mentionnons *Où êtes-vous donc* (1969) de Gilles Groulx, cinéaste politisé et engagé dans les grands débats de ces années-là. Même le cinéma commercial peut y faire écho quand il n'inscrit pas carrément la question linguistique dans le récit filmique, comme c'est le cas avec la comédie *Tiens-toi bien après les oreilles à papa* (Jean Bissonnette, 1971).
36. Cette œuvre existe en version cinéma de 168 min et télévision de 5 épisodes. Comme le dit le communiqué de presse, « Cette saga ne raconte pas comment la famille Gagné est passée à travers la Révolution tranquille mais plutôt comment la Révolution tranquille est passée à travers elle. »
37. La Loi du divorce date de 1968 au Canada.
38. Ces deux enfants de l'éditeur et sénateur Jacques Hébert, grand ami de Pierre E. Trudeau, puisent chacun dans leurs souvenirs pour évoquer cette période de leur vie. Bruno Hébert avait d'abord publié un roman plus psychologique que Falardeau adapte en en conservant le titre.
39. On pourrait dire qu'un autre film pour la famille de 2008, *Un été sans point ni coup sûr*, de Francis Leclerc, participe de la même démarche mémorielle.
40. Le *biopic* étant une pratique fort usuelle dans le cinéma hollywoodien, pas étonnant que des études historiennes s'y intéressent. Voir George F. Custen, *Bio/Pics: How Hollywood Constructed Public History*, New Brunswick, Rutgers University Press, 1992 et Dennis Bingham, *Whose lives are they Anyway: The biopic as contemporary film genre*, New Brunswick, Rutgers University Press, 2010.
41. Voir Pierre Véronneau, « Les événements d'Octobre au cinéma », *Québec Studies*, 11, Fall 1990-Winter 1991, p.29-36. Il convient aussi de mentionner que le manifeste de l'Association professionnelle des cinéastes du Québec, *Un autre visage du Québec colonisé* (1971), est une sorte de réaction au contexte politique de l'époque.

- L'analyse des différents discours des associations professionnelles serait une autre façon d'aborder le rapport du cinéma à l'histoire.
42. Passage du noir et blanc à la couleur selon l'endroit où l'on est, comédiens qui présentent leur personnage, entrevues tournées dans le style documentaire, autant de qualités stylistiques qui furent reconnues au Festival de Cannes où le film remporta le prix de la mise en scène.
 43. Même attitude dans *Les années de rêve* (Jean-Claude Labrecque, 1983) dont le sentiment de désillusion qui clôt le film renvoie davantage au pessimisme post-référendaire qu'à une réelle évaluation de l'action terroriste.
 44. Francis Simard, *Pour en finir avec Octobre*, Montréal, Comeau & Nadeau, 2000, préface de Pierre Falardeau.
 45. Pierre Vallières, Charles Gagnon, Francis Simard et Robert Comeau.
 46. Il faut signaler qu'on trouve dans plusieurs autres films des allusions à la Crise d'Octobre. Il y a là un véritable corpus qui traite des rapports du cinéma avec le passé.
 47. Le film de Chartrand met en scène Paul et Jacques Rose, Francis Simard, Bernard Lortie, tandis que celui de Denis s'intéresse au sort funeste d'un jeune italo-québécois dont Gaston Miron parle dans son poème « Le Camarade » et dont le frère Claude connaîtra une carrière importante dans le milieu universitaire.
 48. Il s'agit de Guy L. Coté, Jacques Godbout, Bernard Gosselin, Gilles Groulx, Pierre Perrault et Tahani Rached.
 49. À l'opposé, Hugues Mignault, dans *Le choix d'un peuple* (1985), se voudra davantage chroniqueur de l'événement.
 50. Un premier court métrage, *Elvis Gratton*, sera suivi en 1983 et 1985 de deux autres, et les trois seront réunis en 1985 en un long métrage portant lui aussi le titre *Elvis Gratton*.
 51. *Réjeanne Padovani*, de Denys Arcand (1973), fait partie de ce cinéma politique mais repose sur une analyse de la dynamique sociopolitique du Québec. On ne peut lui formuler les reproches émis à l'égard de Lord.
 52. Les analystes ont amplement souligné que la défaite mettait aussi en cause les luttes menées depuis 1960 et les acquis de la Révolution tranquille, occasionnant ainsi un double traumatisme chez plusieurs.
 53. Il est intéressant de noter justement qu'un des seuls longs métrages de cette période qui fasse la chronique du temps présent, *Le mouton noir* (Jacques Godbout, 1992, 228'), soit en fait destiné à une diffusion télé. Pendant neuf mois, le réalisateur se promène partout au pays pour tenter de faire le bilan d'une année qui s'annonçait majeure dans l'histoire du Canada, celle de l'Accord du lac Meech qui permettait au Québec de réintégrer la constitution canadienne, et qui s'est soldée par un échec. Toujours soucieux de réfléchir sur sa société, Godbout retrouvera dix années plus tard, dans *Les Héritiers du mouton noir* (2002), certains intervenants de son film pour mesurer leur évolution et celle du Canada.
 54. Par exemple, la thèse de la permanence d'une situation coloniale dans laquelle vivraient les Québécois est en voie d'effritement et ne se maintient presque, côté cinéma, que dans le discours de Pierre Falardeau, le seul réalisateur qui se mobilisa réellement pour travailler à la cause du Oui, les autres ténors étant bien silencieux cette fois-ci.

55. Dans son ouvrage *Un cynique chez les lyriques : Denys Arcand et le Québec* (Montréal, Boréal, 2012), l'essayiste Carl Bergeron prend le contre-pied des discours qu'on lit généralement sur Arcand et jette un autre éclairage sur les rapports du réalisateur à l'histoire.
56. Dont le professeur marxiste Jean-Marc Pottle qu'on retrouve également du côté de Gilles Groulx.
57. On note d'ailleurs, autant dans l'histoire générale que dans l'histoire du cinéma, un intérêt marqué pour la situation des femmes, leur rôle dans la société et plus généralement ce que le monde anglophone appelle les *gender studies*.
58. Les deux autres tueries à avoir lieu ultérieurement en milieu scolaire anglophone (Concordia, 1992, et Dawson, 2006) ne donneront pas lieu à des films spécifiques.
59. Dans les films *Depuis que le monde est monde* (1980), *Le doux partage* (1982), *Nuageux avec éclaircies* et *Ménotango* (1986) et *Remous* (1990).
60. *Caffè Italia, Montréal* (1985) et *La sarrasine* (1992). À noter qu'un autre italo-québécois, Ricardo Trogi, va évoquer dans son autobiographique *1981* (2009), la situation du fils d'immigrant qui est vue par les yeux d'un enfant. Moins historico-politique que les films de Tana, celui de Trogi donne plutôt dans le récit rétro et l'anecdote nostalgique, ce que confirme sa suite, *1987* (2014), grand succès commercial.
61. Tout historien qui voudrait pousser plus loin sa réflexion sur la représentation de l'Indien dans notre cinéma, devra inclure, si l'on s'en tient seulement à la fiction, le film de Benoit Pilon *Ce qu'il faut pour vivre* (2008) qui parle du choc culturel vécu par un Inuit amené en 1952 dans un sanatorium, de même que celui de Michel Poulette *Maïna* (2013) qui traite des aventures d'une jeune Innue devenue captive des Inuits il y a 600 ans. Le tout sans oublier les films réalisés par des autochtones, dont *Mesnak* (Yves Sioui Durand, 2011).
62. Une série d'essais qu'il a publiés sur le sujet entre 1977 et 1984 ont été repris sous le titre *Le murmure marchand* (Montréal, Boréal, 1989, 153p.).
63. Cette attitude ressort dans son œuvre écrite et filmée. Il a l'occasion d'y revenir dans *Le tour du jardin* (2014), une série d'entretiens qu'il a avec Mathieu Bock-Côté, où Godbout est présenté, en dos de couverture, comme « conservant la distance que procurent à la fois l'intelligence et le refus absolu de se laisser enfermer dans quelque idéologie ».
64. Les années 2000 en ont vu toutefois surgir un certain nombre, parfois explicitement biographiques, parfois avec des personnalités facilement identifiables, parfois seulement pointés comme « inspirés d'un fait réel ». Dans certains cas, on note un écart entre l'œuvre fictive et la réalité historique, parfois on se retrouve avec des personnages inventés reliés à une situation historique réelle. Dans la majorité des cas, ces films puisent dans l'imaginaire de la communauté québécoise. Il s'agit peut-être d'une réaction à la présence importante de docudrames historiques à la télévision canadienne ou étrangère. Mentionnons quelques titres : *Maurice Richard* (Charles Binamé, 2005), *Un dimanche à Kigali* (Robert Favreau, 2006), *Piché, entre ciel et terre* (Sylvain Archambault, 2010), *Gerry* (Alain DesRochers, 2011), *Funkytown* (Daniel Roby, 2011), *Dédé à travers les brumes* (Jean-Philippe Duval, 2009), *L'enfant prodige* (Luc Dionne,

2010), *Louis Cyr: l'homme le plus fort du monde* (Daniel Roby, 2013), *La petite reine* (Alexis Durand-Brault, 2014).

65. Dans le cas de ce continent, il faut noter que plusieurs films occidentaux en font le cadre de leur récit, avec cette particularité qu'on y note plusieurs co-productions franco-africaines. Là encore, même si on retrouve quelques sujets historiques plus anciens (luttres coloniales et anti-coloniales et autres *Lawrence of Arabia*), ce sont les sujets historiques contemporains qui s'imposent (Rwanda et autres guerres civiles, luttres anti-apartheid, etc.), un terrain sur lequel le Québec est présent avec *Un dimanche à Kigali* (R. Favreau, 2006) et *Rebelle* (K. Nguyen, 2012).
66. Roger Chartier, « La vérité entre fiction et histoire », dans Antoine de Baecque et Christian Delage (dir.), *De l'histoire au cinéma*, Paris, Éditions Complexe, 1998, p.44.
67. La prise en compte de la télévision et surtout du roman historique nous amènerait à nuancer cette affirmation, tout comme elle ouvrirait la porte à d'intéressantes études comparatives intermédiateques.
68. Voir l'entretien que l'on retrouve dans André Loiselle et Brian McIlroy (éds.), *Auteur/Provocateur. The Films of Denys Arcand*, Westport, Praeger, 1995, p.136.
69. Le lecteur qui désire se familiariser avec de telles analyses du rapport histoire / cinéma pourra consulter avec profit plusieurs articles parus dans les revues *Film History*, *Film and History*, *Historical Journal of Film*, *Radio and Television*, *Journal of Popular Film and Television*, ainsi que dans les ouvrages suivants: Marc Ferro, *Analyse de film, analyse de sociétés: une source nouvelle pour l'histoire*, Paris, Hachette, 1975; Paul Smith, *The Historian and Film*, Cambridge, Cambridge University Press, 1976; Michèle Lagny, Pierre Sorlin, Marie-Claire Ropars-Willeumier, *La révolution figurée: l'inscription de l'histoire et du politique dans un film. Octobre*, Paris, Albatros, 1979; Pierre Sorlin, *The film in history: restaging the past*, Oxford, Basil Blackwell, 1980; John E. O'Connor et Martin A. Jackson, *American History / American Film. Interpreting the Hollywood Image*, Ungar Film Library, 1979; Peter C. Rollins, *Hollywood as historian: American film in a cultural context*, Lexington, University Press of Kentucky, 1983; George F. Custen, *Bio/Pics: how Hollywood constructed public history*, New Brunswick, Rutgers University Press, 1992; Jean-Loup Bourget, *L'histoire au cinéma: le passé retrouvé*, Paris, Gallimard, 1992; Marc Ferro, *Cinéma et histoire*, Paris, Gallimard, 1993; Robert Brent Toplin, *History by Hollywood: the use and abuse of the American past*, Champaign, University of Illinois Press, 1996; Jean-Pierre Bertin-Maghit et Béatrice Fleury-Vilatte (dir.), *Les institutions de l'image*, Paris, Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, 2001; Sylvie Lindeperg, *Nuit et brouillard: un film dans l'histoire*, Odile Jacob, 2007; Jean Gili, *L'Italie au miroir de son cinéma*, Éditions L'Éditeur, 2014. Les ouvrages plus généraux de Robert C. Allen et Douglas Gomery (*Film History*, New York, Albert A. Knopf, 1985), de Michèle Lagny (*De l'histoire du cinéma: Méthode historique et histoire du cinéma*, Paris, Armand Colin, 1992) ou d'Antoine de Baecque et Christian Delage (*De l'histoire au cinéma*, Bruxelles, Éditions Complexe, 1998) peuvent également nourrir la réflexion sur la relation entre esthétique et histoire, sur l'analyse des représentations et sur l'articulation entre l'histoire et le cinéma.