

L'ethnographie au service du discours cinématographique des prêtres-cinéastes, 1930-1960

An ethnographic portrayal of the cinematic discourse produced by clerics, 1930-1960

Pierre-André Savard

Volume 15, 2017

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1041115ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1041115ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Société québécoise d'ethnologie

ISSN

1703-7433 (print)

1916-7350 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Savard, P.-A. (2017). L'ethnographie au service du discours cinématographique des prêtres-cinéastes, 1930-1960. *Rabaska*, 15, 29-42.
<https://doi.org/10.7202/1041115ar>

Article abstract

This article looks at the documentary films made by priests between 1930 and 1960, showing how ethnographic research formed the basis of the works by seven filmmakers who created a coherent cinematographic movement. We then express the idea that thanks to filmmaking, ethnography became involved in the clerical discourse by transmitting messages in an entertaining and light-hearted way. Finally, the article highlights the way ethnographic fieldwork was tied in with the regionalist attitudes of the filmmaker-priests. While French Canadian ethnography was used as a tool to promote a locally based patriotism, that of indigenous cultural practises enhanced a utopic vision of the French Canadian nation.

L'ethnographie au service du discours cinématographique des prêtres-cinéastes, 1930-1960¹

PIERRE-ANDRÉ SAVARD

Université du Québec à Montréal

Entre 1930 et 1960, un mouvement cinématographique animé par des prêtres canadiens-français a réalisé environ 300 films documentaires. À l'instar d'autres pionniers du cinéma documentaire (ex. : Robert Flaherty, Jean Epstein et John Grierson), ces prêtres-cinéastes se sont engagés dans la recension et l'enregistrement des pratiques culturelles en voie d'extinction. Parallèlement, le cinéma offre de nouvelles perspectives rhétoriques auprès d'un large public canadien-français peu lettré. Ce dernier chapitre de l'œuvre ethnologique d'ecclésiastiques canadiens-français, entamée depuis la Nouvelle-France (ex. : *Les Relations des Jésuites*, les *Annales des Ursulines*), s'avère celui qui a rejoint le plus grand nombre de fidèles². De ce fait, la collecte ethnographique des prêtres-cinéastes va au-delà de la simple recension et elle offre aux religieux d'articuler un discours cinématographique plus large qui promet un patriotisme régional et l'amour du petit pays.

Deux objectifs sont poursuivis par cet article. D'abord, la plupart des précédentes études analysent la collecte ethnographique des religieux canadiens-français à l'époque coloniale ou à travers des œuvres littéraires du XIX^e et du début du XX^e siècle. Nous proposons d'aborder ce sujet à travers le cinéma des prêtres-cinéastes entre 1930 et 1960. Cette approche nous permet de mieux appréhender le changement et l'adaptation d'une partie des membres du clergé québécois devant la modernité. Trop souvent affublé des épithètes « conservateur » et « traditionaliste », le cinéma de ces religieux montre des ecclésiastiques qui intègrent les nouveaux modes de communication afin de

1. Cet article est tiré du mémoire de maîtrise de l'auteur intitulé « Les Régions du Québec au grand écran : discours cinématographique et représentations des régions québécoises chez les prêtres-cinéastes, 1930-1960 », Rimouski, UQAR, 2016, 152 p.

2. Christine Cheyrou, *Les Ursulines de Québec : espaces et mémoires*, Montréal, Éditions Fides, 2015, p. 23 ; Jean-Pierre Pichette, « Le rôle des religieux dans l'histoire de la collecte au Canada français. Un panorama », *Port Acadie : revue interdisciplinaire en études acadiennes*, n^{os} 24-25-26, 2013-2014, p. 36-49.

mieux diffuser leur message. Nous cherchons ensuite à exposer les ambitions des prêtres et à saisir leur discours cinématographique à l'aune des scènes ethnographiques qu'ils ont filmées. Nous serons alors en mesure d'évaluer l'originalité et la portée de leurs œuvres.

Nos recherches sur le cinéma des prêtres-cinéastes s'appuient sur une analyse de documents d'archives audiovisuelles. Nous avons visionné 175 films des prêtres³. Nous avons aussi croisé les données filmiques à des sources manuscrites (correspondances, photographies, notes personnelles, notices nécrologiques, coupures de presse, etc.). Ce croisement a permis de mieux saisir le contexte de production des documentaires et de raffiner l'analyse du discours des ecclésiastiques à l'étude.

Pour saisir le message des religieux, nous avons effectué un examen du discours et des représentations du contenu visuel et sonore, des intertitres et, dans certains cas, des propos des narrateurs. À cela, s'ajoute la recension du contenu des idées principales et secondaires présenté à l'écran afin de mettre en lumière le discours et les représentations filmographiques en rapport avec leurs objectifs de cinéastes.

1. Les prêtres-cinéastes : un courant cinématographique unique au monde

Les prêtres-cinéastes forment un courant artistique singulier et sans doute unique. Dans le cadre de cet article, l'analyse se concentre sur sept d'entre eux, soit les pères Denis Doucet, eudiste, et Louis-Roger Lafleur, oblat, et les abbés Jean-Philippe Cyr, Thomas-Louis Imbeau, Léonidas Larouche, Maurice Proulx et Albert Tessier. Afin d'être succinct, une description individuelle des prêtres est écartée. Nous brosserons plutôt un portrait de leurs caractéristiques communes. Le tableau 1 présente cependant quelques informations biographiques sur chacun des cinéastes à l'étude.

Deux traits communs caractérisent les prêtres-cinéastes. Premièrement, ils sont originaires de milieux ruraux en quasi-totalité et ils n'appartiennent pas aux franges les plus pauvres de ces milieux ; en contrepartie, aucun indice ne laisse deviner que leurs familles participaient aux cercles élitaires notoires. En outre, hormis Louis-Roger Lafleur qui est né à Montréal, aucun ne vient d'un grand centre urbain. L'intérêt de filmer les pratiques culturelles et l'espace régional semble ainsi lié aux origines rurales des prêtres.

Deuxièmement, le milieu de l'enseignement semble avoir été propice à la formation de cinéastes au sein du clergé. À l'exception des pères Doucet et Lafleur, tous les religieux à l'étude ont été enseignants pendant leur carrière

3. Leurs courts-métrages sont pour la plupart disponibles à la Bibliothèque et Archives nationales du Québec de même qu'aux archives de Télé-Québec (bureaux régionaux de Rimouski). Par ailleurs, bien que nous ayons recensé 300 films documentaires réalisés par les prêtres-cinéastes, un peu moins de la moitié d'entre eux ont été perdus ou détruits. Nous avons consulté l'ensemble des documentaires disponibles à la consultation, soit 175 films.

Tableau 1
Années de production et régions filmées par les prêtres-cinéastes

Prêtres-cinéastes	Années d'activité cinématographique	Principales régions filmées
Jean-Philippe Cyr (1882-1974)	~1927-1942	Témiscouata, Bas-Saint-Laurent
Denis Doucet (1896-1988)	~1933-1953	Côte-Nord
Thomas-Louis Imbeau (1899-1984)	~1935-1945	Saguenay-Lac-Saint-Jean, Charlevoix
Louis-Roger Lafleur (1905-1973)	1936-1959	Abitibi-Témiscamingue, Mauricie
Léonidas Larouche (1907-1991)	1936-1955	Saguenay-Lac-Saint-Jean
Maurice Proulx (1902-1988)	1934-1958	Ensemble des régions du Québec
Albert Tessier (1895-1976)	1925-1956	Ensemble des régions du Québec

cléricale. En outre, plusieurs prêtres se sont familiarisés avec la photo ou le cinéma dans leur jeunesse passée dans les collèges, et le milieu de l'enseignement est propice à l'utilisation des nouvelles technologies à des fins pédagogiques⁴. Le cinéma se présente donc comme une extension naturelle de la photographie pour ces religieux.

L'ethnologue Jean Simard a décrit les prêtres-cinéastes comme un des quatre « mouvements cinématographiques » de l'histoire du documentaire ethnologique québécois⁵. Ce mouvement apparaît pourtant non concerté puisque les prêtres ont très rarement collaboré à la réalisation de films communs, même si certains se connaissaient et se côtoyaient (c'est le cas notamment des abbés Cyr et Tessier, et des abbés Imbeau et Larouche). Tout au plus, ils s'échangeaient des conseils techniques sur le maniement de la caméra et le montage de leurs films. Les clercs ont ainsi travaillé de manière autonome tout en étant conscients des documentaires de leurs collègues. La cohérence de ce mouvement repose plutôt sur une nature, des buts et des thèmes

4. Robert Cadotte et Anik Meunier, *L'École d'antan, 1860-1960 : découvrir et se souvenir de l'école du Québec*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2011, p. 70-75.

5. Jean Simard, « Un siècle de films ethnologiques et de transmission du patrimoine immatériel », *Rabaska*, vol. 5, 2007, p. 72.

communs. À cet égard, la recension des pratiques culturelles régionales se révèle un objectif commun.

2. Inventaire, modalité de production et diffusion des films

Les prêtres ont réalisé leurs films entre 1925 et 1960. Cependant, la période de réalisation la plus effervescente s'insère dans la période 1930-1950 à cause notamment de l'abondance de films réalisés, de leur qualité et de la réception positive du public.

Les documentaires des religieux combinent des séquences de couleur et de noir et blanc. Ils sont majoritairement muets à l'exception des films de Maurice Proulx qui sonorise la plupart de ses courts-métrages. Proulx signe d'ailleurs le premier long-métrage sonore au Québec⁶. Enfin, la plupart des films durent entre 15 et 30 minutes, bien que certains dépassent les 100 minutes.

Les films des religieux inspirent par ailleurs un sentiment d'authenticité. Ce constat s'applique particulièrement aux courts-métrages de Cyr, Doucet, Lafleur et Tessier. En fait, ces séquences sont le résultat de rencontres fortuites entre les cinéastes et leurs sujets⁷. À propos de la spontanéité de certaines scènes, Tessier affirme :

Chaque fois qu'un paysage, un effet de lumière, une scène paysanne retenaient mon attention, je n'avais qu'à dire « Photo ! » et l'arrêt [de la voiture] se faisait immédiatement. Je prenais le temps de bien choisir mes angles, mes points de visée, et en avant les images ! Suivant la qualité de la lumière et des paysages, ces arrêts-photo pouvaient se multiplier indéfiniment, à un rythme variable. Je n'avais d'autre guide d'inspiration que l'intérêt esthétique ou documentaire des scènes qui s'offraient. Aucun scénario ni plan général [...] ⁸.

À l'instar de Tessier, le père Lafleur ne s'encombre pas d'un scénario préalablement écrit. Il trouve ses données et son inspiration sur le terrain et il y retourne si nécessaire⁹. Par leurs nombreuses scènes captées sur le vif, sans préparation ni encadrement préalables, le travail des cinéastes s'apparente à une observation participative avant l'heure.

Il ne faut pas cependant conclure à l'objectivité de l'ensemble des séquences des prêtres-cinéastes. Comme Robert Flaherty, pionnier du cinéma documentaire ethnologique, les films des prêtres s'apparentent à de la docu-fiction (ou ethnofiction) grâce à l'utilisation de la mise en scène, de la simu-

6. Marc-André Robert, *Dans la caméra de l'abbé Proulx. La société agricole et rurale de Duplessis*, Québec, Les éditions du Septentrion, 2013, p. 37.

7. Gérard Althabe, « Lecture ethnologique du film documentaire », *L'Homme et la société*, n° 142, 2001, p. 13.

8. Centre d'archives du Séminaire Saint-Joseph (CASSJ), Fonds Albert Tessier, 0014-Q2-19b.

9. Line Bouteiller, « Louis-Roger Lafleur, ethnocinéaste », mémoire de maîtrise (histoire de l'art), Université de Montréal, 1993, p. 131.

lation et de la reconstitution afin de mieux représenter la réalité¹⁰. D'abord, les décors ont parfois été judicieusement choisis. Par exemple, Proulx a filmé une mère en train d'utiliser un rouet. Ses deux fils se trouvent à ses côtés et l'arrière-plan montre les magnifiques montagnes gaspésiennes¹¹.



**Mise en scène d'une mère et de ses fils dans le film de Maurice Proulx
*En pays pittoresque : un documentaire sur la Gaspésie (1938-1939)***

Source : BANQ, Centre d'archives de Québec, Fonds Maurice Proulx

Ensuite, les protagonistes des films se prêtent au jeu de la caméra et altèrent leurs comportements devant celle-ci. C'est ainsi qu'ils s'endimanchent avant d'être filmés, même s'ils sont affairés à des tâches plutôt salissantes. Dans *Le Filet* (1950) du père Lafleur, des femmes autochtones dégraissent une peau d'orignal en habits du dimanche. Cyr use même d'humour pour parler de l'endimanchement de ses sujets. À propos d'un pêcheur dans une barque, il écrit dans un intertitre : « Malgré avis contraire, le père Giffard a gardé sa belle chemise blanche, à cause de la "visite"¹² ! » Ces exemples montrent que le cinéaste n'est pas toujours l'unique responsable de la mise en scène. En outre, elle met en lumière la relation entre les sujets des films et la caméra. Devant celle-ci, les sujets se présentent sous leur beau jour. La caméra apparaît donc dérangeante et inhabituelle pour les sujets des films.

10. *Ibid.*

11. Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BANQ), Centre d'archives de Québec, Fonds Maurice Proulx, *En pays pittoresque : un documentaire sur la Gaspésie* (P667), S1 DFN07632 P1, 1938-1939, collections.banq.qc.ca/ark:/52327/2489299 (3 novembre 2015).

12. Télé-Québec Rimouski, Jean-Philippe Cyr, *Croisière de Québec aux Îles-de-la-Madeleine dans le golfe Saint-Laurent*, 1938.

La reconstitution a aussi été utilisée en recréant des pratiques anciennes ou ancestrales afin de pouvoir les filmer¹³. À cet effet, Proulx s'est fait un devoir de filmer des pratiques agricoles traditionnelles en voie de disparition. Dans son film *En pays pittoresque : un documentaire sur la Gaspésie* (1938-1939), le réalisateur montre le battage au fléau, une technique qui consiste à séparer de l'épi ou de la tige les graines de certaines plantes : « Un spectacle d'il y a cinquante ans », affirme le narrateur¹⁴. Cette technique a aussi été utilisée par d'autres prêtres comme Imbeau, Lafleur et Tessier pour montrer certaines pratiques culturelles comme l'artisanat autochtone¹⁵.

Qu'il s'agisse de scènes captées sur le vif ou reconstituées, ces cinéastes sont bien conscients des grandes transformations structurelles qui traversent la société et des impacts sur les pratiques culturelles canadiennes-françaises et autochtones. À ce sujet, le père nord-côtier Denis Doucet affirme :

Dans les années [19]30, j'ai décidé de m'acheter une caméra et, pendant 25 ans, elle m'accompagnera partout. Mes films pourront ainsi témoigner des grands moments que j'ai vécus dans une région alors en pleine transformation où de nombreuses traditions ont disparu les unes après les autres. Par exemple, la scène que vous voyez représente le départ des familles des chasseurs montagnais pour leurs territoires d'hiver à la mi-août. On chargeait les canots de toutes les provisions nécessaires : la farine, le sucre, le thé, le gras, et même le poêle, et puis évidemment les femmes et les enfants... Certaines familles se dirigeaient vers la rivière Bersimis : en haut, ils rencontreront d'autres chasseurs venus du Saguenay et du Lac-Saint-Jean. D'autres iront vers la Rivière-aux-Outardes et la Rivière Manicouagan : ceux-là voisineront les Montagnais de Sept-Îles et ceux du Labrador. Évidemment, tout cela disparaîtra après la guerre avec la construction des grands barrages [...]¹⁶.

Cette conscience de l'irréversibilité des changements culturels est partagée par l'ensemble des prêtres-cinéastes. Celle-ci les motive dans leur travail de collecte des pratiques culturelles toujours vivantes à leur époque, voire à les recréer si nécessaire.

Les médias régionaux et urbains soulignent d'ailleurs le travail ethnographique des religieux. À propos d'une série de trois films sur le Saint-Laurent insulaire (l'île aux Coudres, l'île aux Grues et l'île d'Orléans) de l'abbé

13. Gilles Delavaud, « La mise en scène documentaire : Flaherty et Vertov metteurs en scène », dans *La Mise en scène*, Bruxelles, De Boeck Université, 2000, p. 238.

14. BANQ, Centre d'archives de Québec, Fonds Maurice Proulx, *En pays pittoresque : un documentaire sur la Gaspésie* (P667), S1 DFN07632 P1, 1938-1939, collections.banq.qc.ca/ark:/52327/2489299> (3 novembre 2015).

15. Le père Denis Doucet a aussi filmé le déplacement des Montagnais migrant vers leur territoire de chasse dans son documentaire intitulé *Mon premier film*. Cependant, selon les archives du père Doucet, ces scènes ne semblent pas être une reconstitution, mais plutôt des séquences montrant une pratique culturelle bien vivante à l'époque du tournage.

16. Société Historique de la Côte-Nord (SHCN), Fonds Denis Doucet (P012), MN/1/1,1.

Tessier, un journaliste écrit en 1939 : « Il était temps que ces documents d'une valeur inestimable soient recueillis, car ils subissent rapidement l'influence déformatrice de la vie moderne¹⁷. » Un autre journaliste commente quant à lui les séquences du curé de Cabano :

[...] l'abbé Cyr a été chercher de belles images d'un pays qui est en train de changer d'aspect. L'exploitation forestière marche à grandes enjambées et le colon suit le bûcheron de près quand il ne le précède pas. Le Témiscouata filmé par l'abbé Cyr n'existera bientôt plus, il disparaît un peu chaque jour¹⁸.

La distribution des films s'est faite de deux manières. D'abord, les prêtres les ont présentés sous forme de projections commentées dans les paroisses du Canada français et dans quelques salles de spectacle de Montréal et Québec. Pour certains prêtres comme Cyr, Lafleur, Proulx et Tessier, ce mode de diffusion leur a permis de montrer leurs œuvres devant des milliers de spectateurs principalement entre les années 1930 à 1945. Par exemple, le journal *La Patrie* recensait plus de 3 000 projections commentées données par Tessier de la fin des années 1920 à 1943¹⁹. De surcroît, l'abbé Tessier profite de ses tournées à travers le Québec pour filmer de nouvelles scènes²⁰. Ensuite, certains courts-métrages de Lafleur et Proulx ont été commandités par le Service de ciné-photographie de la Province de Québec. Cet organisme gouvernemental a lui-même distribué les documentaires à travers le Canada et dans une moindre mesure aux États-Unis et en Europe. Les films du père Lafleur sur la culture et les mœurs autochtones ont particulièrement été appréciés par le public américain. En effet, le père oblat a présenté ses films *Mœurs des Indiens du Québec* (1945) et *Pêche au Kipawa* (1944) devant 3 000 membres de la National Geographic Society à Washington en mars 1946.

Les films des religieux témoignent d'une évolution d'une partie du clergé québécois dans la manière de transmettre leur message. À cet égard, le sociologue italien Isacco Turina écrit au sujet de la réception de l'innovation et des nouvelles idées dans l'Église catholique :

[...] chaque proposition de réforme idéologique ou sociale s'insère dans un cadre préexistant de rapports et d'intérêts institutionnels. Par conséquent, la réception de l'innovation dépend de multiples variables : les perspectives politiques qu'elle ouvre, les dérives qui peuvent s'ensuivre, le désaccord interne à l'Église, dans quelle mesure elle peut favoriser ou empêcher des changements déjà en cours, etc.²¹

17. CASSJ, Fonds Albert Tessier, 0014-Q3-187, coupure de presse 26 août 1939.

18. CASSJ, Fonds Albert Tessier, 0014-P2-405, coupure de presse 29 janvier 1938.

19. CASSJ, Fonds Albert Tessier, 0014-Q3-194, *La Patrie*, 24 avril 1943.

20. René Bouchard, *Filmographie d'Albert Tessier*, Montréal, Les éditions du Boréal Express, 1973, p. 20.

21. Isacco Turina, « L'Église catholique et la cause de l'environnement », *Terrain*, n° 60, mars 2013, terrain.revues.org/15057#quotation (13 juin 2017).

En tant que nouvelle technologie de l'information, le cinéma des prêtres s'insère dans ce cadre préexistant en ne dérogeant aucunement du discours clérical dominant de l'Église depuis le XIX^e siècle. Qui plus est, en proposant la réalisation de films « inspirés par les principes chrétiens », l'encyclique *Vigilanti Cura* de 1936 du pape Pie XII légitime l'entreprise artistique des prêtres²². D'ailleurs, M^{gr} Villeneuve a donné son approbation au cinéma des abbés Proulx et Tessier²³. Proulx affirme à ce sujet : « J'étais très près de mon évêque le Card. Villeneuve qui approuvait ostensiblement mon travail de cinéaste²⁴. »

Avant les années 1930, la propagande intellectuelle du clergé était principalement diffusée à travers divers types de productions écrites (journaux, romans, revues, articles scientifiques, etc.)²⁵. L'utilisation de la pellicule 16 mm offre de nouvelles perspectives rhétoriques et un élargissement de la portée de cette propagande à un public plus nombreux, moins urbain et moins lettré. Contrairement à l'écrit, le film permet de documenter de manière ludique et distrayante les mœurs, les us et les coutumes. Dans ce contexte, les séquences ethnographiques rapportées par les prêtres-cinéastes ne sont pas une simple compilation des pratiques culturelles. Au contraire, ces scènes alimentent et enrichissent un discours cinématographique.

3. L'ethnographie : un moyen de parvenir à autre chose

En 1976, lors d'un entretien télévisé produit par le Centre national de recherche scientifique (CNRS), Claude Lévi-Strauss affirmait à propos de l'ethnographie : « Le voyage et l'exploration sont un moyen de parvenir à autre chose²⁶. » Dans le cas qui nous occupe, il faut interroger la téléologie des séquences des prêtres-cinéastes afin d'appréhender cette « autre chose ». Insérées dans des séquences filmiques de natures diverses, les images ethnographiques permettent aux prêtres-cinéastes d'articuler, de structurer et de proposer un discours cinématographique, une vision du monde.

Albert Tessier est le prêtre le plus loquace à propos des objectifs qu'il poursuit. Il déclare au début de sa carrière de cinéaste : « C'est quand nous aurons saisi nous-mêmes le sens du passé que nous nous serons mis en mesure de développer dans le présent les richesses morales et matérielles qui dorment

22. Lettre encyclique à l'épiscopat des États-Unis : *Vigilanti Cura*, w2.vatican.va/content/pius-xi/fr/encyclicals/documents/hf_p-xi_enc_29061936_vigilanti-cura.html (13 juin 2017).

23. Albert Tessier, *Souvenirs en vrac*, Sillery, Les éditions du Boréal Express, 1975, p. 182.

24. BANQ, Centre d'archives de Québec, Fonds Maurice Proulx (P667), contenant 1983-04-000/59.

25. Susan Mann, *Lionel Groulx et l'Action française : le nationalisme canadien-français dans les années 1920*, Montréal, VLB éditeur, 2005, p. 29.

26. Centre national de recherche scientifique, « Entretien avec Claude Lévi-Strauss », videotheque.cnrs.fr/doc=1437 (13 juin 2017).

à notre portée.²⁷ » Cette intention a guidé toute l'œuvre du prêtre mauricien. Étant le premier documentariste au sein de l'Église catholique du Québec et étant un des plus énergiques dans sa propagande, le prêtre mauricien eut une influence certaine sur ses collègues prêtres-cinéastes. À cet égard, un article de journal daté de 1940 rapporte cette influence de Tessier :

Ce mouvement a dépassé maintenant les bornes de notre région et dans plusieurs autres milieux des prêtres ont marché et marchent sur les traces de l'abbé Tessier, travaillant au moyen du cinéma et des causeries à faire mieux connaître le milieu canadien. Ce sont l'abbé Maurice Proulx, l'abbé Imbeau, de Chicoutimi, l'abbé Philippe Cyr, curé de Cabano, l'abbé Georges Côté, de St-Charles de Bellechasse, l'abbé Rousseau de St-Jean (Québec) et quelques autres²⁸.

Quant à l'abbé Proulx, il a affirmé dans une entrevue en 1974 que ses films servaient notamment à promouvoir un nationalisme économique²⁹.

Le discours des prêtres-cinéastes alimente donc un patriotisme régional que l'abbé Tessier nommera « régionalisme ». Ce dernier définit ce concept en 1939 :

Régionalisme est un dérivé de région, n'est-ce pas ? Régionalisme signifie patriotisme. Le régionalisme, chers amis, c'est l'amour de son petit pays, l'amour de sa région particulière. [...] Nous ignorons trop notre région peut-être pour l'aimer. Connaissons-nous d'une façon complète et pratique notre ville et les nombreuses paroisses qui l'environnent ? nos possibilités ? les industries qui s'approprient à notre situation, notre initiative, notre population ?³⁰

Cette idéologie, inspirée des idées de l'écrivain français Frédéric Mistral, énonce que la nation canadienne-française est formée par l'addition des régions et de leurs particularités propres. À une époque où les élites conservatrices et l'Église s'inquiètent de la pérennité de la nation à cause notamment de l'américanisation, de l'industrialisation, de l'urbanisation excessive, la recension cinématographique des pratiques culturelles régionales participe à l'amour du petit pays et à la préservation de l'originalité de la nation canadienne-française.

À l'écran, le régionalisme prend la forme d'une apologie qui croise les dimensions identitaire, économique et sociale de la société québécoise. Par exemple, dans le film *Le Lin du Canada* (1947), l'abbé Maurice Proulx appelle au maintien et à la revalorisation de la culture traditionnelle de cette herbacée. Il filme d'abord les méthodes de culture ancestrales afin d'immortaliser des pratiques agricoles en voie d'extinction. Ensuite, il capte sur la pellicule

27. CASSJ, Fonds Albert Tessier, 0014-Q2-44, Verbatim d'une conférence d'Albert Tessier.

28. CASSJ, Fonds Albert Tessier, 0014-Q3-187, Coupure de presse, 1940.

29. Centre d'archive de la Côte-du-Sud et du Collège de Sainte-Anne (CACS-CSA), Fonds Maurice Proulx, F104/4/5.

30. CASSJ, Fonds Albert Tessier, 0014-Q3-187, Coupure de presse, 1939.

les plus récentes méthodes agricoles qui sont induites par l'agronomie et l'utilisation de la machinerie moderne. Selon Proulx, ces nouveaux procédés permettent aux familles cultivatrices d'augmenter la production du lin et de diminuer la charge de travail dans le traitement de la matière brute. En outre, l'industrialisation du traitement de la fibre textile permet dorénavant aux femmes d'assumer cette tâche en usine et de leur offrir des emplois. Qui plus est, en achetant directement le lin dans les commerces, les mères peuvent passer plus de temps à la confection de vêtements, linges et draps qu'elles peuvent vendre par la suite. Aidée par la science et les progrès techniques et industriels, cette pratique culturelle traditionnelle est ainsi conciliée à la modernité et permet aux femmes de jouer un rôle économique accru au sein de leur foyer.

Le régionalisme doit par ailleurs faire une place à la modernité afin d'être pertinent aux yeux des Canadiens français. Dans ce contexte, la conciliation entre tradition et modernité est une préoccupation constante chez les prêtres-cinéastes. Ils font donc la promotion de certaines pratiques afin de leur donner un second souffle et de réactualiser certaines traditions dans le monde contemporain. Cette responsabilité mémorielle repose cependant sur les femmes. Dans plusieurs films, les religieux appellent la jeunesse féminine à apprendre « l'artisanat de nos grands-mères » par respect pour celles qui ont tant donné. Ce respect des traditions, Tessier le pousse plus loin en faisant une analogie entre le maintien de la pratique de l'artisanat et la richesse du foyer. Dans son film *Artisanat familial* (1942), il veut montrer que l'artisanat, loin d'être une vieilleries du passé, permet aux épouses de contribuer à l'économie familiale³¹.

L'ethnographie poursuit aussi des objectifs pédagogiques pour promouvoir une rationalisation économique des usages de la nature. L'abbé Jean-Philippe Cyr est le religieux qui use le plus de cette approche. La majeure partie de son œuvre est orientée vers l'exploitation et la préservation de la forêt du Témiscouata. Par amour pour le milieu forestier de sa région, il réprimande fortement à l'écran les comportements qu'il juge destructeurs pour la faune et la flore. Il méprise particulièrement le braconnage, la liquidation éhontée des ressources et la négligence humaine qui cause des feux de forêt. Pour transmettre son message, Cyr met paradoxalement en scène les comportements qu'il dénonce. Dans son film *La Forêt du Québec* (1942), il condamne la mort de milliers de poissons tués par le dynamitage des fraies à l'automne. Nous voyons un homme jeter un bâton de dynamite dans un lac. Le bâton explose et des centaines de poissons morts montent et flottent à la surface de l'eau. L'aspect éducatif de ce documentaire est convaincant, bien

31. BANQ, Centre d'archives de Trois-Rivières, Fonds Albert Tessier, *Artisanat familial* (P13), DVD #251, 1942.

que la méthode utilisée laisse pantois. Ce conservatisme environnemental apparaît ainsi comme une condition essentielle au régionalisme économique des prêtres dans la mesure où une mauvaise gestion des ressources naturelles nuirait au « développement des richesses matérielles » présentes et futures³².

L'amour de la région passe aussi par la découverte du milieu canadien aux milliers de spectateurs. Pour ce faire, les scènes de la vie quotidienne comme les loisirs et les divertissements sont particulièrement prisées par les prêtres. Sur la Côte-Nord, le père Doucet filme les danses folkloriques des ouvrières et des ouvriers. L'abbé Cyr capte les sports d'hiver et d'été pratiqués sur le lac Témiscouata. Quant aux abbés Imbeau et Larouche, ils immortalisent plusieurs *pageants* du Saguenay-Lac-Saint-Jean. Par ailleurs, le milieu canadien se définit aussi par sa foi exaltée. Tessier insère fréquemment des images de croix de chemin entre deux scènes. Il a aussi filmé à plusieurs reprises sa famille en train de remercier Dieu pour le repas ou en train de prier en groupe le soir³³. Doucet montre la cérémonie de bénédiction des bateaux de pêcheurs de Sept-Îles durant laquelle les pêcheurs imploreraient la Providence d'avoir une mer clémente et pourvoyeuse³⁴. Enfin, Lafleur présente une mère et ses enfants d'une colonie du Témiscamingue en train de prier le Seigneur³⁵.



**La famille d'Albert Tessier en train de prier
Hommage à notre paysannerie (1938)**

Source : BANQ, Centre d'archives de Québec, Fonds Albert Tessier³⁶

32. CASSJ, Fonds Albert Tessier, 0014-Q2-44, Verbatim d'une conférence d'Albert Tessier,

33. BANQ, Centre d'archives de Trois-Rivières, Fonds Albert Tessier, *Ma famille* (P13), DVD #252, 1928-1938.

34. SHCN, Fonds Denis Doucet (P012), *Vue de Sept-Îles*, date inconnue.

35. BANQ, Centre d'archives de Québec, Fonds ministère de la Culture et des Communications, Louis-Roger Lafleur, *Deux jours chez les colons de Moffet au Témiscamingue* (E6), S77 DFC85-004, 1940.

36. BANQ, Centre d'archives de Québec, Fonds Albert Tessier, *Hommage à notre paysannerie* (P670), DFC08572, 1938, collections.banq.qc.ca/ark:/52327/2282605 (13 juin 2017).

Les séquences de vie quotidienne servent deux objectifs du discours des religieux. D'abord, elle alimente l'amour de la région et le régionalisme économique promu par les prêtres-cinéastes. En effet, elle fait connaître les réalités régionales à l'ensemble des Canadiens français, tant urbains que ruraux. Pour les documentaristes, la défense et la promotion des intérêts régionaux apparaissent impossibles si les paroissiens de leur région respective ne se connaissent pas eux-mêmes et ignorent leur environnement. En 1960, un citoyen de Cabano déclare à propos des films de Cyr :

À cette époque, également, quel cinéaste vous faisiez. Avec vos superbes photographies sur la région témiscouataine, vous avez réussi à faire admirer par les étrangers, notre petit pays et à chérir par tous vos concitoyens, ce coin où chacun aime à y revenir. Vous avez effectué bien des recherches sur le côté historique de notre région. Vous nous avez fait connaître des noms illustres de personnages de l'histoire du Canada qui ont passé ou séjourné dans cette région de Témiscouata. Nous avons fait avec vous la découverte de nombreux et jolis lacs qui nous entourent³⁷.

Ce citoyen décrit bien ce que Tessier appelait « le développement des richesses morales³⁸ ». Le paroissien souligne en outre l'apport touristique des films du curé de Cabano. Les scènes de la vie quotidienne ont ainsi des visées touristiques évidentes. En 1956, Camille Pouliot, ministre des Pêcheries, reconnaît le potentiel touristique du film *Les Îles-de-la-Madeleine* (1956) de l'abbé Proulx : « Ce documentaire contribuera à faire connaître une population encore, aujourd'hui, très mal connue et sera de nature à attirer de nombreux touristes vers cet archipel.³⁹ » Cet objectif filmographique s'inscrit dans la montée du tourisme comme composante de l'économie de consommation de masse de l'après-guerre pour les régions⁴⁰.

Enfin, le régionalisme promu par les prêtres-cinéastes attribue une place non négligeable aux Autochtones. Ceux-ci apparaissent en effet comme des acteurs des diverses identités régionales et plusieurs prêtres filment leurs pratiques culturelles et spirituelles. Les religieux sont conscients de la disparition imminente de certains us, coutumes et traditions des Premières Nations. Ils immortalisent alors sur la pellicule des pratiques culturelles aujourd'hui éteintes. Dans plusieurs de ces courts-métrages, le père Lafleur

37. Fondation Jean-Philippe Cyr (FJPC), Archives Jean-Philippe Cyr, Discours rendant hommage au 40^e anniversaire de sacerdoce de l'abbé Cyr vers 1960.

38. CASSI, Fonds Albert Tessier, 0014-Q2-44, Verbatim d'une conférence d'Albert Tessier.

39. BANQ, Centre d'archives de Québec, Fonds Maurice Proulx (P667), contenant 1983-04-000/60.

40. Jacinthe Archambault, « "Much more than a few hundred miles of land or water..." : témoignages du voyage autour de la péninsule gaspésienne (1929-1950) », *Cahiers de géographie du Québec*, vol. 57, n^o 162, 2013, p. 480.

montre notamment le tissage de raquettes, la préparation du *bannock* et la fabrication de canot d'écorce⁴¹.

Ceci dit, loin de n'être qu'un simple inventaire, l'image autochtone participe à une vision utopique de la société canadienne-française. En effet, la représentation autochtone agit comme miroir pour refléter les « défaillances » de leurs compatriotes. Le père Lafleur et les abbés Imbeau, Larouche et Tessier se plaisent ainsi à comparer les Autochtones et les Canadiens français. Toujours filmé en pleine nature, le mode de vie des Premières Nations est idéalisé, car en apparence non affecté par les dépravations sociales, morales et spirituelles de l'industrialisation, de l'urbanisation et de l'américanisation. À cet égard, Imbeau et Larouche écrivent dans un intertitre : « La fidélité à leurs coutumes ne les empêche pas de s'adapter à celles de leurs voisins.⁴² » Par son lien immuable avec la nature, l'Autochtone apparaît spirituellement plus épanoui et plus proche de ses traditions que les urbains déracinés. Par ailleurs, Lafleur et Tessier filment de nombreuses scènes d'artisanat autochtone afin de montrer l'ingéniosité, la débrouillardise, la piété et la fidélité aux coutumes ancestrales des Premières Nations ; des traits que les Canadiens français « surcivilisés » auraient perdus. Bref, l'image autochtone cherche donc à modeler une identité nationale canadienne-française plus proche de la nature, de la mystique chrétienne et de l'esprit de pionnier caractéristique de la période coloniale.

Conclusion

Pour conclure, les prêtres-cinéastes soumettent les scènes ethnographiques qu'ils tournent à leurs ambitions cinématographiques. Ceci dit, d'autres éléments contribuent à structurer le discours des religieux. Les techniques cinématographiques (ex. : montage, prises de vue, plans, etc.), les figures de style, la narration et des procédés comme la fiction représentent quelques-unes des variables qui construisent et ordonnent le discours des clercs. Cela dit, l'ethnographie occupe une place de choix du fait de son emploi abondant et récurrent par l'ensemble des protagonistes.

Les prêtres-cinéastes ont formé un mouvement original sans véritable héritier dans la mesure où cette aventure artistique s'est limitée à une seule génération de religieux au sein de l'Église. Toutefois, leur initiative marque la première expérience significative de l'histoire du documentaire au Québec⁴³.

41. Le *bannock* est une sorte de pain traditionnel préparé par les autochtones.

42. BANQ, Centre d'archives du Saguenay, Inventaire analytique des films produits au Saguenay-Lac-Saint-Jean 1915-1984, Thomas-Louis Imbeau et Léonidas Larouche, *Une visite à la Pointe-Bleue*, 1V00-116, 1937.

43. Gwenn Scheppler, « Implication sociale et documentaire au Québec, de Maurice Proulx à Éric "Roach" Denis », *French Forum*, vol. 35, n° 2/3, 2010, p. 160.

Bien qu'il soit difficile de prouver une filiation, les scènes ethnographiques des documentaires de l'ONF des décennies 1950 à 1970 font échos à celles des films des prêtres. En effet, le documentaire *Pour la suite du monde* (1963) de Michel Brault et Pierre Perrault partage avec le cinéma des prêtres l'utilisation de la docufiction et une conscience commune de la disparition imminente de pratiques ancestrales.

Finalement, le travail d'analyse et d'inventaire du cinéma des prêtres-cinéastes n'est pas terminé. Quelque vingt-cinq prêtres canadiens-français auraient en effet manié une caméra⁴⁴. Enfin, certaines communautés religieuses tant masculines que féminines ont aussi réalisé quelques films. À cet égard, les sœurs missionnaires du Christ-Roi et les oblats semblent particulièrement dynamiques puisque ces congrégations ont tourné des films autant au Québec que dans les missions étrangères.

44. Jocelyne Denault, *Dans l'ombre des projecteurs : les Québécoises et le cinéma*, Sainte-Foy, Presses de l'Université du Québec, 1996, p. 27.